



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Doutorado em Museologia e Patrimônio**

ANA FÁTIMA BERQUÓ CARNEIRO FERREIRA

**ACESSIBILIDADE, INFORMAÇÃO EM ARTE E COMUNICAÇÃO POR MEIO DA
ÁUDIO-DESCRIÇÃO EM MUSEU DE ARTE**

**Rio de Janeiro
2016**

**ACESSIBILIDADE, INFORMAÇÃO EM ARTE E COMUNICAÇÃO POR MEIO DA
ÁUDIO-DESCRIÇÃO EM MUSEU DE ARTE**

Ana Fátima Berquó Carneiro Ferreira

Aluna do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio

Linha 01 – Museu e Museologia

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio.

Orientador: Prof^a. Dra. Diana Farjalla Correia Lima

UNIRIO/MAST
Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

F383 Berquó, Ana Fátima.

Acessibilidade, informação em arte e comunicação por meio da áudio-descrição em museu de arte / Ana Fátima Berquó Carneiro Ferreira. – Rio de Janeiro: 2016.

244f. : il.

Orientador: Professora Diana Farjalla Correia Lima

Bibliografia: f. 174-84

Inclui apêndice e anexo.

Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) -- Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, Rio de Janeiro, 2016.

1. Museu de arte. 2. Acessibilidade. 3. Cegos. I. Diana Farjalla Correia Lima II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.

CDU: 069.02:7

FOLHA DE APROVAÇÃO

ACESSIBILIDADE, INFORMAÇÃO EM ARTE E COMUNICAÇÃO POR MEIO DA ÁUDIO-DESCRIÇÃO EM MUSEU DE ARTE

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MEC) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTI), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

Aprovada em 29/02/2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a.

Diana Farjalla Correia Lima (Orientadora) – UNIRIO/MAST
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio

Prof^a. Dr^a.

Lena Vania Ribeiro Pinheiro – IBICT, UNIRIO/MAST
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio

Prof^a. Dr^a.

Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha – JBRJ, UNIRIO/MAST
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio

Prof^a. Dr^a.

Naiara Miranda Rust – Instituto Benjamin Constant (IBC) – MEC

Prof. Dr.

Carmelino Souza Vieira – Instituto Benjamin Constant (IBC) – MEC

Prof^a. Dr^a.

Elizabete de Castro Mendonça – UNIRIO/MAST (Suplente)
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio

Prof^a. Dr^a.

Tania Chalhub Oliveira – Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES) – MEC
(Suplente)

Dedico este trabalho às pessoas com deficiência visual, com o desejo de que acessem à Informação em Arte com o respeito a que fazem jus no Museu de Arte, desfrutando de um espaço cultural acessível e inclusivo.

AGRADECIMENTO

Embora a elaboração de tese seja um trabalho solitário, só é possível concluí-lo com a colaboração de muitas pessoas.

Inicialmente, agradeço a Deus, por me colocar nos lugares certos, nas horas certas e diante das pessoas certas. Ao longo desses quatro anos pensando e repensando sobre o tema da presente pesquisa, recebi a contribuição de inúmeras pessoas. Como não quero correr o risco de esquecer ninguém, a todos aqueles que, de alguma maneira, me acompanharam nessa etapa acadêmica, meu muito obrigada! No entanto, alguns agradecimentos específicos são inevitáveis.

Agradeço especialmente:

à minha orientadora, Prof^a Dra. Diana Farjalla Correia Lima, por aceitar o desafio de continuar a me orientar sobre um tema ainda pouco pesquisado na área de Museologia. E por acreditar e não desistir de mim, mesmo quando eu não conseguia cumprir todos os prazos, tarefas e insistia nos erros há anos cometidos: os vícios de linguagem, o texto autoritário, enfim, como ela diz: “Credo! Não é possível!”. Saiba que só foi possível chegar até aqui graças à sua dedicação, à sua competência e ao seu comprometimento;

aos membros da banca: Prof^a Dra. Lena Vania R. Pinheiro, que me acompanha desde o mestrado, suas observações sempre pertinentes contribuíram para meu crescimento acadêmico; Prof. Dr. Carmelino Vieira, que, igualmente, me acompanha desde o mestrado, muito obrigada pelo incentivo de sempre; Prof^a Dra. Luisa M. G. M. Rocha, por todas as recomendações e indicações bibliográficas; e Prof^a Dra. Naiara M. Rust, por aceitar o convite para integrar a banca;

ao Prof. Dr. Francisco Lima, meu mentor intelectual sobre o tema áudio-descrição e sobre todo o contexto que envolve acessibilidade – sua contribuição por ocasião da qualificação consistiu de dicas preciosas e basilares para este trabalho. Por motivos alheios à minha vontade, o senhor não pôde estar presente nesta etapa conclusiva. Meu muito obrigada!

à Capes, pela bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE);

à Prof^a Dra. Alice Semedo, por me acolher na Universidade do Porto e fazer dessa estada meu porto seguro para, de lá, explorar e conhecer pessoas e lugares concernentes ao meu tema de pesquisa na Europa;

à Aparecida Leite, por toda a colaboração em diferentes momentos desse processo de construção da tese, por meio das traduções, da consultoria em áudio-descrição, enfim, como pessoa cega que compreende a importância da áudio-descrição, tê-la ao meu lado já serviu de incentivo para concluir essa etapa acadêmica;

à Elizabet Dias de Sá, pela colaboração por meio de conversas, depoimentos, empréstimo de materiais e, acima de tudo, por ser uma pessoa cega que admira e frequenta museus. Saiba que ter você por perto me incentivou a abraçar esse assunto.

aos colegas de doutorado Tânia França, Emerson Castilho e Eurípedes Junior, por todas as trocas e todo o incentivo. E à Karla Oliveira, que esteve presente na visita técnica ao Museu do Prado – só nós sabemos as horas intermináveis de coleta;

à minha instituição, o Instituto Benjamin Constant, na pessoa de seus dirigentes (2012-2016), pelo estímulo para a conquista acadêmica. E envio um especial agradecimento à transcritora Daniela Oliveira, por imprimir os desenhos que fazem parte desta tese.

Minha maior gratidão, contudo, é endereçada à minha família – sem dúvida, meu alicerce. Graças à compreensão de minha mãe, meu marido e filhas em diferentes etapas da tessitura deste trabalho, foi possível concluí-lo. Amo vocês!

"Mãos de Cegos"

Carla Luzia da Silva (poetisa cega)

As mãos, para mim, são tudo.
Com elas, percebo o mundo;
Viajo por todas as partes,
Atinjo recantos profundos.

Vou a lugares distantes,
De difícil acesso.
E, com meia dúzia de pontos,
Tudo que se escreve, leio.

Têm o dom de tocar instrumentos,
Também sabem acariciar.
Com elas, crio meu tempo
E tudo o que se imaginar.

São a base da minha vida,
Descobrem coisas sem parar.
Os dedos são meus olhos,
Me ensinam a viver, a sonhar.

Agradeço a Deus por me dar
Tão precioso presente
Com elas vou construindo
Um mundo mais conivente.

RESUMO

Esta tese trata da acessibilidade do visitante cego à obra de arte bidimensional figurativa, ou seja, à Informação em Arte por meio do relevo háptico e da áudio-descrição no Museu de Arte. A pesquisa se configura como exploratória, apresentando-se sob perspectiva qualitativa e base documental, com consultas a fontes primárias, dentre as quais se destacam as obras musealizadas, por serem assim consideradas pelo campo da Museologia e outros secundários tanto em suportes tradicionais como em ambiente Internet. A investigação foi estruturada em duas fases: 1) levantamento e reconhecimento das práticas de acessibilidade no museu de arte para o visitante cego; 2) análise detalhada de amostra de roteiros áudio-descritos de representação de obra de arte bidimensional figurativa em relevo háptico da exposição temporária *Hoy toca el Prado*, ocorrida no Museu Nacional do Prado. Após análise dos recursos de acessibilidade disponíveis na exposição, constatou-se que a elaboração do roteiro áudio-descrito para obra de arte bidimensional figurativa reproduzida em relevo háptico no museu de arte não obedece a uma metodologia que auxilie a interpretação a ser feita pelo visitante cego. A fim de solucionar tal problema, elaboramos um modelo para roteiro de AD com base na metodologia criada, voltado à leitura de relevo háptico, conservando ao máximo as escolhas lexicais iniciais feitas pelo Prado. Em razão da temática e das relações entre os conhecimentos especializados e necessários ao seu desenvolvimento teórico e prático, esta pesquisa abrange as áreas dos Estudos da Deficiência Visual, da Psicologia do Tato, dos Estudos de Tradução e da Informação em Arte.

Palavras-chave: Museu de arte. Museologia. Informação em arte. Relevo háptico. Áudio-descrição. Visitante cego.

ABSTRACT

This thesis deals with the accessibility of the blind visitor to the works of two-dimensional figurative art, that is, the Information in Art through haptic relief and audio description at the Art Museum. The research conducted is configured as exploratory, in qualitative and documentary perspective with information to primary sources, which we highlight the museum artifacts works because they are so considered by the field of museology, and other, in traditional media as the Internet environment . The research was structured in two phases: 1) the survey and recognition of accessibility practices to the blind visitor at the art museum; 2) the detailed analysis of audio-description scripts of figurative representation of two-dimensional art haptic relief in the temporary exhibition *Hoy toca el Prado*, occurred in the National Prado Museum. After analyzing the accessibility features available in the exhibition, it was found that the preparation of audio-description script of the two-dimensional art reproduced in haptic relief at the Art Museum does not follow a suitable methodology to assist the interpretation to the blind visitor, to solve this problem, we elaborated a model for AD script based on the methodology established by the thesis for haptic relief reading, maintaining the lexical choices made by the Prado. The theme of the thesis and the relationship with the expertise for its theoretical and practical development covers the areas of Visual Disability Studies, Psychology of the touch, Translation Studies and Information in Art which is divided in ten chapters.

Keywords: Art Museum. Museology. Information Art. Haptics Relief. Audio Description. Blind Visitor.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Modelo de ficha de catalogação para peça/obra.....	69
Figura 2. Relevo háptico em linhas pontilhadas – Pinacoteca do Estado de São Paulo – São Paulo – Brasil	71
Figura 3. Relevo háptico em linha contínua feito por Máquina Fusora – Museu Reina Sofia – Madri – Espanha.....	72
Figura 4. Relevo háptico em 3D – Museu do Prado – Madri – Espanha.....	72
Figura 5. Exemplo de livro com letras do alfabeto latino em relevo.....	76
Figura 6. Alfabeto Braille.....	78
Figura 7. Desenho em relevo pontilhado na página de um livro.....	79
Figura 8. Códigos do alfabeto criado por Charles Barbier, precursor do sistema Braille.....	80
Figura 9. Desenhos infantis identificáveis: barco, figura feminina, figura masculina, carro, casa, sol, estrela.....	126
Figura 10. Dedos exploram o relevo háptico.....	133
Figura 11. Entrada da exposição <i>Hoy toca el Prado</i>	134
Figura 12. Corredor da exposição <i>Hoy toca el Prado</i>	135
Figura 13. Painel na cor branca para suporte da representação da obra de arte <i>Noli me tangere</i> (autor: Correggio [Antonio Allegri]).....	138
Figura 14. Reprodução da obra <i>Noli me tangere</i> em relevo háptico.....	139
Figura 15. Numeração da reprodução da obra <i>Noli me tangere</i> indicando o percurso tátil sugerido pela AD do museu	144
Figura 16. Reprodução da obra <i>Noli me tangere</i> , com a numeração correspondente ao percurso tátil sugerido pela tese.....	146
Figura 17. Painel na cor branca para suporte da representação da obra de arte <i>Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio</i> (autor: Juan Van Der Hamen)	148
Figura 18. Uma pessoa explora a obra de arte.....	149
Figura 19. Numeração da reprodução da obra <i>Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio</i> , indicando o percurso tátil sugerido pela a AD do museu.....	155
Figura 20. Numeração da reprodução da obra <i>Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio</i> , indicando o percurso tátil sugerido pela autora da tese.....	156
Figura 21. Painel na cor branca para suporte da representação da obra de arte <i>El Quitasol</i> (autor: Francisco de Goya)	158

Figura 22. Reprodução da obra <i>El Quitasol</i> em relevo háptico.....	159
Figura 23. Numeração da reprodução da obra <i>El quitasol</i> , indicando o percurso tátil sugerida pela AD do museu	164
Figura 24. Reprodução da obra <i>El quitasol</i> com a numeração correspondente ao percurso tátil sugerido pela tese.....	165

LISTA DE QUADROS, GRÁFICOS E MAPAS

QUADRO 1. Reconhecimento (ou não) dos desenhos por alunos e reabilitandos.....	127
QUADRO 2. Desenhos reconhecidos – participantes por categoria da cegueira.....	127
QUADRO 3. Nomes/sentenças atribuídas a cada desenho.....	128
QUADRO 4. Primeira parte do roteiro áudio-descrito da obra <i>Noli me tangere</i> , apresentado pelo Museu do Prado.....	140
QUADRO 5. Análise do aspecto perspectiva narrativa – obra <i>Noli me tangere</i>	140
QUADRO 6. Texto da tese – primeira parte do roteiro AD da obra <i>Noli me tangere</i>	142
QUADRO 7. Texto do roteiro áudio-descrito apresentado pelo museu do aspecto perspectiva percurso tátil – Obra <i>Noli me tangere</i>	142
QUADRO 8. Sugestão de texto para a perspectiva do percurso tátil – Obra <i>Noli me tangere</i>	146
QUADRO 9. Primeira parte do roteiro áudio-descrito da obra <i>Bodegón, alcachofras, flores y recipientes de vidrio</i> , apresentado pelo Museu do Prado.....	150
QUADRO 10. Análise do aspecto perspectiva narrativa – obra <i>Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio</i>	151
QUADRO 11. Texto da tese – primeira parte do roteiro AD da obra <i>Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio</i>	152
QUADRO 12. Texto do roteiro áudio-descrito apresentado pelo museu sob o aspecto da perspectiva percurso tátil – obra <i>Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio</i>	153
QUADRO 13. Sugestão de texto para a perspectiva do percurso tátil – obra <i>Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio</i>	157
QUADRO 14. Primeira parte do roteiro áudio-descrito da obra <i>El quitasol</i> , apresentado pelo Museu do Prado.....	160
QUADRO 15. Análise do aspecto perspectiva narrativa – obra <i>El quitasol</i>	160
QUADRO 16. Texto da tese: primeira parte do roteiro AD da obra <i>El quitasol</i>	162
QUADRO 17. Texto do roteiro áudio-descrito apresentado pelo museu sob o aspecto perspectiva percurso tátil – obra <i>El quitasol</i>	162
QUADRO 18. Sugestão de texto para a perspectiva do percurso tátil – Obra <i>El quitasol</i>	166
GRÁFICO 1. PARTICIPANTES DA PESQUISA.....	124
GRÁFICO 2. FAIXA ETÁRIA.....	124
GRÁFICO 3. TIPO DE CEGUEIRA.....	125
GRÁFICO 4. ESCOLARIDADE.....	125
MAPA 1. Cursos de graduação distribuídos pelos estados e regiões do Brasil.....	108
MAPA 2. Planta baixa do Museu Nacional do Prado.....	135

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS

ABNT: Associação Brasileira de Normas Técnicas
AD: Áudio-descrição
Ancine: Agência Nacional do Cinema
C.F.: Constituição Federal (Constituição da República Federativa do Brasil)
Corde: Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa com Deficiência
Corem: Conselho Regional de Museologia
DAL: Divisão de Atividades Culturais e de Lazer
IBC: Instituto Benjamin Constant
IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBICT: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
IN: Instrução Normativa
Iphan: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JBRJ: Jardim Botânico do Rio de Janeiro
Libras: Língua Brasileira de Sinais
Mast: Museu de Astronomia e Ciências Afins
MCTI: Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação
MEC: Ministério da Educação
MHN: Museu Histórico Nacional
MinC: Ministério da Cultura
MNBA: Museu Nacional de Belas-Artes
OMS: Organização Mundial da Saúde
ONCE: Organização dos Cegos da Espanha
ONU: Organização das Nações Unidas
PcD: Pessoa com Deficiência
PcDV: Pessoa com Deficiência Visual
PNC: Plano Nacional de Cultura
PNM: Política Nacional de Museus
PNSM: Plano Nacional Setorial de Museus
PUC-Rio: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
RBTV: Revista Brasileira de Tradução Visual
RH: Relevo Háptico
Simba: Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas-Artes

TA: Tecnologia Assistiva

UFBA: Universidade Federal da Bahia

UFG: Universidade Federal de Goiás

UFJF: Universidade Federal de Juiz de Fora

UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais

UFOP: Universidade Federal de Ouro Preto

UFPA: Universidade Federal do Pará

UFPE: Universidade Federal de Pernambuco

UFPEl: Universidade Federal de Pelotas

UFRB: Universidade Federal do Recôncavo Baiano

UFRGS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFS: Universidade Federal de Sergipe

UFSC: Universidade Federal de Santa Catarina

UnB: Universidade de Brasília

Unibave: Centro Universitário Barriga Verde

Unirio: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	MUSEU DE ARTE E ACESSIBILIDADE: EM BUSCA DA PONTE ENTRE O CEGO E A OBRA DE ARTE FIGURATIVA PINTURA.....	19
2	TECENDO OS EIXOS SUSTENTÁCULOS.....	29
3	OBJETIVOS.....	37
4	METODOLOGIA.....	38
5	MUSEU QUE SE QUER ACESSÍVEL EM PROL DAS ORDENAÇÕES INTERNACIONAIS E NACIONAIS.....	40
5.1	Declaração Universal dos Direitos do Homem, um marco supranacional.....	42
5.2	Brasil, direitos e garantias constitucionais: leis, decretos, normas e demais ordenamentos vigentes sobre acessibilidade.....	45
5.3	Política de Museus no Brasil e instituições responsáveis: Iphan (1937-2009) e Ibram (2009-atual)	55
6	MUSEU DE ARTE E PINTURA FIGURATIVA ACESSÍVEL PARA O VISITANTE CEGO: INFORMAÇÃO EM ARTE E COMUNICAÇÃO PELA TECNOLOGIA ASSISTIVA.....	61
6.1	Informação em arte e contexto da informação especial por meio do relevo háptico e da áudio-descrição.....	63
6.2	Percepção tátil: das letras ao desenho em baixo e alto-relevo.....	73
6.3	Percepção sonora: áudio-descrição.....	82
6.3.1	O histórico da áudio-descrição: a tradução da imagem em palavras: do exterior ao Brasil.....	85
6.3.2	Aplicação da áudio-descrição em contexto museológico.....	94
7	ACESSIBILIDADE NO MUSEU E FORMAÇÃO DO MUSEÓLOGO NO BRASIL: UMA LACUNA NA GRADE CURRICULAR DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA.....	103
8	ILUSTRANDO A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE UMA VISITANTE CEGA NO MUSEU: RELATO DE ELIZABET DIAS DE SÁ.....	112
9	LEITURAS HÁPTICA E ÁUDIO-DESCRITA NO INSTITUTO BENJAMIN CONSTANT E NA EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA <i>HOY TOCA EL PRADO: A AVALIAÇÃO FEITA PELA TESE ORIENTA UM NOVO OLHAR</i>.....	120
9.1	Instituto Benjamin Constant e reconhecimento de “desenhos infantis identificáveis”: análise da leitura háptica por 88 pessoas cegas.....	122
9.2	Exposição <i>Hoy Toca el Prado</i>	132

9.3	Reprodução de imagens de pintura artística: análise dos roteiros de áudio-descrição para leitura por pessoas cegas de três obras de arte bidimensionais figurativas em relevo háptico.....	136
9.3.1	Título da obra: <i>Noli me tangere</i> Autor: Antônio Allegri [da] Correggio; Data: 1525; Técnica: Óleo; Suporte: Tela; Dimensão: Alt.: 130 cm X Larg. 103 cm.....	138
9.3.2	Título da obra: <i>Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio</i> (autor: Juan van der Hamen y León; Data: 1627; Técnica: Óleo; Suporte: Tela; Dimensão: Alt.: 81 cm X Lar. 110 cm.....	148
9.3.3	Título da obra: <i>El quitasol</i> ; Autor: Francisco de Goya y Lucientes; Data: 1777;Técnica: Óleo; Suporte: Tela; Dimensão: Alt. 104 cm X Larg. 152 cm.....	158
9.4	Interpretação e análise dos resultados.....	167
10	CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
	REFERÊNCIAS	174
	APÊNDICE A – Íntegra do relato de Elizabet Dias de Sá.....	185
	APÊNDICE B – Ficha do teste: Reconhecimento pelo tato de desenhos em relevo pontilhado.....	189
	ANEXO A – Grade curricular do curso de graduação da UNIRIO.....	190
	ANEXO B – UFBA – Disciplinas oferecidas após reforma curricular.....	194
	ANEXO C – UFS – Componentes curriculares.....	196
	ANEXO D – UFOP – Matriz curricular.....	205
	ANEXO E – UFPel – Grade curricular.....	207
	ANEXO F – UFRGS – Grade curricular.....	211
	ANEXO G – UFRB – Matriz curricular do curso de graduação.....	222
	ANEXO H – UFSC – Currículo do curso de Museologia.....	224
	ANEXO I – Texto transcrito do áudio em espanhol, obra: <i>Noli me tangere</i> (transcrição: Mariana Valle).....	236
	ANEXO J – Texto transcrito do áudio em espanhol, obra: <i>Bodegón con alcachofras, flores y recipientes de vidrio</i> (transcrição: Mariana Valle)	239
	ANEXO K – Texto transcrito do áudio em espanhol, obra: <i>El Quitasol</i> (transcrição: Mariana Valle)	242

O áudio-descritores

Ana Fátima Berquó

Converte imagem em palavra,
traduz o que vê em texto,
seja escrito, oral ou em língua de sinal.
Busca, procura, acha,
escolhe, esquece, não cabe.
Constrói, destrói, reconstrói,
retorna, troca, refaz assaz,
põe, tira, corta.
Morre de vontade de falar:
 Às vezes fala,
 Outras vezes não fala!
Briga com o tempo, o espaço, o contexto, o Outro.
 Se interpreta, não empodera.
 Se empodera, descreve.
Vive em busca da sonhada neutralidade,
que se esconde no emaranhado de linhas e pontos
 e pouco aparece.
Afinal, todo texto traz a marca de quem o faz.
 Mas o que faz o áudio-descritores?
Simplesmente empresta os olhos para o Outro que não vê.

1. MUSEU DE ARTE E ACESSIBILIDADE: EM BUSCA DA PONTE ENTRE O CEGO E A OBRA DE ARTE FIGURATIVA – PINTURA

O museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano. Espaço fascinante onde se descobre e se aprende, nele se amplia o conhecimento e se aprofunda a consciência da identidade, da solidariedade e da partilha.

Presidência do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC)

A escolha e a definição de um objeto de estudo raramente representam um ato gratuito, obedecendo a motivações geradas quer pela atividade profissional que desenvolvemos, quer por nossa formação acadêmica, quer ainda pelos interesses pessoais em determinada área de investigação.

Em vista disso, os temas contemplados na presente tese nasceram de nossa experiência profissional com pessoas cegas no Instituto Benjamin Constant (IBC), centro de referência nacional na área de deficiência visual, localizado na cidade do Rio de Janeiro, onde ingressamos para lecionar por meio de concurso público em 1993. Entre os anos de 2003 e 2010, assumimos a chefia da Divisão de Atividades Culturais e de Lazer (DAL). Essa Divisão é subordinada ao Departamento de Educação do IBC, e uma das ações consiste, entre tantas outras, em promover e organizar visitas a diferentes espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro, dando suporte ao planejamento pedagógico da escola, além de contribuir para a inclusão social e cultural da pessoa com deficiência visual.

Também foi relevante a atuação como áudio-descritora, desde 2009, prestando consultoria ao Programa Especial da TV Brasil. Em 2015, conquistamos o título de Especialista em Audiodescrição, em decorrência da conclusão do curso de especialização em Audiodescrição da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em parceria com a Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, o primeiro curso nessa área ministrado no Brasil. E as descrições informais que eram feitas de modo intuitivo, por convivermos com pessoas cegas e com baixa visão, ganharam aprofundamento por meio de estudos e cursos, sempre em busca de conhecermos a técnica de áudio-descrever, com o objetivo de possibilitar acesso e empoderamento da pessoa com deficiência visual às informações imagéticas.

Em razão de nossas atividades desenvolvidas na chefia das Atividades Culturais e de Lazer do IBC, procuramos o curso de mestrado em Museologia e Patrimônio, não apenas para obter respostas, mas também para, por meio da conjugação das temáticas que envolvem a pessoa com deficiência visual e Museologia, contribuirmos para uma prática museológica inclusiva no quesito atendimento a esse segmento de público visitante: a pessoa com deficiência visual.

A dissertação de mestrado, defendida em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins (Unirio/Mast), abordou a maneira como a inclusão da pessoa com deficiência visual pode acontecer no espaço do museu, por meio da informação especial oferecida com o auxílio da Tecnologia Assistiva (TA), tanto no ambiente físico quanto no espaço virtual, tendo em vista a era tecnológica em que vivemos. Na ocasião, selecionamos três museus localizados na cidade do Rio de Janeiro para analisar os recursos de que dispõem para atender ao público com deficiência visual, com as seguintes tipologias: História, o Museu Histórico Nacional (MHN); Artes, o Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA); e Ciências, o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), considerados, pelo campo da Museologia, exemplares expressivos, em razão do perfil dos acervos, tanto sob a perspectiva da qualidade como da quantidade de objetos que integram suas coleções.

Todavia, devido à nossa trajetória profissional e por conta da pesquisa iniciada e desenvolvida no mestrado, buscamos ingressar no doutorado e, dentro do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/Mast), o projeto vinculou-se à Linha 1: “Museu e Museologia”. Posteriormente, devido à temática abordada, não por acaso, o projeto se relacionou à linha de pesquisa “Inclusão Social e Acessibilidade em Museus e Espaços Assemelhados”, do Grupo de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), no campo da “Museologia, Perspectivas Teóricas e Práticas, Musealização e Patrimonialização”, liderado pela Prof^a Dra. Diana Farjalla Correia Lima (nossa orientadora no presente trabalho), contando ainda com a participação da Prof^a Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro como pesquisadora relacionada à linha e da doutoranda Ana Fátima Berquó Carneiro Ferreira, autora desta tese, como estudante relacionada.

O ingresso no doutorado objetivou a investigação de dois temas relacionados à acessibilidade do visitante cego no museu de arte que nos são caros: relevo háptico e áudio-descrição. Isso porque compreendemos que esses recursos, que podemos denominar de Tecnologia Assistiva (TA), constituem Informação Especial, pois servem de ponte para o visitante cego ter acesso à obra de arte figurativa – pintura, que compõe a maior parte do acervo de um museu de arte.

Assim, quando nos referimos ao fato de o visitante cego ter acesso a uma obra de arte figurativa (pintura), levamos em conta que esse visitante tenha acesso às informações de que são portadores os objetos museológicos – nesse caso, a obra de arte figurativa pintura, pois trata-se de uma obra presente em um museu de arte. De acordo com a coordenadora-geral do Simba,¹ Helena Ferrez (1994), ao se reportar aos museus a partir de suas funções,

[os museus] são instituições estreitament[e] ligadas à informação de que são portadores os objetos e espécimes de suas coleções. Estes, como veículos de informação, têm na conservação e na documentação as bases para se transformar em fontes para a pesquisa científica e para a comunicação, que, por sua vez, geram e disseminam novas informações (grifo nosso).

Ainda segundo Ferrez (1994), “os objetos produzidos pelo homem são portadores de informações intrínsecas e extrínsecas que, para uma abordagem museológica, precisam ser identificadas”. A autora afirma que “as informações intrínsecas são as deduzidas do próprio objeto, através da análise das suas propriedades físicas”. Nesse sentido, o visitante cego poderá acessar essas informações intrínsecas do objeto artístico com o auxílio do recurso *relevo háptico*, encontrando dados relacionados às formas física e espacial, bem como à dimensão que corresponde à propriedade física do objeto. No Capítulo 6, apresentamos exemplos de imagens de relevo háptico utilizados em museus de arte.

Quanto às informações extrínsecas, Ferrez (1994), com base nos estudos de Mensch (1987), salienta que

as extrínsecas, denominadas por Mensch (1987) de informações documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto e que só muito recentemente vêm recebendo mais atenção por parte dos encarregados de administrar coleções museológicas. Elas nos permitem

¹ Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas-Artes.

conhecer os contextos nos quais os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significado e geralmente são fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ou através das fontes bibliográficas e documentais existentes (p. 2).

Assim, o visitante cego terá acesso à informação extrínseca do objeto artístico por meio do recurso de áudio-descrição, que, quando utilizado para guiar a exploração tátil da representação de uma obra de arte bidimensional figurativa em relevo háptico, contará com ambas as informações, tanto intrínsecas como extrínsecas, porque o roteiro áudio-descrito para obra de arte contempla dados a respeito do artista, data, local, contexto histórico etc., os quais denominamos de “Notas Proêmias”, que antecedem a descrição das imagens constitutivas da obra. E, quando abordarmos as partes que compõem um roteiro áudio-descrito, versaremos sobre as duas informações: intrínsecas e extrínsecas, de que são constituídos os roteiros de áudio-descrição para obra de arte, além daquilo de que o áudio-descritor, para embasar o trabalho de elaborar o roteiro, poderá valer-se, ou seja, da ficha catalográfica da obra de arte e do Modelo Estrutural para Artes Plásticas.

Em relação ao entendimento do que vem a ser áudio-descrição, comungamos com os autores da citação a seguir, Francisco Lima, Rosângela Lima e Paulo Vieira (2009):

[...] Não é uma descrição qualquer, despreziosa, sem regras, aleatória. Trata-se de uma descrição regrada, adequada a construir entendimento onde antes não existia ou era impreciso; uma descrição plena de sentidos e que mantém os atributos de ambos os elementos, do áudio e da descrição, com qualidade e independência. É assim que a áudio-descrição deve ser: a ponte entre a imagem não vista e a imagem construída na mente de quem ouve a descrição (p. 11).

Escolhemos o museu de arte porque, entre as abordagens temáticas de um museu, o de arte é aquele essencialmente visual, uma vez que constrói seu discurso centrado em um conjunto de obras de arte – ou seja, em imagens da arte – que não está isolado, integrando um contexto que pode ser de um autor ou de um momento artístico composto por vários autores, representando uma coleção pertencente ao museu de arte. Desse modo, os objetos artísticos considerados obras de arte constituem interesse do campo do saber interdisciplinar formado pelas áreas de

Museologia, História da Arte e Ciência da Informação, ou seja, Informação em Arte. E, consoante Diana Lima (2000), os objetos de arte emanam informação.

Essa perspectiva de atuação que compreende os objetos artísticos dos museus como categorias de informação, objetos culturais indicativos de formas da Representação do Conhecimento com propriedades específicas para informação, tem exigido o enfoque de novas práticas e recomendações pertinentes ao tema especializado da Pesquisa em Artes, na dimensão conjugada da Informação, Arte e Museu (p. 17, grifo nosso).

Nesse sentido, a Informação em Arte é um contexto que se dedica às informações concernentes ao “discurso da arte” e ao discurso sobre arte” (LIMA, 2000, p. 18) no museu de arte. O primeiro é elaborado pelo artista e está presente na obra, relacionando-se a criação/produção artística, bem como à interpretação do próprio artista; o segundo discurso, por sua vez, seria produzido por historiadores da arte, curadores de exposições, críticos de arte e outros especialistas de diferentes campos do conhecimento, assim como pelo próprio artista quando atua nessa posição, e também estaria relacionado a apreciação e interpretação de terceiros (idem, p. 23).

A exposição em museus de arte, portanto, é um discurso específico do campo artístico. Além de serem coleções museológicas, as obras de arte também são encontradas em diferentes espaços, como galerias, salões, bienais, leilões, entre outros em que se aplicam igualmente “o discurso da arte” e o “discurso sobre arte”, próprios da informação em arte. Também consideradas, sob o ponto de vista do caráter documental, constituem, ao mesmo tempo, “documento da arte” e “documento sobre arte”, configurando-se a obra uma fonte primária para pesquisas, especialmente nos museus que abordam o tema, interpretando os dois modelos de documentos artísticos. E, em se tratando do tema aqui tratado, esses documentos é que fornecem os dados materiais próprios da obra e os dados contextuais de relação para a elaboração do recurso da áudio-descrição.

Pinheiro (2008) reelabora a definição de Informação em Arte, salientando o aspecto comunicacional e enfatizando a divulgação da arte por meio de exposições:

Informação em arte é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos de arte, a partir de sua análise e interpretação. Nesse sentido, a obra de arte é fonte de informação, objeto de estudo e trabalho pertinente a

museólogos, em museus de arte. Esse procedimento, que abrange a análise e a interpretação, inclui linguagens e técnicas artísticas, assim como a ambiência, o cenário, o contexto, sua inserção num determinado tempo e espaço (História da Arte), fluxos e transferência de informação em museus de Arte, especialmente em exposições, implantação de redes e sistemas em museus, impactos das tecnologias de informação e comunicação (TICs) em museus etc. Informação em arte também diz respeito a estudos dos documentos sobre arte, isto é, os bibliográficos, primários e secundários, desde o livro, o artigo de periódico, até as bibliografias, estados da arte e outros suportes e, hoje, museus na Web e museus virtuais (p. 10).

Entretanto, se a presença de um visitante cego nesse espaço expositivo do museu de arte parece um paradoxo, existem inúmeras maneiras e recursos que contribuem para a inclusão desse público, possibilitando-lhe acesso à Informação em Arte. Afinal, “multiplicar as possibilidades de acesso envolve também multiplicar a participação de diferentes grupos no *design* museográfico na busca pela inclusão social e cultural” (CHALHUB et al., 2015, p. 3). Mas não é possível abordar temas como Inclusão e Acessibilidade sem mencionar os dispositivos legais que os sustentam. Por isso foi necessário buscar amparo na Constituição Federal e em demais ordenamentos jurídicos, guardiães dos direitos e garantias individuais que regulamentam as relações internacionais, limitam os poderes e definem os direitos e deveres dos cidadãos. Aliás, um dos direitos sustentáculos da acessibilidade é a não discriminação por motivo de deficiência, sobretudo porque negar direito à acessibilidade de forma plena, independente e segura implica negar dignidade à pessoa com deficiência, o que é expressamente proibido por nossa Carta Magna.

No Brasil, eventuais iniciativas para tornar as coleções dos museus de arte acessíveis ao visitante cego incidem quase sempre sobre esculturas e maquetes ou versam sobre uma obra de arte bidimensional que se transforma em tridimensional. Se, contudo, disponibilizam o recurso da áudio-descrição para obra de arte figurativa, não há possibilidade de toque. Quando conjugam o toque com a áudio-descrição, normalmente isso ocorre em esculturas, e não na reprodução do relevo háptico da obra de arte bidimensional. Algumas vezes, existe uma reprodução da obra de arte bidimensional feita em relevo, com material emborrachado, gesso, máquina fusora² ou *thermoform*,³ a fim de salientar os elementos da imagem

² Essa máquina transforma imagens impressas ou desenhadas com caneta preta à base de carbono em relevos.

retratada, mas não há o recurso da áudio-descrição para conduzir a exploração tátil. “A garantia do acesso de todos e de sua visitação pode significar essa mudança de paradigma na verdadeira inclusão da diversidade humana no usufruto igualitário dos espaços construídos de nossos museus” (COHEN et al., 2012, p. 163).

Assim, foi preciso atravessar o oceano Atlântico para conhecermos um museu de arte que apresentasse os dois recursos conjugados de tecnologia assistiva: relevo háptico e áudio-descrição. Em Madri, Espanha, precisamente no Museu Nacional do Prado, houve a primeira exposição acessível ao público com deficiência visual, denominada *Hoy toca el Prado*. Nessa exposição, seis obras de arte representativas da coleção do museu foram reproduzidas em relevo háptico e podiam ser percorridas com as mãos, juntamente com o recurso da áudio-descrição, disponível por meio de audioguias, a fim de auxiliar, especialmente, o visitante com deficiência visual, embora permitido a todo aquele que desejasse desfrutar da experiência e fazer o percurso tátil com o auxílio do recurso da áudio-descrição.

Essa visita técnica no Museu do Prado só foi possível graças ao estágio do Programa Doutorado Sandúiche no Exterior (PDSE), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). A exposição *Hoy toca el Prado* disponibilizou óculos de cartolina preta para o visitante que enxerga. Desse modo, vendamos os olhos e, de posse do aparelho de audioguia com áudio-descrição, exploramos as seis obras em exposição. E aquilo de que suspeitávamos pôde ser constatado.

Assim, após passar por essa experiência e analisar os recursos de acessibilidade disponíveis na exposição *Hoy toca el Prado*, surgiu a questão que reforçou nossa investigação para a tese de doutorado: A elaboração de um roteiro áudio-descrito para a obra de arte bidimensional figurativa reproduzida em relevo háptico no museu de arte obedece a uma metodologia para auxiliar a interpretação a ser feita pelo visitante cego? Essa questão está associada a uma ideia que parece formalizar-se no entendimento para a acessibilidade no contexto de imagens bidimensionais figurativas e, em nosso caso, nas obras artísticas, ou seja, a áudio-descrição necessitaria de uma metodologia para ilustrar a narrativa, principalmente

³ Um processo de fabricação utilizando folha ou película de plástico PVC aquecida até uma temperatura que a deixe flexível, a ponto de tomar a forma específica de um molde. A folha, ou película, quando se refere a calibres mais finos e certos tipos de materiais, é aquecida em um forno em uma temperatura elevada o suficiente que lhe permita ser esticada sobre um molde até sua forma final. Sua versão simplificada é a formação a vácuo.

quando as imagens estão representadas em relevo háptico e o visitante cego pode contar com a áudio-descrição para auxiliá-lo nesse percurso.

No entanto, nossa percepção acerca da necessidade de uma orientação metodológica se espelha no processo interpretativo feito pelos museus para a descrição nas tipologias formal e de conteúdo para as obras artísticas imagéticas, pois a leitura obedece a convenções em que, sob a mesma conformação, são transcritas nas fichas catalográficas e identificam os objetos musealizados, atuando como fontes para as diversas formas de disseminação dos acervos, ou seja, das etiquetas aos catálogos de exposições, entre outros modos comunicacionais.

Esta tese, em virtude do tema e das relações entre os conhecimentos especializados e necessários para seu desenvolvimento teórico e prático, abrange as áreas dos Estudos da Deficiência Visual, da Psicologia do Tato, dos Estudos de Tradução e da Informação em Arte. Apresenta-se estruturada em dez capítulos, começando por este, que é a Introdução.

No Capítulo 2, apresentamos a fundamentação teórica, tecendo os eixos sustentáculos deste estudo, e explicitamos os temas básicos: Acessibilidade, Áudio-Descrição, Imagem, Informação em Arte, Linguagem Visual, Museu, Obra de Arte, Percepção, Pessoa Cega, Psicologia do Tato e Relevo Háptico e uma abordagem dos teóricos que desenvolvem os respectivos assuntos.

No Capítulo 3, delineamos os objetivos geral e específicos. O Capítulo 4, por sua vez, é dedicado à Metodologia.

No Capítulo 5, voltamo-nos à questão do museu que se quer acessível, em prol das ordenações internacionais e nacionais. Assim, apresentamos o ordenamento jurídico referente ao tema, pois a acessibilidade nos museus e o direito da pessoa com deficiência de frequentá-los representam um assunto de interesse geral, previsto na legislação vigente em todo o território nacional, assim como em normas e declarações, recomendações e tratados internacionais. Essa temática, de modo especial, está presente no Estatuto de Museus (Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009).

No Capítulo 6, tratamos da tipologia de museu escolhida pela tese, ou seja, o museu de arte, pioneiro no Brasil em receber público com deficiência; a maneira como ocorre o processo comunicativo nos museus e o documento artístico, ou seja, a obra de arte bidimensional figurativa materializada pelos recursos de Tecnologia Assistiva – relevo háptico e áudio-descrição –, cujo roteiro foi elaborado a partir dos

dados da Informação em Arte. Ainda nesse capítulo, discorreremos acerca da percepção tátil e sonora e apresentamos a história da áudio-descrição no exterior e no Brasil, como também a aplicação desse recurso em contexto museológico.

Aproveitamos para esclarecer que, nesta tese, conforme preconiza Francisco Lima (2012) o termo *áudio-descrição* não será definido pela mídia digital ou eletrônica, ou seja, pelo suporte ou tecnologia de gravação, embora, quando pensamos em áudio-descrição, nos venha à mente o prefixo relacionado aos significados do latim *audīo* (primeira pessoa do presente do indicativo do verbo latino *audīre*, “ouvir”, som) e do termo *descrição*, que advém do verbo *descrever* (do latim *describere*, narrar). Entretanto, a informação disponibilizada por meio da áudio-descrição não necessita estar em “som audível”, como em um audioguia, por exemplo, pois o que define o recurso é a técnica, o conteúdo informacional. Desse modo, a palavra *áudio-descrição* está grafada por hífen, duas palavras com sentidos distintos que, ao se juntarem, adquirem um terceiro sentido.

O Capítulo 7, intitulado “Acessibilidade no museu e a formação do museólogo no Brasil: uma lacuna na grade curricular dos cursos de graduação em museologia”, é dedicado à formação do museólogo no que concerne ao tema Acessibilidade. Nesse sentido, analisamos as grades curriculares dos cursos de graduação em Museologia para verificar se o tema em pauta está contemplado na formação desses profissionais.

A seguir, no Capítulo 8, que ilustra a experiência estética de uma visitante cega no museu, com o relato de Elizabet Dias de Sá, abrimos e fechamos parênteses no contexto da tese para ilustrar a experiência estética de uma visitante cega no museu. Recorremos ao relato de Elizabet para dirimir qualquer dúvida que possa existir no imaginário coletivo de que cegos não frequentam museu ou que não podem ter uma experiência estética nesse espaço.

O Capítulo 9 é composto por experiências de leituras háptica e áudio-descrita. Apresentamos o resultado de um teste aplicado no IBC 88 pessoas cegas, em que nos foi possível observar como esses sujeitos fizeram a leitura háptica de desenhos infantis identificáveis. Nesse capítulo, igualmente, analisamos o roteiro áudio-descrito de três das seis obras da exposição temporária *Hoy toca el Prado*, ocorrida no Museu Nacional do Prado, o que corresponde a cinquenta por cento da exposição. Essas obras escolhidas pertencem a períodos diferentes da arte, uma de cada século: *Noli me tangere* – Corregio (1525), século XVI; *Bodegón com*

alcachofras, flores y recipientes de vidrio – Juan van der Hamen (1627), século XVII e *El quitasol* – Goya (1777), século XVIII.

Assim, a partir da análise dos roteiros oferecidos pelo Museu do Prado e de acordo com a questão aqui apresentada, quanto à necessidade de se desenhar um caminho adequado para solucionar o problema em relação à acessibilidade de imagens bidimensionais, construímos um modelo para o roteiro de AD, baseado em uma metodologia criada para a leitura de relevo háptico, conservando, ao máximo, as escolhas lexicais iniciais feitas pelo Prado.

Finalmente, no Capítulo 10, tecemos as Considerações Finais sobre o estudo realizado e o desejo que a inclusão museológica se faça por meio de um trabalho cooperativo que conte com estratégias que contribuam para a melhora das funções cognitivas e informacionais dos visitantes com deficiência visual, favorecendo a autonomia dessas pessoas e a consequente melhoria em sua qualidade de vida.

É imperioso reconhecer que os museus são fontes inesgotáveis de informações por meio de todos os sentidos funcionando em conjunto. Algumas vezes, a percepção pode ser dominada por apenas um ou dois deles. E essas fontes de informação precisam estar à disposição de todos, de maneira criteriosa e adequada. Inegável que existe um longo caminho a percorrer na condução das mudanças que desejamos efetuar no contexto museológico, mas os primeiros passos já foram dados.

2. TECENDO OS EIXOS SUSTENTÁCULOS

Os pontos teóricos se fundamentam em autores que abordam os temas norteadores para estruturar o âmago deste estudo, ou seja, a acessibilidade à pessoa com deficiência visual, especialmente o cego, no museu de arte, diante da obra de arte bidimensional figurativa. Tais pontos, sem pretensão hierárquica, são dispostos em ordem alfabética: Acessibilidade, Áudio-Descrição, Imagem, Informação em Arte, Linguagem Visual, Museu, Obra de Arte, Percepção, Pessoa Cega, Psicologia do Tato e Relevô Háptico, entre outros surgidos de eventuais desdobramentos.

No âmbito da Acessibilidade, Romeu Kazumi Sasaki identifica as seis dimensões: arquitetônica (sem barreira física); comunicacional (sem barreira na comunicação entre as pessoas); metodológica (sem barreira nos métodos e técnicas empregados nos sistemas sociais comuns); instrumental (sem barreira de instrumentos, ferramentas, utensílios etc.); programática (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas ou discriminação no comportamento da sociedade em relação às pessoas com deficiência). Conforme Sasaki (2006),

o termo *acessibilidade* começou a ser utilizado com muita frequência nos últimos anos, em assuntos de reabilitação, saúde, educação, transporte, mercado de trabalho e ambientes físicos internos e externos. Com o advento do paradigma da inclusão e do conceito de que a diversidade humana deve ser acolhida e valorizada em todos os setores sociais comuns, hoje entendemos que a acessibilidade não se restringe ao aspecto arquitetônico, pois existem barreiras de vários tipos também em outros contextos que não o do ambiente arquitetônico. Podemos, por exemplo, dizer que uma empresa inclusiva é aquela que está implantando gradativamente as medidas de acessibilidade nos seis eixos apresentados [...] (pp. 67-8, grifo do autor).

Comparativamente ao que disse Sasaki referindo-se a uma empresa inclusiva, podemos, por analogia, compreender que um museu inclusivo será aquele que conseguir implantar, gradativamente, as medidas de acessibilidade nos seis eixos mencionados, pois não é possível pensar em museu inclusivo sem que seja acessível, pois inclusão pressupõe acessibilidade. E, para abordar o tema Acessibilidade em Museus, com enfoque na inclusão do visitante cego, compartilhamos opiniões de teóricos como Amanda Tojal, Regina Cohen, Cristiane

R. de S. Duarte, Alice de B. H. Brasileiro, Viviane Sarraf, Claudia Martins, Silvia Gallego, entre outros. Consoante Cohen et al. (2012),

a acessibilidade de todos à cultura e aos museus não pode ser entendida apenas no que diz respeito ao acesso físico aos ambientes, como o foi por muito tempo considerado. Ter acesso a um museu e às suas exposições envolve também todos os atos e todas as percepções desejados por um visitante, desde o seu ingresso na edificação até a exploração do que ali se apresenta. Falamos do caráter público em toda a sua diversidade, sem esquecermos os pequenos e grandes, míopes e cegos, os que escutam pouco e os surdos, os obesos ou os idosos, as mulheres grávidas e as pessoas que usam muletas ou se locomovem em cadeira de rodas. Trata-se do conjunto de público que busca encontrar um objeto ou tema para meditar, aprender ou se maravilhar.

Em relação ao tema áudio-descrição, a base teórica está amparada por estudos de Francisco José de Lima (2011). Lima enfatiza que a áudio-descrição traz informações verbais adicionais e cruciais para a compreensão da pessoa com deficiência aos conteúdos ofertados nos museus, mostra de artes e outros, lembrando ainda os benefícios da adoção desse recurso também pelas pessoas sem deficiência visual, por lhes possibilitar o aprimoramento do vocabulário e por ampliar sua capacidade de efetuar descrições verbais a partir do que lhes chega como informação visual como observadores. Lima (2011, on-line) apresenta a seguinte definição:

A áudio-descrição é um recurso de tecnologia assistiva que permite a inclusão de pessoas com deficiência visual junto ao público de produtos audiovisuais. O recurso consiste na tradução de imagens em palavras. É, portanto, também definido como um modo de tradução audiovisual intersemiótico, onde o signo visual é transposto para o signo verbal. Essa transposição caracteriza-se pela descrição objetiva de imagens que, paralelamente e em conjunto com as falas originais, permite a compreensão integral da narrativa audiovisual. Como o próprio nome diz, um conteúdo audiovisual é formado pelo som e pela imagem, que se completam. A áudio-descrição vem então preencher uma lacuna para o público com deficiência visual.

Lima (2011c) também relaciona o recurso da áudio-descrição com a tecnologia assistiva:

A tradução visual, aqui na forma de áudio-descrição, pode ser considerada tecnologia assistiva, visto que consiste em uma atividade que proporciona uma nova experiência com as imagens, em lugar da experiência visual perdida (no caso de pessoas cegas adventícias), e consiste em tecnologia assistiva, porque permite acesso aos eventos imagéticos, em que a experiência visual jamais foi experimentada (no caso das pessoas cegas congênitas totais). Em ambos os casos, porém, é recurso inclusivo, na medida em que permite participação social das pessoas com deficiência, com igualdade de oportunidade e condições com seus pares videntes (p. 9).

Joel Snyder é outro autor que nos auxilia a abordar o tema da áudio-descrição. Na linha de oferecer diretrizes, ao treinar áudio-descritores, Snyder apresenta quatro fundamentos da áudio-descrição: 1) observação: treinar o olhar para ver de forma diferente, percebendo aquilo que, à primeira vista, costuma escapar-nos; 2) edição: selecionar o que será descrito para separar o essencial do que é irrelevante; 3) linguagem: utilizar um vocabulário claro para traduzir diferentes ações em uma mesma categoria, sabendo, contudo, ajustá-lo às situações; e 4) habilidades vocais: empregar a entonação correta, com as pausas bem marcadas, na produção de sentidos.

Também investigam essa temática estudiosos como Vera Lucia Santiago, Livia Motta e Paulo Romeu, Catalina Jimenez Hurtado, Jorge Diaz-Cintas, Verônica Mattoso e Marisa Aderaldo (as duas últimas abordando o assunto áudio-descrição no contexto das obras de arte).

Existem normas internacionais que orientam a produção da áudio-descrição de alguns países, como Alemanha (Bayerischer Rundfunk), Estados Unidos (Audio Description Coalition),⁴ Reino Unido (ITC Guidance) e Espanha (UNE 153020). No Brasil, em 2005, criou-se a primeira norma da ABNT (ABNT NBR 15290:2005), que estabelece diretrizes gerais a serem observadas para a acessibilidade em comunicação na televisão, consideradas as diversas condições de percepção e cognição, com ou sem a ajuda de um sistema assistivo ou de outro que complemente as necessidades individuais. Atualmente, a Comissão de Estudo Acessibilidade em Comunicação (CE-03 do CB-40 da ABNT) está concluindo o esboço da norma brasileira sobre áudio-descrição, a fim de disponibilizá-la para consulta pública.

⁴ No Brasil, a tradução desse documento foi publicada na edição 4 da *Revista Brasileira de Tradução Visual*, intitulada “União em Prol dos Áudio-Descritores” (VIEIRA, 2010). Nesta tese, portanto, utiliza-se a tradução brasileira.

Aqui, o conceito de *imagem* está relacionado ao universo da arte e, sob a perspectiva da Informação em Arte, refere-se à representação do objeto artístico. Pinheiro (2000) esclarece:

A imagem, desde sempre, esteve imbricada na cultura: da escrita pictográfica, ideográfica (chinesa, cuneiforme, hieroglífica), às iluminuras na Idade Média, ilustrações no texto e, hoje, impulsionada pelas modernas tecnologias, integrantes da multimídia (p. 11).

O reforço teórico para abordar o tema *imagem* vem de Alberto Manguel, em seu livro *Lendo Imagens*. Nele, Manguel considera que o público não especialista em arte tem o direito de ler imagens como quem lê palavras. E, por analogia, entende-se que também é legítimo que o visitante cego tenha acesso à Informação em Arte por meio de uma obra bidimensional, usando-se os recursos da tecnologia assistiva: relevo háptico e áudio-descrição. Os estudos de Lucia Santaella e Winfried Nöth também serviram de embasamento teórico sobre a *imagem*. Observa-se que, neste estudo, o uso do termo *tecnologia assistiva* implica

uma área do conhecimento, de característica interdisciplinar, que engloba produtos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivam promover a funcionalidade, relacionada à atividade e participação de pessoas com deficiência, incapacidades ou mobilidade reduzida, visando a sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social (ATA VII – Comitê de Ajudas Técnicas (CAT) – Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência (Corde) – Secretaria Especial dos Direitos Humanos – Presidência da República)

Na sociedade da informação, aqui no Brasil, emprega-se o termo Tecnologia Assistiva (TA),⁵ do original *Assistive Technology*, embora seja uma palavra ainda nova (1988), empregada para identificar todo o arsenal de recursos e serviços que contribuem para proporcionar ou ampliar as habilidades funcionais de pessoas com deficiência. Quanto ao tema Informação em Arte, a base teórica está em Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Diana Farjalla Correia Lima, pois, ao se elaborar um roteiro de áudio-descrição aplicada às imagens estáticas, especificamente em relação às obras de artes bidimensionais dos museus de arte, o áudio-descritores deve valer-se dos

⁵ No português europeu o termo ganhou a tradução: Tecnologia de Apoio.

dados intrínsecos e extrínsecos da obra, contidos nos discursos e documentos da arte e sobre arte, e que estão presentes na documentação museológica. Segundo Lima (2000),

a Informação em Arte enfoca o estudo especializado da comunicação e disseminação da informação que contempla assuntos artísticos vinculados às coleções reconhecidas como de natureza museológica, em suas feições plurais no tocante ao processamento do acervo e quando da sua exposição pública em ambiente fechado ou a céu aberto. Desse modo, ela projeta seu foco e alcança as denominadas fontes de estudo para tais acervos (p. 19).

E, por obra de arte, é possível supor a vastidão de produtos e eventos apreendidos pelo sentido da visão, como, por exemplo: esculturas, pinturas, poemas, arquitetura, filme, música, artefato decorativo, entre outros. Aqui, neste estudo, porém, nosso objeto é o roteiro áudio-descrito da pintura, ou melhor, da representação da obra de arte bidimensional figurativa em relevo háptico.

Quando um visitante cego comparece a um museu de arte e se defronta com uma obra de arte bidimensional que, a princípio, somente seria apreendida pelo sentido da visão, a áudio-descrição surge como uma das possibilidades de acesso em que se significa o “conteúdo informacional”, ou seja, a obra de arte bidimensional é tida como fonte de informação, como Pinheiro (2000) define: “Informação em Arte é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte, a partir de sua análise e interpretação e, nesse sentido, a obra artística é fonte de informação”. E, ao se falar em análise e interpretação da obra artística, de certa forma estamos nos referindo à linguagem visual desses objetos/obras e ao potencial de comunicação implícito que expressam. Assim, para embasar esta parte da análise, valemo-nos das contribuições de Donis A. Dondis (no livro *Sintaxe da linguagem visual*).

O lugar de análise da obra de arte é o museu. E, para compreender o papel social do museu, como um canal de comunicação e educação, tomamos por base o conceito da museologia como campo de conhecimento das Ciências Sociais Aplicadas e do museu a serviço da sociedade, valendo-nos de seus documentos básicos:

- 1) Documento final do Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus (Rio de Janeiro, 1958);

2) Declaração de Santiago, documento elaborado ao final da Mesa-Redonda sobre o Papel do Museu na América Latina (Santiago do Chile, 1972);

3) Declaração de Quebec, documento com os Princípios de Base de uma Nova Museologia, carta inaugural do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom – Quebec, 1984);

4) Declaração de Caracas, documento final do seminário “A missão dos museus na América Latina hoje: novos desafios” (Caracas, 1992).

Além desses documentos, é preciso olhar atentamente para a produção do Conselho Internacional de Museus (Icom), notadamente para seu Comitê Internacional para Museologia (Icofom), em particular do Subcomitê Regional do Icofom para América Latina e Caribe (Icofom-LAM); a produção brasileira de periódicos ligados aos programas de pós-graduação *stricto sensu*, como Museologia e Patrimônio, por meio da revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) e da revista *Museologia & Interdisciplinaridade*, criada pelo curso de Museologia e vinculada ao grupo de pesquisa Museologia, Patrimônio e Memória do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, ambas referendadas pela Capes;⁶ e, recentemente, para as publicações do antigo Departamento de Museus do Iphan (DEMU/Iphan), atual Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Dentro da base de legislação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), destacamos o Estatuto de Museus, que apresenta, no art. 2º, os princípios fundamentais dos museus, com base no Plano Nacional de Cultura, com destaque para: I – a valorização da dignidade humana; II – a promoção da cidadania; III – o cumprimento da função social; (...) V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural.

Assim, para que os museus cumpram o que determina a Lei nº 11.904/2009, que instituiu o Estatuto de Museus, é preciso que os cursos de Museologia formem profissionais capazes de conduzi-los nesse processo de adequação às exigências contemporâneas quanto à democratização do acesso à cultura, com a elaboração e a implementação de planos museológicos que definam sua missão básica e a função específica que exercem na sociedade, contemplando um dos seguintes itens,

⁶ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

entre outros: identificação do público a que se destinam, ou seja, a todos os públicos, tendo em vista que, segundo definição, museus são instituições “abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”.

Entendemos que a graduação deve permitir ao museólogo compreender seu papel em diferentes tipologias de museus e, futuramente, como profissional, adaptar-se a um mercado de trabalho formado por grande diversidade de modelos museológicos, processos de musealização, natureza de acervos e diversidade de público, contemplando o público com deficiência e, em nosso caso, o cego. Por tal razão, no Capítulo 7 examinam-se as grades curriculares dos cursos de graduação em Museologia hoje existentes em nosso país, a fim de verificar se apresentam disciplinas voltadas à temática da acessibilidade.

Desse modo, a tipologia de museu que serve de contexto para a presente pesquisa é o museu de arte, assim como a obra de arte nele contida. Segundo Diana Lima (2000), “os museus de artes [...] concentram em seus numerosos acervos coleções da produção artística que inclui diferentes momentos estéticos, gêneros diversificados, autores e faturas variados” (p. 20). Os museus, portanto, por intermédio de seus profissionais, precisam comunicar o conteúdo informacional do acervo em exposição para o visitante cego com base na documentação museológica, no processo de catalogação em que são levantados e interpretados os dados intrínsecos e extrínsecos da obra. Para tanto, caberá ao profissional inteirar-se dos recursos de tecnologia assistiva que possam auxiliá-lo nessa tarefa, entre os quais inclui-se o relevo háptico.

Nesse sentido, ao elegermos o relevo háptico, ou seja, as figuras bidimensionais em alto-relevo perceptivo pelo tato, como parte integrante desta pesquisa, fomos estimuladas a abordar o tema da *percepção*. Assim, com base nos estudos de Joana Belarmino (2004), que analisou a percepção tátil,

semioticamente, poderemos afirmar, como numa primeira linha de raciocínio, que aquele ajuntamento de pontos minúsculos não é senão um *percepto*. Um percepto que se força aos nossos olhos, mas se presta a uma interpretação competente pela via da percepção tátil (p. 78, grifo do autor).

Acrescenta que, embora se refira à percepção tátil do Sistema Braille, trata-se de “um percepto, pois, que se força aos nossos dedos, com toda uma

configuração singular que recupera, na escrita-leitura de pontos, o antigo diálogo entre mão e cérebro [...]”. Assinala ainda que “a nova escrita por sulcos imprime na cultura humana as marcas de sua especificidade, as marcas táteis de uma espécie que, no grupo particular das coletividades cegas, são fundamentais na construção da sua visão de mundo (BELARMINO, 2004, p. 79). Portanto, com base na afirmação de que as marcas táteis contribuem para a construção de mundo de pessoas cegas, analisaremos obras de arte bidimensionais em relevo háptico.

A pessoa cega é o sujeito sobre quem a tese se debruça, tanto do ponto de vista congênito, ou seja, aquela pessoa que nasce cega e organiza sua estrutura cognitiva, a princípio, a partir da audição, do tato, da cinestesia, do olfato e da gustação, como a adventícia, ou seja, a pessoa que perde a visão após os cinco anos de idade, pois alguns estudos apontam que quem perde a visão antes dessa idade não retém qualquer imagem visual (LOWENFELD, 1950, p. 32).

“Cegos de nascença” é assim que os “cegos de berço” geralmente são chamados. Mas não: poucos são os que nascem realmente cegos. A maioria deles tem os olhos perfeitamente são ao desabrochar da carola inviolável onde foram gerados. No curto percurso que fazem daí até a luz do sol é que certos germes lhes invadem os olhos, num cruel assalto ao mais precioso de todos os seus sentidos. Nascer sem vista ou perdê-la nos primeiros dias de vida parece ser a mesma coisa para a futura formação mental do indivíduo (VEIGA, 1983, p. 3).

E os teóricos com que nos embasaremos para abordar esse sujeito são Lowenfeld (1950), Castro (1951), Veiga (1983) e Diderot (2002).

O termo *háptico* empregado nesta tese, referente a relevo háptico, incorpora informação cutânea e cinestésica (REVESZ, 1950). Por meio da háptica, obtemos informações sobre objetos manipulando-os ativamente, com *inputs* covariantes cutâneos e cinestésicos (GIBSON, 1966). O termo está intimamente ligado à psicologia do tato, visto que inclui a sensibilidade cutânea, a cinestesia e a háptica. Os teóricos nos quais nos baseamos para tratar o assunto são: Morton A. Heller, David Katz, Roberta L. Klatzky, Susan J. Lederman, Soledad Ballesteros e Francisco Lima, que há muito vêm pesquisando a psicologia do tato e estudando o desenho háptico.

3. OBJETIVOS

3.1 Objetivo geral

Identificar e analisar, em contexto de Informação em Arte, os recursos de tecnologia assistiva de representação em relevo háptico e áudio-descrição de obras de arte bidimensionais figurativas aplicados a interpretação, informação e comunicação na exposição *Hoy toca el Prado*, com vistas a aplicar uma metodologia a roteiros de áudio-descrição que se volte à acessibilidade informacional e comunicacional do visitante cego no museu de arte.

3.2 Objetivos específicos

- Analisar, por meio da aplicação de teste, o modo pelo qual as pessoas cegas fazem leitura háptica – exploração tátil – de “desenhos infantis figurativos identificáveis” em relevo, de modo espontâneo, ou seja, sem o recurso da áudio-descrição para guiar a exploração;
- Identificar, por meio da aplicação de teste, se as pessoas cegas, de modo espontâneo, reconhecem e nomeiam desenhos infantis figurativos identificáveis em relevo háptico;
- Analisar roteiros áudio-descritos da representação em relevo háptico de três obras de arte bidimensionais figurativas, apresentados na exposição *Hoy toca el Prado*;
- Sugerir uma metodologia para o roteiro de áudio-descrição das obras de arte bidimensionais figurativas para o visitante cego.

4. METODOLOGIA

A pesquisa desenvolvida tem natureza exploratória, apresentando-se sob perspectiva qualitativa e base documental, com consulta a fontes primárias, destacando-se as obras musealizadas, por serem assim consideradas pelo campo da Museologia, e outras secundárias, tanto em suportes tradicionais como em ambiente de Internet.

Assim, em razão da questão formulada, a investigação foi estruturada em duas fases: por um lado, o levantamento e o reconhecimento das práticas de acessibilidade no museu de arte para o visitante cego e, por outro, a análise detalhada de uma amostra de roteiros áudio-descritos de representação de obra de arte bidimensional figurativa em relevo háptico de uma exposição temporária ocorrida no Museu Nacional do Prado.

A seguir, enumera-se o elenco dos procedimentos adotados para identificar os pontos do tema. Posteriormente, o processo de realização, no que couber, é descrito após o item 10:

1) Levantamento bibliográfico dos seguintes temas: Acessibilidade, Áudio-Descrição, Imagem, Informação em Arte, Linguagem Visual, Museu, Obra de Arte, Percepção, Pessoa Cega, Psicologia do Tato e Relevo Háptico. Fontes: a) teses e dissertações, artigos de periódicos científicos, anais de eventos, monografias (livros e capítulos), legislação;

2) Aplicação de teste háptico com “desenhos infantis figurativos identificáveis” – pesquisa cadastrada na Plataforma Brasil, intitulada “Reconhecimento pelo tato de desenhos em relevo pontilhado” – a oitenta e oito pessoas cegas frequentadoras do Instituto Benjamin Constant (IBC);

3) Visita técnica: análise e experimentação da exposição temporária *Hoy toca el Prado*, no Museu Nacional do Prado;

4) Registro fotográfico: três obras de arte bidimensionais figurativas em relevo háptico da exposição *Hoy toca el Prado*;

5) Registro de gravação: áudio-descrição das três obras de arte bidimensionais figurativas em relevo háptico da exposição *Hoy toca el Prado*;

6) Seleção de três obras de arte bidimensionais figurativas em relevo háptico da exposição *Hoy toca el Prado*;

7) Tradução do espanhol para o português do texto em áudio de três obras de arte bidimensionais em relevo háptico da exposição *Hoy toca el Prado*;

8) Transcrição do áudio em espanhol para texto, do roteiro áudio-descrito de três obras de arte bidimensionais figurativas em relevo háptico da exposição *Hoy toca el Prado*, que constam dos anexos da tese;

9) Análise crítica do roteiro áudio-descrito das três obras de arte bidimensionais figurativas em relevo háptico da exposição *Hoy toca el Prado* utilizadas pela pesquisa exploratória;

10) Elaboração de roteiros áudio-descritos das três obras de arte bidimensionais em relevo háptico utilizadas na pesquisa exploratória, seguindo a metodologia determinada pela tese.

O levantamento bibliográfico foi feito tanto em suporte físico como por meio de arquivos digitais disponíveis na web.

Em relação à aplicação do teste háptico com “desenhos infantis figurativos identificáveis” (fotos disponíveis adiante), utilizamos sete desenhos elaborados pelo software Monet e verificamos, junto a oitenta e oito pessoas com deficiência visual frequentadoras do IBC (participantes da pesquisa), se os reconheciam pelo tato. Caso não conseguissem, se o recurso da áudio-descrição os auxiliava nesse reconhecimento. No item 9.1, apresentamos o resultado desta investigação.

A visita técnica ao Museu Nacional do Prado, onde houve a exposição *Hoy toca el Prado*, foi possível em decorrência da estada da autora na Europa, por ocasião do doutorado sanduíche na Universidade do Porto, na Península Ibérica. A seleção das três obras utilizadas na pesquisa buscou contemplar uma obra de cada século.

5. MUSEU QUE SE QUER ACESSÍVEL EM PROL DAS ORDENAÇÕES INTERNACIONAIS E NACIONAIS

Há alguns anos, o termo *acessível*, no âmbito de museus, nos remeteria a debater e discutir a mobilidade para pessoas com deficiência física que utilizam cadeira de rodas, e a pauta seria a colocação de rampas e banheiros adaptados. Atualmente, pensamos a acessibilidade museológica não apenas sob o aspecto físico, mas também sob os pontos de vista informacional e comunicacional, assim como a acessibilidade digital nos ambientes virtuais, como o *site* dos museus ou mesmo os museus virtuais.

A acessibilidade, sob esse novo prisma que se delinea, determina que a concepção dos espaços e o formato dos produtos e serviços permitam que os cidadãos com deficiência sejam usuários legítimos e dignos desses espaços. A deficiência faz parte da condição humana. Em algum momento da vida, qualquer ser humano pode apresentar uma deficiência temporária ou permanente, e aquele que envelhecer enfrentará dificuldades cada vez maiores com a funcionalidade do corpo.

Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), existem mais de quinhentos milhões de pessoas que apresentam algum tipo de deficiência, seja em consequência de carência mental, física ou sensorial, e, não importa em qual parte do mundo vivam, suas vidas são muitas vezes limitadas por barreiras físicas e sociais. Ademais, cerca de 80% dessas pessoas vivem em países economicamente desfavorecidos. Com frequência, as pessoas com deficiência são vítimas de discriminação, fruto de preconceito ou ignorância, sendo-lhes, inclusive, impedido o acesso a serviços essenciais. Essa é uma *crise silenciosa* que afeta não só as pessoas com deficiência e suas famílias, como também o desenvolvimento econômico e social de toda a sociedade, visto que uma reserva significativa de potencial humano permanece, em boa parte, inutilizada.

Mundialmente, existe um movimento que busca o princípio universal capaz de atender à diversidade de características antropométricas e sensoriais do ser humano. A acessibilidade de todos à cultura e, em especial, a acervos museológicos não pode ser compreendida apenas no que diz respeito ao acesso físico, ou seja, aos ambientes, como por muito tempo foi considerado. Ressaltamos a importância de pensarmos tanto na acessibilidade física como na amplitude desse conceito, englobando a acessibilidade informacional e comunicacional, como já mencionado.

Nesse sentido, além de as pessoas com deficiência conquistarem seus direitos, também obtêm o reconhecimento da acessibilidade como conteúdo e forma de garantia. Afinal,

o acesso universal ao conhecimento, como um direito de todos os indivíduos sem distinção, tem sido pauta nas reivindicações de órgãos e instituições responsáveis que lidam com estoques de informação, na medida em que fazer circular informações para todos os tipos de público possibilita a construção de conhecimentos necessários para que se verifiquem mudanças efetivas no entorno (SANTANA, 2013, p. 4).

O cotidiano museológico, por seu caráter público inerente, ainda que implicitamente, reconhece que os museus e seus acervos pertencem a todos, devendo estar disponíveis também a todos. Sob essa perspectiva, podemos retomar o que Néstor García Canclini (2004) assinala: “[...] os bens reunidos por cada sociedade na história não pertencem *realmente* a todos, ainda que *formalmente* pareçam ser de todos e estar disponíveis ao uso de todos” (p. 96, grifo do autor). E, em algumas sociedades, o direito legal de acesso aos bens culturais está garantido, porém, na realidade, a transformação desse direito em prática social cidadã exige embates e enfrentamentos sistemáticos. Em uma palavra: militância.

Na melhor acepção da palavra, direito é um poder legítimo, universal, ou seja, comum a todos, abrangendo desde o cidadão mais simples até o mais abastado. Assim, ao compreendermos que o direito é universal, atinamos, em consequência, que é inquestionável.

A demanda por acessibilidade se mostra inevitável. No Brasil, a garantia de direitos básicos entre todos os cidadãos é assegurada por vários dispositivos legais. O direito à informação e à comunicação é garantido por leis, decretos, cartas e convenções tanto nacionais como internacionais. No entanto, as pessoas com deficiência enfrentam diversas barreiras para a concretização desses direitos, inclusive, algumas vezes, o não cumprimento da legislação em território nacional, ou seja, na prática as diferenças ainda são inferiorizadas. A falta de produtos e serviços que atendam às necessidades de todos faz com que as pessoas com deficiência visual, por exemplo, tenham pouca opção ou que apresentem restrição de acesso à informação, devido à falta de acessibilidade.

5.1 Declaração Universal dos Direitos do Homem: um marco supranacional

Antes de abordarmos o aspecto legal brasileiro com base na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CF/88), assinalamos que, quarenta anos antes da promulgação da Constituição vigente no Brasil, ou seja, em 1948, precisamente no dia 10 de dezembro, os direitos das pessoas com deficiência receberam atenção com a proclamação da Declaração Universal dos Direitos do Homem.⁷

Embora, no texto da referida Declaração, não conste a expressão *persona com deficiência*, o artigo 1º apresenta a seguinte redação: “Todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade (grifo nosso)” (Declaração Universal dos Direitos do Homem, ONU, 1948, p. 4). Desnecessário lembrar que, no referido texto, pelo pronome indefinido *Todos* está incluída a pessoa com deficiência, seja de que natureza for: sensorial, física, intelectual, múltipla, porque representa a diversidade humana composta por diferentes segmentos populacionais, englobando etnia, raça, nacionalidade, naturalidade, cultura, região socioeconômica, distúrbios orgânicos, entre outras.

Decorridos vinte e sete anos da Declaração Universal dos Direitos do Homem, em 9 de dezembro de 1975 a Organização das Nações Unidas (ONU) proclamou a Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes, o que representou um marco no compromisso firmado pelos Estados-Membros, reafirmando a fé nos direitos humanos, nas liberdades fundamentais e nos princípios de paz, dignidade e valor da pessoa humana e justiça social, proclamados anteriormente na Carta de 1948, utilizada como base comum e enquadramento de referência para a proteção desses direitos. O Brasil, por integrar os Estados-Membros, acatou a promessa feita no sentido de desenvolver ações conjuntas e separadas, em cooperação com a organização, a fim de promover padrões mais elevados de vida, pleno emprego e condições de desenvolvimento e progresso econômico e social. O item 3 desse documento estabelece:

⁷ A Assembleia Geral das Nações Unidas proclamou a presente “Declaração Universal dos Direitos do Homem” como o ideal comum a ser atingido por todos os povos e todas as nações, com o objetivo de que cada indivíduo e cada órgão da sociedade, tendo sempre em mente esta Declaração, se esforcem, através do ensino e da educação, para promover o respeito a esses direitos e liberdades, e, pela adoção de medidas progressivas de caráter nacional e internacional, assegurar seu reconhecimento e sua observância universais e efetivos, tanto entre os povos dos próprios Estados-Membros como entre os povos dos territórios sob sua jurisdição.

As pessoas deficientes têm o direito inerente de respeito por sua dignidade humana. As pessoas deficientes, quaisquer que sejam a origem, a natureza e a gravidade de suas deficiências, têm os mesmos direitos fundamentais que seus concidadãos da mesma idade, o que implica, antes de tudo, o direito de desfrutar de uma vida decente, tão normal e plena quanto possível (ONU, Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes, 1975).

Anos mais tarde, em 1982, no ano seguinte ao Ano Internacional das Pessoas Deficientes, proclamado em 1981, a ONU elaborou o *World Programme of Action Concerning Disabled Persons* (Programa de Ação Mundial para as Pessoas com Deficiência). Esse programa foi aprovado com o propósito de

promover medidas eficazes para a prevenção da deficiência e para a reabilitação e a realização dos objetivos de “igualdade” e “participação plena” das pessoas deficientes na vida social e no desenvolvimento. Isso significa oportunidades iguais às de toda a população e uma participação equitativa na melhoria das condições de vida resultante do desenvolvimento social e econômico. Esses princípios devem ser aplicados com o mesmo alcance e a mesma urgência em todos os países, independentemente de seu nível de desenvolvimento (ONU, 1982, on-line).

Em 2001, o Brasil ratificou, pelo Decreto nº 3.956, de 8 de outubro, a Convenção Interamericana para a Eliminação de todas as Formas de Discriminação contra as Pessoas Portadoras de Deficiência (à época, ainda se usava o termo *portador*. Hoje, já não mais se recomenda essa utilização, pois deficiência não é algo que se possa portar ou deixar de portar, como um objeto; podemos portar uma carteira, mas não uma deficiência), também conhecida como Convenção da Guatemala, pois foi nessa cidade, em 28 de maio de 1999, que, por intermédio de um Grupo de Trabalho, preparou-se o projeto da Convenção Interamericana, com o intuito de eliminar todas as formas de discriminação contra as pessoas com deficiência e favorecer sua integração na sociedade. Nesse sentido, reafirmou-se que essas pessoas tinham os mesmos direitos humanos e liberdades fundamentais que as demais, e esses direitos, inclusive o direito de não serem submetidas à discriminação com base na deficiência, emanavam da dignidade e da igualdade inerentes ao ser humano.

No Brasil, a reflexão no Brasil sobre esse direito passou por movimentos de luta e mudança histórica, devido à Convenção da ONU sobre os Direitos das

Pessoas com Deficiência, juntamente com seu Protocolo Facultativo, ambos assinados pelo Brasil em 30 de março de 2007, perante as Nações Unidas, e aprovados pelo Congresso Nacional por meio do Decreto Legislativo nº 186/2008, com promulgação pela Presidência da República através do Decreto Federal nº 6.946/2009, nos termos do art. 5º, § 3º, da Constituição Federal, que passa a ser o primeiro tratado internacional de direitos humanos adotado pelo Brasil com equivalência formal a uma emenda constitucional.

Não [...] há uma única característica desse tratado que tenha sido cumprida e que coloque qualquer dúvida sobre a constitucionalidade de seus termos no ordenamento jurídico nacional. Como parâmetro de validade das normas e políticas no Brasil, o tratado tem a mais alta relevância jurídica, política e social, e requer ser cada vez mais conhecido, implementado e monitorado.

A Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência da ONU e seu Protocolo Facultativo surgem, então, como instrumento de promoção de direitos e de defesa contra as violações de direitos humanos praticadas. Podem, assim, facilitar a criação de políticas e programas que contribuam para o desenvolvimento de um novo olhar em relação às pessoas com deficiência e aos direitos humanos em geral, além de identificar e coibir as situações de discriminação, exclusão e segregação.

A base conceitual dessa Convenção é o paradigma que passa da perspectiva médica e assistencial para a visão social da deficiência baseada nos direitos humanos (LOPES, 2013, p. 29, grifo nosso).

A Convenção da ONU consolida a acessibilidade como princípio e direito humano fundamentais, o que conduz à necessidade de construção e implantação de um desenho universal na arquitetura institucional mundial, a fim de permitir a plena e efetiva inclusão dos cidadãos com deficiência, seja em espaços públicos, seja em espaços privados.

Esses documentos estabelecem direitos que visam à dignidade humana, ao desfrutar de uma vida decente e à participação plena das pessoas na vida em sociedade, nos diferentes espaços sociais e culturais. Afinal, viver com dignidade significa, entre outras coisas, ter acesso à educação, à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo garantido o acesso em formato acessível, ou seja, os recursos e serviços devem assegurar a plena participação da pessoa com deficiência na vida em sociedade.

Historicamente, as pessoas com deficiência têm sido atendidas por meio de soluções segregacionistas, tanto no âmbito educacional como no cultural. Por isso,

ainda hoje, alguns museus providenciam visita a públicos especiais, agendamento para visita guiada com hora marcada para grupos especiais, sala ou exposição exclusiva para pessoas com deficiência, entre outras soluções. Entretanto, as políticas vêm mudando e, hoje, com a perspectiva da inclusão social, os espaços culturais devem ser – e são – capazes de se transformar para receber a pessoa com deficiência e viabilizar a convivência com as demais pessoas, com ou sem deficiência, e a participação ativa em qualquer tipo de atividade, sem prejuízo de seus direitos de cidadão e sem paternalismo.

Atualmente, segundo uma visão inclusivista, reconhecemos que não são as pessoas com deficiência as incapacitadas, mas, sim, os espaços, devido a fatores ambientais, informacionais ou comunicacionais que se encontram inadequados, não dispondo de recursos e serviços para atender a todos.

5.2 Brasil, direitos e garantias constitucionais: leis, decretos, normas e demais ordenamentos vigentes sobre acessibilidade

Nossa Constituição Federal de 1988 consagra o direito das pessoas com deficiência à igualdade de oportunidades, sem distinção. No artigo 5º, inciso I, por exemplo, a Carta Magna prevê o princípio da igualdade de direitos e preceitua que todos os cidadãos têm direito a tratamento idêntico pela lei, em consonância com os critérios albergados pelo ordenamento jurídico. “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza” [...] e, no inciso XIV, “é assegurado a todos o acesso à informação e resguardado o sigilo da fonte, quando necessário ao exercício profissional” (grifo nosso). Desse modo, a inclusão social das pessoas com deficiência não deve apenas ser considerada importante; é preciso que seja inequívoca, pois já está afirmada, claramente, no texto jurídico a igualdade de todos os cidadãos. Não cabe, portanto, discriminação por motivo de deficiência.

Não obstante a Constituição Federal não discriminar e assegurar a todos o direito de acesso à informação, as pessoas com deficiência ainda são discriminadas, em particular a pessoa cega, tanto qualitativa como quantitativamente, seja porque os espaços são inadequados, inacessíveis, seja porque as informações não são oferecidas de maneira completa, com igualdade de acesso. Isso nos faz lembrar, por exemplo, a obra de arte bidimensional no museu de arte. Nele, estamos diante de um documento de arte com informações intrínsecas e extrínsecas, porém, ao público

cego visitante, são negados os recursos necessários à compreensão e ao acesso à Informação em Arte.

Imaginemos uma situação em que alguém com deficiência visual, antes de se dirigir a um museu, procure, na página da instituição na internet, informações acerca de como chegar àquele local, o respectivo horário de funcionamento, a data de abertura de determinada exposição, entre tantas outras informações ali contidas, e, ao fazê-lo com a Tecnologia Assistiva de um leitor de tela, não consiga acessar as informações necessária, por estar a página da referida instituição inacessível. Nesse exemplo e em incontáveis outros, nega-se, à pessoa com deficiência, o direito à informação, total ou parcial, visto que não lhe está disponível o respectivo acesso.

A Constituição Federal, ainda no artigo 215, além de abordar no inciso IV a democratização do acesso aos bens de cultura (incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005), assevera, no *caput*, que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Entretanto, não é difícil constatar que o Estado ainda não conseguiu alcançar esse objetivo – o de proporcionar aos indivíduos da sociedade condições dignas de vida, em igualdade de tratamento. Basta, para tanto, observarmos os espaços públicos, as notícias vinculadas a televisão, rádio e internet, e então percebemos que, em se tratando de pessoas cegas que são alvo do presente estudo, a realidade está muito distante do que a legislação brasileira prevê.

Há outros preceitos constitucionais que garantem, inclusive, a eliminação das barreiras arquitetônicas, como consta nos artigos a seguir da Constituição da República Federativa do Brasil:

Art. 227, § 2º: A lei disporá sobre normas de construção dos logradouros e dos edifícios de uso público e de fabricação de veículos de transporte coletivo, a fim de garantir acesso adequado às pessoas portadoras de deficiência.

Art. 244: A lei disporá sobre a adaptação dos logradouros, dos edifícios de uso público e dos veículos de transporte coletivo atualmente existentes a fim de garantir acesso adequado às pessoas portadoras de deficiência, conforme o disposto no art. 227, § 2º.

E ainda no Título I, dos Princípios Fundamentais, o texto constitucional faz referência a cidadania e dignidade humana, como observamos no art. 1º, incisos I e III:

Art. 1º. A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos:

- I) a cidadania;
- III) a dignidade da pessoa humana.

Em decorrência desse dispositivo legal, todas as decisões judiciais, as decisões administrativas e a produção legislativa devem seguir esses vetores. Não se trata, portanto, de normas apenas enunciativas, sem efeito prático.

Quando se nega o direito à acessibilidade informacional e comunicacional (de forma plena, independente e segura), negam-se também a dignidade humana da pessoa com deficiência e o gozo dos direitos inerentes a qualquer cidadão.

Além da Constituição Federal de 1988 – Carta Magna de nosso país –, outras leis compõem o ordenamento jurídico no que tange à acessibilidade, como a Lei Federal nº 7.853, de 24 de outubro de 1989, que dispõe sobre o apoio às pessoas com deficiência e sobre sua integração social; e a Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa com Deficiência (Corde), que institui a tutela jurisdicional dos interesses coletivos ou difusos dessas pessoas e disciplina a atuação do Ministério Público, a fim de que seja assegurado o pleno exercício dos direitos individuais e sociais das pessoas com deficiência, além de sua efetiva integração social, nos termos dessa lei. Vejamos o artigo 2º:

Ao Poder Público e seus órgãos, cabe assegurar às pessoas portadoras de deficiência o pleno exercício de seus direitos básicos, inclusive dos direitos à educação, à saúde, ao trabalho, ao lazer, à previdência social, ao amparo à infância e à maternidade, e de outros que, decorrentes da Constituição e das leis, propiciem seu bem-estar pessoal, social e econômico (grifo nosso).

Nessa oportunidade, lembramos a definição de museu de acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, a ser discutida mais adiante, a qual instituiu o Estatuto de Museus.

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Portanto, ao Poder Público e seus órgãos – e o museu, em ampla maioria, é um órgão do Poder Público – nas esferas federal, estadual ou municipal, cabe assegurar a participação das pessoas com deficiência nesse espaço, que é de lazer, tem natureza educacional e propicia bem-estar pessoal e social a todos os seus visitantes. Sob essa perspectiva, a museóloga Diana Lima (2000) ressalta:

Qualquer motivo que estimule e leve o público ao Museu – lazer ou estudo – terá o efeito de colocá-lo frente ao discurso museológico que a exposição do acervo expressa, elaborado tomando os objetos das coleções como matéria-prima dessa informação cultural especializada (p. 20, grifo do autor).

Outrossim, a Lei Federal nº 7.853, em seu artigo 8º, considera crimes puníveis com reclusão de um a quatro anos, e multa contra o exercício dos direitos das pessoas com deficiência, as condutas previstas nos incisos de I a VI, com destaque para a de número V: “deixar de cumprir, retardar ou frustrar, sem justo motivo, a execução de ordem judicial expedida na ação civil a que alude esta Lei”. Dessa forma, caso o Ministério Público expeça uma ordem para que o museu cumpra as obrigações e acolha a pessoa com deficiência de forma digna, disponibilizando os recursos de acessibilidade necessários, a instituição museológica poderá sofrer as sanções cabíveis, as quais são atribuídas aos respectivos gestores.

Não apenas a lei mencionada ou a próxima citada, que ilustra como o ordenamento nacional brasileiro trata a pessoa com deficiência e o direito que lhe concerne, mas também os decretos publicados, todos têm importância ímpar: Decreto Legislativo nº 186, de 9 de julho de 2008, principalmente em seu artigo 9, ao abordar a temática da acessibilidade:

1. A fim de possibilitar às pessoas com deficiência viver de forma independente e participar plenamente de todos os aspectos da vida, os

Estados Partes tomarão as medidas apropriadas para assegurar às pessoas com deficiência o acesso, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, ao meio físico, ao transporte, à informação e à comunicação, inclusive aos sistemas e tecnologias da informação e comunicação, bem como a outros serviços e instalações abertos ao público ou de uso público, tanto na zona urbana como na rural. Essas medidas, que incluirão a identificação e a eliminação de obstáculos e barreiras à acessibilidade, serão aplicadas, entre outros, a:

a) Edifícios, rodovias, meios de transporte e outras instalações internas e externas, inclusive escolas, residências, instalações médicas e local de trabalho;

b) Informações, comunicações e outros serviços, inclusive serviços eletrônicos e serviços de emergência (grifo nosso).

Lembramos que o museu exerce funções culturais básicas de preservação, investigação e comunicação, que permanecem como seu princípio de identidade. É evidente que, em certos momentos, as instituições podem enfatizar esta ou aquela função, e a função da comunicação se desdobra em: “Comunicação: (...) métodos (...) para transferir a informação a uma audiência, publicações, exposições e atividades educativas adicionais” (MENSCH, 1992, p. X). Dessa forma, os museus necessitam utilizar recursos para se comunicar com todos os públicos, inclusive com o visitante cego.

Outro ordenamento importante passou a vigorar em 2000, quando o então presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, sancionou a Lei nº 10.098, de 19 de dezembro, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas com deficiência ou com mobilidade reduzida, mediante a supressão de barreiras e de obstáculos em vias e espaços públicos, no mobiliário urbano, na construção e na reforma de edifícios e nos meios de transporte e de comunicação. O artigo 2º estabelece definições que consideramos pertinentes, pois corrobora o assunto:

I – acessibilidade: possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos transportes e dos sistemas e meios de comunicação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida;

II – barreiras: qualquer entrave ou obstáculo que limite ou impeça o acesso, a liberdade de movimento e a circulação com segurança das pessoas, classificadas em: a) barreiras arquitetônicas urbanísticas: as existentes nas vias públicas e nos espaços de uso público; b) barreiras arquitetônicas na edificação: as existentes no interior dos edifícios públicos e privados; c) barreiras arquitetônicas nos transportes: as existentes nos meios de

transportes; d) barreiras nas comunicações: qualquer entrave ou obstáculo que dificulte ou impossibilite a expressão ou o recebimento de mensagens por intermédio dos meios ou sistemas de comunicação, sejam ou não de massa;

(...)

VI – ajuda técnica: qualquer elemento que facilite a autonomia pessoal ou possibilite o acesso e o uso de meio físico (grifo nosso).

Segundo esse dispositivo legal, se no museu de arte houver barreira comunicacional que impeça o visitante cego de desfrutar e compreender a mensagem da obra exposta ou o “Discurso da Arte”, o estabelecimento não estará desempenhando uma de suas três funções, ou seja, a da comunicação. A ajuda técnica no que tange à obra de arte bidimensional pode ser oferecida pelos recursos do relevo háptico e da áudio-descrição, os quais serão melhor examinados no próximo capítulo. O Capítulo VII da Lei n. 10.098/2000, que trata da Acessibilidade nos Sistemas de Comunicação e Sinalização, apresenta, em seu artigo 17:

O Poder Público promoverá a eliminação de barreiras na comunicação e estabelecerá mecanismos e alternativas técnicas que tornem acessíveis os sistemas de comunicação e sinalização às pessoas portadoras de deficiência sensorial e com dificuldade de comunicação, para garantir-lhes o direito de acesso à informação, à comunicação, ao trabalho, à educação, ao transporte, à cultura, ao esporte e ao lazer.

No artigo 20, a lei dispõe que “o Poder Público promoverá a supressão de barreiras urbanísticas, arquitetônicas, de transporte e de comunicação, mediante ajudas técnicas”. Ao fazermos a leitura na íntegra do texto legal, percebemos, sem muita dificuldade, que o legislador se esforçou no sentido de cumprir o ditame constitucional, visando, ao máximo, impedir as barreiras de comunicação e apontando para a eliminação de obstáculos, inclusive orientando para o fato de as ajudas técnicas servirem como um caminho para a supressão das barreiras comunicacionais.

Embora a Lei Federal n. 10.098/2000 determine que o apoio técnico auxilie, no sentido de eliminar barreiras comunicacionais e de acesso à informação, conforme se previu na Carta Magna brasileira, o que se nota, no dia a dia, é a pessoa cega privada do apoio técnico quando este pode materializar-se no museu de arte, por meio de informação especial. Aliás, o que se percebe é que os preceitos constitucionais e infraconstitucionais que dispõem sobre os recursos de tecnologia

assistiva têm sido negados em muitos casos e por muitos operadores do direito, da educação e da cultura.

Em países em que os direitos humanos são respeitados e não se limitam a discurso político, em que as leis, bem mais que letras mortas na legislação em vigor, são cumpridas, por determinação constitucional, e não por obra de interesses privados ou do poder econômico, a acessibilidade física, a acessibilidade comunicacional e as barreiras atitudinais têm recebido a devida atenção, com uma atuação, por parte da Corte Suprema, digna e firme na construção de uma nação em que as pessoas com deficiência são tratadas com dignidade e igualdade de condições e oportunidades. No entanto, até agora, essa não é a realidade brasileira.

Decorridos vinte e dois anos da Lei Federal nº 7.853/89, foi promulgada a Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, que regula o acesso a informações, já previsto no inciso XXXIII do art. 5º; no inciso II do § 3º do art. 37; e no § 2º do art. 216, todos da Constituição Federal. Essa legislação altera a Lei n. 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei n. 11.111, de 5 de maio de 2005, bem como os dispositivos da Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991, e dá outras providências. Nessa lei, que ampara o direito à informação, o termo *informação* abrange: dados, processados ou não, que podem ser utilizados para produção e transmissão de conhecimento, contidos em qualquer meio, suporte ou formato. Assim, ilustramos com o artigo 5º: “É dever do Estado garantir o direito de acesso à informação, que será franqueada, mediante procedimentos objetivos e ágeis, de forma transparente, clara e em linguagem de fácil compreensão”.

Certamente, a agilidade e a clareza da informação, de forma transparente, como exigido em lei, implicam que se tenham acesso à informação, de modo independente e seguro, aos sistemas e aos espaços físicos em que as informações estão mantidas, conforme determina o inciso VIII do artigo 8º:

VIII) adotar as medidas necessárias para garantir a acessibilidade de conteúdo para pessoas com deficiência, nos termos do art. 17 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000, e do art. 9º da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, aprovada pelo Decreto Legislativo nº 186, de 9 de julho de 2008.

Ainda no quesito acessibilidade, regulamentou-se o assunto por meio do Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004, ou seja, quatro anos depois de

publicada a Lei n. 10.098/2000, estabelecendo normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, além de outras providências, juntamente com a Lei n. 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas ali elencadas. A Lei nº 10.098/2000 ficou conhecida como a *Lei de Acessibilidade*.

Tornar o museu acessível ao visitante cego não pode ser algo restrito à disponibilização de textos em Braille, como se pensou durante muito tempo. Existem outros recursos que, no âmbito do museu, ampliam o acesso à informação e contribuem para a acessibilidade comunicacional, permitindo que o visitante cego tenha acesso à Informação em Arte.

O Decreto n. 5.296/04, embora empregando terminologia distinta da concepção que se tem hoje acerca da áudio-descrição, já previa esse recurso, denominando-o “descrição e narração em voz de cenas e imagens” (expressão que talvez tenha dado origem a outros termos utilizados no contexto da áudio-descrição: “audiodescritor-narrador” e “descrição de imagens estáticas”), dispõe sobre a áudio-descrição, que, como visto, cabe ao Poder Público implementar, incentivando a pesquisa nessa área, com vistas à formação de pessoal capacitado em acessibilidade comunicacional. Vejamos:

Art. 53. Os procedimentos a serem observados para implementação do plano de medidas técnicas previstos no art. 19 da Lei n. 10.098, de 2000, serão regulamentados, em norma complementar, pelo Ministério das Comunicações (Redação dada pelo Decreto nº 5.645, de 2005).

§ 1º O processo de regulamentação de que trata o *caput* deverá atender ao disposto no art. 31 da Lei n. 9.784, de 29 de janeiro de 1999.

§ 2º A regulamentação de que trata o *caput* deverá prever a utilização, entre outros, dos seguintes sistemas de reprodução das mensagens veiculadas para as pessoas portadoras de deficiência auditiva e visual:

I) a subtítuloção por meio de legenda oculta;

II) a janela com intérprete de LIBRAS; e

III) a descrição e a narração em voz de cenas e imagens (grifo nosso).

Também no artigo 59 do Decreto n. 5.296/04, fica estabelecido que o Poder Público deve apoiar, no que couber, para fazer cumprir a lei.

Art. 59. O Poder Público apoiará preferencialmente os congressos, seminários, oficinas e demais eventos científico-culturais que ofereçam, mediante solicitação, apoios humanos às pessoas com deficiência auditiva e

visual, tais como tradutores e intérpretes de LIBRAS, leitores, guias-intérpretes, ou tecnologias de informação e comunicação, tais como a transcrição eletrônica simultânea.

O mesmo documento legal trata o direito à acessibilidade comunicacional como meio de acesso à informação, sem discriminação em razão de deficiência e com igualdade de condições e oportunidades, defendendo, promovendo e determinando a implementação da acessibilidade comunicacional, inclusive com ajuda técnica.

Atualmente, a pessoa com deficiência dispõe de um conjunto de leis que preveem direito à informação, à comunicação, de acesso à cultura, à educação e ao lazer, principalmente pela proclamação da recém-publicada Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015, a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), que, no Capítulo IX, art. 42, estabelece:

A pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso:

- I) a bens culturais em formato acessível;
- II) a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas em formato acessível; e
- III) a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos.

Entretanto, constatamos igualmente a negligência, o descaso e o não cumprimento de todos esses dispositivos legais em nosso país. E, embora a última lei publicada sobre o tema não explicita o que vem a ser *formato acessível*, fato que acarretará a publicação de um decreto para sua regulamentação, podemos entender que a áudio-descrição, recurso de Tecnologia Assistiva (ou também denominado ajuda técnica), enquadra-se no termo *formato acessível* e é indispensável para a autonomia, a independência e o empoderamento da pessoa com deficiência, principalmente com deficiência visual, mas que ainda não é uma realidade nos museus, nas escolas e universidades.

Outrossim, podemos considerar o recurso do relevo háptico um formato acessível, principalmente no que tange à acessibilidade do visitante cego às obras de arte bidimensionais nos museus de arte, consideradas patrimônios culturais. E o § 2º do art. 42 determina que “o poder público deve adotar soluções destinadas à eliminação, à redução ou à superação de barreiras para a promoção do acesso a todo patrimônio cultural, observadas as normas de acessibilidade[...]” (grifo nosso).

Portanto, o relevo háptico é um desses formatos que possibilitam o acesso do visitante cego à informação imagética de uma obra bidimensional. Aos poucos, o recurso da áudio-descrição começa a ser implementado, embora ainda de maneira tímida, na televisão brasileira e em filmes, DVDs e alguns eventos ao vivo, como conferências e palestras, o que veremos em detalhes mais adiante. Porém, o recurso do relevo háptico, por não figurar em dispositivo legal, ainda não ganhou a adesão em contexto que precise viabilizar o acesso de imagens a pessoas cegas.

Recentemente, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) fixou norma que prevê que todos os projetos de produção audiovisual financiados por recursos públicos federais deverão contemplar, em seus orçamentos, a legendagem, a audiodescrição e a Língua Brasileira de Sinais (Libras). A decisão consta da Instrução Normativa (IN) nº 116/2014, publicada em 18 de dezembro de 2014 e já em vigor. A obrigatoriedade da acessibilidade e, em especial, da inserção da Libras nesse rol de requisitos coloca o Brasil na vanguarda da acessibilidade audiovisual no mundo. Segundo o Portal Brasil, a IN nº 116 é mais uma ação de política pública transversal de acessibilidade desenvolvida pela Ancine. Houve, portanto, Instrução Normativa voltada a projetos audiovisuais prevendo recursos de legenda, AD e Libras, mas, por ora, não há semelhante dispositivo prevendo a utilização do relevo háptico aplicado a imagens em espaços como museus de artes, por exemplo.

Acreditamos que tanto a áudio-descrição como o relevo háptico são instrumentos de inclusão cultural que contribuem para a formação crítica e a educação da pessoa com deficiência visual, preparando-a para o exercício pleno da cidadania. Além disso, os benefícios desses recursos se estendem também às pessoas com deficiência intelectual, idosas e com dislexia. Vemos, contudo, que a áudio-descrição, assim como o relevo háptico, possibilitam não só acesso à informação, mas, sobretudo, igualdade de condições e oportunidades de acesso a produtos visuais às pessoas com deficiência visual.

A áudio-descrição, assim como o relevo háptico, são ferramentas capazes de materializar alguns dos direitos a todos, garantidos constitucionalmente, a exemplo do direito de ir e vir, do direito à liberdade, ao lazer e à informação, entre tantos outros. Assim, podemos considerar uma afronta a tais princípios negar à pessoa com deficiência visual o direito de frequentar uma exposição museológica e apreender a informação especializada relativa àquele espaço e, no caso dos museus com coleções artísticas, à Informação em Arte em contexto de Informação

Especial às pessoas com deficiência. Portanto, é imprescindível considerar a áudio-descrição e o relevo háptico um serviço a ser prestado com qualidade e, frequentemente, a todas às pessoas que desses recursos necessitam, tratando-se de um direito das pessoas com deficiência visual a ser assegurado.

5.3 Política de museus no Brasil e instituições responsáveis: Iphan (1937-2009) e Ibram (2009-atual)

No âmbito da Museologia, se existem divisores de água, podemos pensar que se encontram na criação do curso de Museus (1932) e na criação da Inspeção de Monumentos Nacionais (1934).

O primeiro foi responsável pela institucionalização da Museologia e dos estudos de museus no Brasil; o segundo, por sua vez, representou um dos antecedentes do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. O SPHAN estava subordinado ao Ministério da Educação e foi o então ministro Gustavo Capanema quem convidou Rodrigo Melo Franco de Andrade⁸ para dirigir a instituição recém-fundada. Andrade manteve-se nesse cargo até a sua morte, em 1969, quando a instituição veio a ser posteriormente Departamento, Instituto, Secretaria e, de novo, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), como se chama atualmente.

O Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, de criação do Iphan, define, em seu art. 1º, a constituição do patrimônio histórico e artístico nacional como “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja do interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (grifo nosso). Portanto, o referido decreto já trazia o caráter público presente, demonstrando a ideia de pertencimento, de participação de *todos*, da coletividade se manifestando, como via de mão dupla, pois, havendo interesse

⁸ Nasceu em Minas Gerais, em 1898. Advogado, jornalista e escritor, formou-se em Direito pela Universidade do Rio de Janeiro. Foi redator-chefe (1924) e diretor (1926) da *Revista do Brasil*. Chefe de gabinete de Francisco Campos, ministro da Educação e Saúde Pública, foi o principal responsável pela indicação de Lúcio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas-Artes em dezembro de 1930. Chefiou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) desde a fundação do órgão, em 1937, até 1968. Morreu na cidade do Rio de Janeiro, em 1969.

público na conservação de determinado bem, no futuro poderá ser usufruído por todos.

Como desdobramento da Política Nacional de Museus, no segundo semestre de 2003, foi criado o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), devido à singularidade do conjunto de museus do Iphan e à inexistência formal de um setor na área federal voltado às ações no campo da Museologia, motivos suficientes para a criação do DEMU, o que trouxe o fortalecimento de todos os museus do Ministério da Cultura. Posteriormente, foi criado o Sistema Brasileiro de Museus, com a finalidade de facilitar o diálogo entre museus e instituições afins, com vistas à gestão integrada e ao desenvolvimento dos museus, acervos e processos museológicos brasileiros, outra ação fundamental para a implantação da Política Nacional de Museus.

Enquanto o Iphan respondia pelos museus federais, foi publicada a Instrução Normativa (IN) nº 1, de 25 de novembro de 2003, que, embora dispusesse “sobre acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, e outras categorias, conforme especifica”, também determinava que as propostas de intervenção para a adoção de soluções de acessibilidade nos casos previstos, ou seja, aqueles voltados à acessibilidade física, atenderiam aos critérios de abordagem global quanto às pessoas com deficiência em suas diferentes necessidades, proporcionando aos usuários: “Informar-se sobre os bens culturais e seus acervos, por meio dos dispositivos e linguagens de comunicação, tais como: escrita, simbólica, braile, sonora e multimídia, colocadas à disposição em salas de recepção acessíveis ou em casa de visitantes adaptadas”. Assim, ainda que de caráter segregacionista, esse dispositivo (item 3.4, letra d) contempla os bens culturais e seus acervos, e os *diversos dispositivos* equivalem aos recursos de Tecnologia Assistiva, ou recursos de acessibilidade, visto que, no caso de se tratar o “bem cultural” de uma obra de arte figurativa – por exemplo, o relevo háptico e a áudio-descrição –, já estariam previstos nessa IN de 2003. De qualquer maneira, houve previsão de intervenções ou adaptações que atendessem às pessoas com deficiência ou com mobilidade reduzida, em suas diferentes necessidades.

Em 2006, outro dispositivo legal, que já previa a diversidade de público e a acessibilidade no âmbito dos museus, foi a Portaria nº 1, de 5 de julho (“Dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico dos museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e dá outras providências”). Essa portaria dispõe, em

seu art. 5º, II, sobre os programas que compõem o plano museológico adotado para os museus do Iphan:

e) Programa educativo e cultural, aquele que compreende os projetos e atividades educativo-culturais desenvolvidos pelo museu, destinados a diferentes públicos e articulados com diferentes instituições (grifo nosso);

(...)

g) Programa arquitetônico, aquele que trata da identificação, da conservação e da adequação dos espaços livres e construídos, bem como das áreas de entorno da instituição, contendo descrição dos espaços e instalações, além de informar sobre os aspectos de acessibilidade, conforto ambiental, circulação, identidade visual e possibilidades de expansão (grifo nosso).

Nesse sentido, embora, explicitamente, não informe de que diferentes públicos trata, depreende-se que o público não habitual esteja contemplado, e o programa arquitetônico menciona *descrição dos espaços* quando é o visitante cego quem melhor usufrui dessa ação. Assim, mesmo não caracterizando os aspectos de acessibilidade, há disposição acerca de sua previsão.

Nessa ocasião e até 2009, o Iphan respondia pelos direitos, deveres e obrigações relacionados aos museus federais, quando o então presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em 20 de janeiro de 2009, com a assinatura da Lei nº 11.906, cria o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), uma nova autarquia vinculada ao Ministério da Cultura (MinC) que passou a ser o órgão responsável pela Política Nacional de Museus (PNM), pela melhoria dos serviços do setor – aumento de visitação e arrecadação dos museus, fomento de políticas de aquisição e preservação de acervos e criação de ações integradas entre os museus brasileiros, além de ser o responsável pela administração direta de trinta museus.

Alguns dias antes, era decretada e sancionada a Lei nº 11.904, que instituiu o Estatuto de Museus. Esse dispositivo legal define, em seu art. 1º, o que é museu e o caráter público que sustenta.

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (grifo nosso).

Dessa forma, por ser uma instituição aberta ao público, presumimos que conte com recursos para que possa, de modo efetivo, estabelecer a comunicação de seu acervo com os integrantes da sociedade a que serve.

O Estatuto expressa, ainda formalmente, no art. 2º, os princípios fundamentais dos museus, todos igualmente relevantes para servir de base a qualquer instituição museológica:

- I) a valorização da dignidade humana;
- II) a promoção da cidadania;
- III) o cumprimento da função social;
- IV) a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;
- V) a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;
- VI) o intercâmbio institucional (grifo nosso).

Aqui, destacamos o quinto princípio, que versa sobre a “universalidade do acesso”, tanto físico como informacional e comunicacional, pois almejamos que, nessa universalidade, estejam incluídas as pessoas com deficiência, em especial as pessoas cegas, e que o respeito à diversidade desse público visitante seja valorizado de alguma maneira no museu, com a oferta de recursos e serviços apropriados.

Além desses princípios elencados no art. 2º, que já seriam suficientes para determinar a necessidade de transformação nos museus, por serem princípios inovadores, ousados e inspiradores de uma Museologia politicamente engajada e comprometida com os processos de transformação social por que passa a atual sociedade, o tema *acessibilidade* também está ali presente, nos seguintes termos:

Art. 29. Os museus deverão promover ações educativas, fundamentadas no respeito à diversidade cultural e na participação comunitária, contribuindo para ampliar o acesso da sociedade às manifestações culturais e ao patrimônio material e imaterial da Nação;

Art. 31. As ações de comunicação constituem formas de se fazer conhecer os bens culturais incorporados ou depositados no museu, de forma a propiciar o acesso público;

Art. 35. Os museus caracterizar-se-ão pela acessibilidade universal dos diferentes públicos, na forma da legislação vigente;

Art. 42. Os museus facilitarão o acesso à imagem e à reprodução de seus bens culturais e documentos conforme os procedimentos estabelecidos na legislação vigente e nos regimentos internos de cada museu (grifo nosso).

Os artigos do Estatuto de Museus acima mencionados abordam o tema da acessibilidade quando preveem o “acesso da sociedade” às manifestações e ao patrimônio. É certo que compreendemos a sociedade como o conjunto de pessoas que convivem e se relacionam em determinado meio social, pressupondo pessoas diversificadas. Em outra abordagem, o tema da acessibilidade também é abordado ao fazer referência a ações de comunicação para acesso público, portanto para todos, dos bens sob sua tutela. Além de o Estatuto de Museus abordar o tema acessibilidade em diferentes artigos e sob vários prismas, o Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013, que regulamenta os dispositivos da Lei nº 11.904 e da Lei nº 11.906, determina, em seu art. 4º, V, que compete aos museus, públicos e privados, “garantir a acessibilidade universal”. Igualmente, a Portaria nº 110, de 8 de outubro de 2014, que aprovou o Regimento Interno do Instituto Brasileiro de Museus, em seu art. 3º, explicita uma das finalidades do Ibram, o que lhe assegura o caráter de acessibilidade:

VIII) desenvolver processos de comunicação, educação e ação cultural relativos ao patrimônio cultural sob a guarda das instituições museológicas para o reconhecimento dos diferentes processos identitários, sejam eles de caráter nacional, regional ou local e o respeito à diferença e à diversidade cultural do povo brasileiro (grifo nosso).

Afinal, “desenvolver processos de comunicação” com vistas a atender à “diversidade cultural do povo brasileiro” implica buscar, por meio de recursos de acessibilidade, uma maneira de atender a todos os públicos. Nesse contexto, o tema da acessibilidade está presente nos documentos fundadores da atual Política de Museus, compreendida como política pública e coordenada pelo Ibram, embora já figurasse também antes de sua criação. Isso reforça a assertiva de que o Ibram tem compromisso com a busca sistemática de um padrão de excelência no que se refere à acessibilidade.

Infelizmente, não é redundância advogar pelo direito da pessoa com deficiência a bens e serviços culturais, bem como por seu direito à equiparação de condições, haja vista que esses direitos não costumam ser prontamente respeitados. Se nossa Carta Magna fosse cumprida na íntegra, nenhuma outra lei seria necessária para que a pessoa com deficiência tivesse, verdadeiramente, seus

direitos garantidos – não como as demais, mas consoante as suas necessidades, uma vez que é assim que a Constituição proclama.

Está evidente a importância dos recursos de acessibilidade, em especial o relevo háptico e a áudio-descrição, quando a finalidade é acessar a Informação em Arte por meio de obra de arte bidimensional, uma realidade a ser incorporada pelos museus, pois é através desses recursos que alguns dos direitos constitucionalmente garantidos às pessoas com deficiência visual serão, enfim, materializados. No entanto, em nosso país, em que pese seu rico ordenamento jurídico, com vários dispositivos legais que abordam o tema, a ausência de políticas públicas de acessibilidade cultural sempre representou um entrave na vida das pessoas com deficiência. Isso porque é notória a presença de atores sociais cujos interesses têm origens distintas, e isso é determinante para as etapas de formulação, implementação e avaliação das políticas públicas – no caso em exame, a promoção de recursos de acessibilidade, como a áudio-descrição e o relevo háptico, no espaço do museu.

O certo é que não há razão para se negligenciar os direitos e as garantias às pessoas com deficiência, aos quais legalmente fazem jus. Assim, no próximo capítulo, referimo-nos justamente aos recursos de Tecnologia Assistiva relevo háptico e áudio-descrição no museu de arte, recursos que auxiliam o visitante cego a acessar a Informação em Arte procedente do objeto artístico – pintura figurativa – nesse contexto museológico.

6. MUSEU DE ARTE E PINTURA FIGURATIVA ACESSÍVEL PARA O VISITANTE CEGO: INFORMAÇÃO EM ARTE E COMUNICAÇÃO PELA TECNOLOGIA ASSISTIVA

O patrimônio artístico-cultural preservado por cada museu caracteriza a sua tipologia e, entre aquelas existentes, optamos, em nosso estudo, pelo museu de arte, uma vez que, na composição do acervo, incluem-se obras de arte em contexto bidimensional apresentadas segundo diversas técnicas: pintura, desenho, gravura, fotografia. Esse contexto bidimensional apresenta maior variedade e quantidade do que o processo tridimensional, no qual se enquadram as esculturas e instalações, propostas de “linguagem ou manifestação artística onde a obra pode ser composta de elementos variados, em formatos e escalas diversos, organizados em um ambiente aberto ou fechado” (AMADO, 2012).

Atualmente, são os museus de arte que mais desenvolvem projetos de acessibilidade, embora tenham sido os “museus de Ciências, pelo caráter eminentemente experimental, os pioneiros, tanto no Brasil como no exterior, a incluir em suas propostas novas concepções de interatividade com os objetos e participação do público nas exposições” (TOJAL, 2010, p. 11). Assim, os museus de Ciências, ao estimularem experiências concretas dos fenômenos físicos que precisam de explicitações visíveis, usaram objetos multissensoriais, transformando-os em recurso facilitador à compreensão dos conteúdos apresentados nas exposições, o que acabou por contribuir, de forma significativa, para a participação das pessoas com deficiência nessas instituições. Seguindo essa tendência, os museus de arte começaram a incluir o público com deficiência visual na programação das exposições temporárias, possibilitando que tocassem esculturas originais previamente selecionadas, pertencentes ao acervo, ou cujos artistas, expositores ou curadores assim o permitissem.

Nas palavras de Tojal (2010), o pioneirismo no Brasil data da década de 1980, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), com uma exposição de esculturas originais do acervo para o público com deficiência visual. Anos mais tarde, implantou-se um programa de natureza multiplicadora, voltado a todos os públicos especiais, com ações dessa natureza em vários museus de arte em São Paulo, como, por exemplo, o Programa Educativo para Públicos Especiais (PEPE) do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São

Paulo, implantado em 2003 e considerado referência em acessibilidade no cenário museológico brasileiro. No entanto, ainda que a iniciativa do MAC-USP tenha consistido em organizar uma exposição de escultura para contemplar o visitante com deficiência visual, observa-se, ainda hoje, certa predileção a se viabilizar o acesso do visitante cego no museu de arte a esculturas. Nossa investigação, porém, está voltada para a pintura figurativa, a qual, para se tornar acessível ao público com deficiência visual, terá de se valer da tecnologia assistiva, que engloba recursos de acessibilidade, denominados, no âmbito museológico, de *recursos multissensoriais*.

Neste estudo, a Tecnologia Assistiva que defendemos está representada pelo relevo háptico, compreendida, consoante Francisco Lima (2004), “pelas figuras bidimensionais em relevo que constituem uma linguagem gráfica tátil” (p. 5) e pela áudio-descrição, que, segundo Snyder (2008, on-line), é “a versão verbal de uma imagem visual”.⁹ Portanto, assim como o relevo háptico é considerado um recurso de tecnologia assistiva, por possibilitar o acesso da pessoa cega a uma imagem de maneira tátil, também a áudio-descrição é uma descrição regrada e adequada a construir entendimento onde antes não existia ou era impreciso; plena de sentidos, mantém os atributos de ambos os elementos, do áudio e da descrição, com qualidade e independência (LIMA, 2008), possibilitando o acesso da pessoa cega à informação imagética de maneira verbal.

Ao longo deste capítulo, portanto, tratamos desses dois recursos de tecnologia – o relevo háptico e a áudio-descrição –, bem como das percepções a que estão vinculados: tátil e sonora, respectivamente, pois compreendemos que essa pode ser a maneira de incluir o visitante cego no processo informacional e comunicacional no museu de arte, possibilitando que se aproprie dos conteúdos da “Informação em Arte, também denominada Informação Artística ou Informação Estética” (LIMA, 1997, p. 70), nesse ambiente de museu, que é considerado um sistema informacional voltado à fruição de diferentes públicos (MORAES, 2015). Isso significa dizer que, ao visitante cego, será facultado o acesso ao “Discurso da Arte”, ou seja, ao discurso elaborado pelo artista e presente na obra, relacionado à criação ou à produção artística e à interpretação do próprio artista, assim como ao “Discurso sobre Arte”, aquele produzido por historiadores da arte, curadores de exposições, críticos de arte e outros especialistas de diferentes campos do conhecimento, assim

⁹ Originalmente em inglês, “a verbal version of the visual image”.

como pelo próprio artista, e relacionado à apreciação e às interpretações de terceiros (LIMA, 2000, p. 23). Por conseguinte, o roteiro áudio-descrito elaborado para a obra de arte se constitui de um “discurso sobre arte” pois, teremos outro especialista – no caso, o áudio-descritor – descrevendo informações intrínsecas e extrínsecas de uma obra de arte bidimensional.

Elegemos o museu de arte, pois, segundo essa abordagem da Museologia, é ele o guardião dos “documentos da arte” e de todo o conteúdo informacional desses documentos, sendo também o responsável pelo fluxo e pela transferência de informações por meio das exposições. Afinal, “os museus de arte, na sua condição de centros de referência cultural e na sua potencialidade educacional, bem como as bibliotecas de arte, geram informações artísticas e culturais” (PINHEIRO, 2005, p. 52). Portanto, trata-se de uma via de inclusão, através da arte e da cultura, que se oferece a qualquer cidadão, não se podendo negá-la ao visitante cego. É preciso, pois, dar-lhe a possibilidade de desfrutar do direito ao lazer e da oportunidade de se desenvolver intelectual e criativamente por meio dessa fonte de informação que é a obra de arte.

6.1 Informação em arte e o contexto da informação especial através do relevo háptico e da áudio-descrição

A produção de conhecimento no museu de arte está diretamente relacionada à atividade que promove para divulgar seu acervo, colocando-se à disposição da sociedade por meio de exposições e ações culturais consistentes. Portanto, o processo de comunicação que o museu estabelece com o público passa por suas exposições, quando apresenta a coleção para apreciação visual do público visitante. Entretanto, se o visitante for uma pessoa cega, essa apreciação terá de ser efetivada por outros sentidos que não o visual, sentidos que sejam capazes de captar as informações tanto intrínsecas como extrínsecas de que são constituídas as obras de arte expostas e que, via de regra, compõem a coleção de um museu de arte. De acordo com Lima (1997),

a mensagem que o museu transmite, visualmente materializada através da exibição das coleções, bem como por meio de outros veículos de informação

cultural (edições e conferências), trata o objeto cultural como suporte de informações que conduz à construção de representações, ativando-o pelas relações estabelecidas com os quadros da Memória (p. 1).

Dessa forma, a maneira como se dá o processo comunicativo nos museus é preferencialmente pelas exposições, as quais, em função de seu caráter temporal, podem estar na categoria permanente ou temporária. A exposição permanente é organizada e mantida no museu com a coleção que lhe pertence e, como o próprio nome exprime, de modo permanente, durando uma década ou mais; a exposição temporária, por sua vez, é uma montagem organizada por determinado período, como, por exemplo, de alguns meses, com “acervos de terceiros, ou outras coleções pertencentes à própria instituição e que são esporadicamente exibidas, ficando fora da narrativa fixa [...]” (idem, p. 11).

Este estudo se debruça sobre uma exposição temporária, com duração de cinco meses (de 20 de janeiro a 28 de junho de 2015), organizada com a reprodução de obras bidimensionais figurativas da coleção permanente do Museu Nacional do Prado, em relevo háptico e com o recurso da áudio-descrição para o público com deficiência visual. Esses dois recursos dos quais o museu se valeu para contemplar o público com deficiência visual referem-se à Informação Especial (BERQUÓ, 2011), porque houve adaptações – no caso, a reprodução em relevo háptico –, possibilitando que o visitante cego desfrutasse da oportunidade de conhecer parte do acervo em exposição por meio de percepção tátil e sonora.

Desse modo, por meio dos objetos/obras de arte, o museu produz um conhecimento que será disseminado por meio da exposição e, segundo Meneses (2005), a questão da produção do conhecimento no museu de história é ampliada também para o museu de arte, porque tanto um como outro obedecem a uma cronologia, ao menos na abordagem comunicativa da exposição, e o conceito vigente é o de que museu histórico é aquele que opera *objetos históricos*, da mesma forma que o museu de arte opera *objetos artísticos*. Por essa razão, Meneses (1994, p.14) afirma: “Rigorosamente, todos os museus são históricos, é claro”. E acrescenta: “A história dos museus de arte revela [que] [...] é, em última análise, um museu de história da arte. Ainda que não haja um conceito explícito, um conceito implícito sempre estará presente como princípio organizativo” (idem, p. 32). A isso, aduz ainda:

Num museu de arte, uma tela, por exemplo, é documento plástico (mas sem considerar que a construção da visualidade integra a realidade histórica). Já no museu histórico, a mesma tela seria valorizada pelo tema, como documento iconográfico (mas ignorando a historicidade da matéria plástica (MENESES, 1994, p.16).

Nesse sentido, recorremos a Mason (2004), que nos lembra a finalidade da constituição desse espaço museológico no qual se inserem as exposições, canal de comunicação entre o objeto artístico e o público.

Museus existem acima de tudo por causa dos acervos – por causa dos objetos que eles guardam. O que faz dos museus tão especiais é que eles são essencialmente a biblioteca de objetos onde a própria coisa, tridimensional e autêntica pode ser admirada, estudada e interpretada (p. 32).

Pinheiro (2000) define Informação em Arte como “o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos de arte, a partir de sua análise e interpretação. Nesse sentido, a obra artística é fonte de informação” (p. 7), visto se tratar de objeto de arte que abrange “documento no seu sentido mais amplo, oriundo de múltiplas manifestações e produções artísticas” (idem, ibidem). Assim, a obra de arte é a base de conhecimento fixada materialmente e disposta de maneira a ser utilizada para estudo, consulta, prova e utilidades afins. Observamos que a origem da Informação em Arte se deu na tipologia do museu de arte.

Gerada no contexto dos Museus de Arte e dedicada, no início, aos trabalhos da Documentação Museológica – *Museum Documentation*, no bojo do Sistema de Indexação e Recuperação da Informação, recebeu novo impulso em fins dos anos setenta e de modo mais vigoroso no início dos oitenta, expandindo e formalizando seu espaço de ação, nos últimos vinte anos, como resultados das pesquisas e atividades desenvolvidas pelo Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus, CIDOC-ICOM da Unesco e, sobretudo, dos programas realizados e subvencionados pela Fundação J. Paul Getty para seu Museu e Centro de Informação em Arte, desenvolvidos em numerosas parcerias com outras instituições museológicas e de informação (LIMA, 2000, p. 19).

Em museus de arte, o estudo do objeto, ou seja, a obra, é um documento artístico. Esse estudo engloba a análise e a interpretação, assim como as linguagens e técnicas artísticas, incluindo ambiência, cenário, contexto e inserção do objeto em determinado tempo e espaço (História da Arte) (PINHEIRO, 2000).

A Informação em Arte, portanto, dedica-se ao estudo dos “documento(s) sobre Arte” (LIMA, 2000, p. 23), ou seja, aqueles documentos bibliográficos, primários e secundários, desde livros e artigos de periódicos até bibliografias, estados da arte e outros suportes, além de incluir, na atualidade, os museus na web e os museus virtuais. Por isso, a Informação em Arte tanto envolve os aspectos formais, descritivos, quanto os de atributos e relações da obra de arte com a história, razão pela qual os documentos são os portadores de informações que servem de subsídio ao campo da Informação em Arte – campo que se dedica às informações oriundas do “discurso da arte” e do “discurso sobre arte”.

O primeiro, o discurso da arte, é apresentado pelo artista, materializado na obra, envolvendo a criação artística e a interpretação pelo próprio artista. O segundo, por sua vez, ou seja, o *discurso sobre*, é aquele produzido por pessoa diferente do artista executor, englobando historiadores da arte, curadores, críticos de arte e outros especialistas de campos de conhecimento afins, e estaria relacionado à apreciação e às interpretações de terceiros (LIMA, 2000). Portanto, as duas dimensões para onde a arte se volta: para quem a faz e para os outros que a apreciam.

O discurso da arte e o discurso sobre arte se apresentam como balizas que demarcam o panorama para onde convergem dois ângulos de visões, que focalizam configurações correspondentes tanto aos que fazem a arte, quanto aqueles que para ela dirigem seu olhar, e emitem sua voz para dela falar, sendo que ao artista cabe postura especial no domínio do conhecimento da arte na condição de pensar a arte e praticá-la, e de pensar sobre arte e analisá-la, estando ao mesmo tempo capacitado para percorrer, e ocupar no papel de mentor/executor e analista, as duas dimensões que demarcam os comportamentos em relação à arte (LIMA, 1997, p. 34, grifo do autor).

No campo da Museologia, sem dúvida o destaque de qualquer museu é a área de exposição. Afinal, todo museu é visualidade, porque é através dos objetos em exposição que estabelece um canal de comunicação com o visitante. Assim, podemos dizer que a exposição é o cartão de visita do museu – é ela que acolhe, recebe, desperta o prazer, a curiosidade, a contemplação, o encantamento, mas também a repulsa, a indiferença, o estranhamento... Enfim, a exposição é uma espécie de termômetro do museu, devido a muitos e variados sentimentos e

sensações que se estabelecem a partir dela. Observa-se que, para a maior parte dos visitantes, as exposições são, elas próprias, o museu. Essa exibição pública é que fornece o principal ponto de contato com as coleções museológicas e as informações associadas, oferecendo, ao mesmo tempo, diversão, esclarecimento e disseminação da informação e do conhecimento. E o que é expor se não mostrar, pôr à vista, deixar ver?

O espaço de exposição, nesta perspectiva, define-se, então, não somente pelo conteúdo ou por seus suportes, mas também pelos seus utilizadores – visitantes ou membros da equipe de profissionais da instituição –, ou seja, as pessoas que entram nesse espaço específico e participam da experiência geral dos outros visitantes da exposição. Logo, o lugar da exposição apresenta-se como um lugar específico de interações sociais, em que a ação é suscetível de ser avaliada. É isso que propicia o desenvolvimento de pesquisas de público ou de recepção, assim como a constituição de um campo de pesquisa específico ligado à dimensão comunicacional do lugar, mas igualmente ao conjunto das interações específicas no seio deste espaço, ou, ainda, ao conjunto de representações que este pode evocar (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 43, grifo nosso).

Nesse sentido, as exposições museológicas provocam interação, ou seja, ações mútuas entre as pessoas, e por ser o lugar específico no qual se colocam objetos/obra em exibição pública para que estabeleçam comunicação e disseminem informação, ao incluir o visitante cego nesse rol, será necessário buscar recursos de tecnologia assistiva para que a ação se concretize, com vistas à interação desse visitante não só com as outras pessoas nesse ambiente, mas também da informação advinda do objeto exposto. Conforme assinala Diana Lima (2000),

a Informação em Arte enfoca o estudo especializado da comunicação e disseminação da informação que contempla assuntos artísticos vinculados às coleções reconhecidas como de natureza museológica, em suas feições plurais, no tocante ao processamento do acervo e quando da sua exposição pública em ambiente fechado ou a céu aberto. Desse modo, ela projeta seu foco e alcança as denominadas fontes de estudo para tais acervos (p. 19) (grifo nosso).

Assim, ao buscarmos os recursos de tecnologia assistiva para comunicar e disseminar a informação em arte contida no (a) objeto/obra de uma coleção museológica em exposição pública, com o intuito de contemplar o visitante cego, atingiremos a categoria “documento sobre arte”, ao reproduzir ou adaptar o “documento de arte”, ou seja, a obra em si, pois consideramos que não é possível

utilizá-lo diretamente com o visitante cego, como ocorre com aqueles que enxergam. Pessoas cegas podem acessar de modo concreto a informação em arte por meio de reproduções em relevo háptico, as quais, por sua vez, passam por adaptações (ou deveriam passar), pois não é conveniente reproduzir, *ipsis litteris*, uma imagem visual; é necessário proceder antes a uma análise semiótica, a fim de eleger o que o tato é capaz de distinguir, para que seja lida e decodificada por aquele que a explora, levando em consideração a forma espacial, as dimensões e a estrutura da superfície que contém os elementos reproduzidos, referindo-se aos dados intrínsecos da obra, ou seja, às suas propriedades físicas.

A outra maneira de obter informação em arte é por meio da áudio-descrição, cujo roteiro deverá conter os dados extrínsecos da obra, aqueles que Mensch (1987) denominou de informações documentais e contextuais, aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto e que só recentemente vêm recebendo mais atenção por parte dos encarregados de administrar as coleções museológicas (FERREZ, 1994). Essas informações remetem aos dados referentes a autoria, material, técnica, local, data de produção, dimensões etc. Uma fonte que serve de consulta para a obtenção desses dados extrínsecos da obra é a ficha catalográfica, fonte documental que deverá servir de base para a elaboração de roteiros áudio-descritos. A seguir, apresentamos um exemplo de ficha catalográfica para peça/obra, na qual estão contidos os dados extrínsecos, como informações de autoria, contexto, características da peça, entre outros.

TOMBAMENTO			
LIVRO	DATA	ARTISTA	
ESPAÇO PARA IMAGEM DÁ PEÇA / OBRA		TÍTULO	
		PROCEDÊNCIA	
		DESCRIÇÃO	
CARACTERÍSTICA DA PEÇA		CARACTERÍSTICA DO ARTISTA	
DIMENSÕES: LARGURA	ALTURA	OUTRAS	BIOGRAFIA
DATA DA EXECUÇÃO	LOCAL		
POSIÇÃO DA ASSINATURA			
TÉCNICA			
SUORTE			
CHASSIS			
MOLDURA			
PELÍCULA PROTETORA			
VALOR ORIGINÁRIO R\$	AVALIAÇÃO NO TOMBAMENTO R\$		
AVALIAÇÃO EM ___/___/20___ R\$	AVALIAÇÃO EM ___/___/20___ R\$		
AVALIAÇÃO EM ___/___/20___ R\$	AVALIAÇÃO EM ___/___/20___ R\$		
AVALIAÇÃO EM ___/___/20___ R\$	AVALIAÇÃO EM ___/___/20___ R\$		
TRATAMENTOS			
HISTÓRICO DA OBRA		REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

Figura 1. Modelo de ficha de catalogação para peça/obra.

A exposição pública a que o acervo que constitui um museu de arte está sujeito precisa estar ao alcance de todos. Afinal, o fato de ser pública pressupõe que seja aberta a quaisquer pessoas, portanto a palavra *todos* inclui o visitante cego, aquele com baixa visão, o surdo, o surdo-cego, aqueles visitantes com mobilidade reduzida, os cadeirantes, aqueles com baixa estatura, a pessoa com nanismo, enfim, engloba os tipos mais diversificados de público visitante. Nosso foco, porém, é o visitante cego e, etimologicamente, a palavra *exposição*, derivada do verbo expor, que significa pôr à vista, leva-nos a indagar: até quando permitiremos que existam analfabetos no que se refere ao mundo das imagens e dos objetos que fazem parte do acervo simbólico da humanidade e que estão representados no museu de arte, com o qual podemos aprender sobre nosso passado, entender e transformar o presente e fazer projeções para o futuro?

Nosso questionamento encontra fundamento em Ernst Fischer (apud PINHEIRO, 2005, p.54), poeta, filósofo, escritor e jornalista austríaco. Sua visão marxista de arte está exposta no livro *A necessidade de arte*. Para ele, “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a

arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente”. E uma forma de fazer com que o visitante cego se aproprie do discurso da obra de arte – que, no caso, converge para a pintura figurativa – consiste em fazer uso dos recursos de tecnologia assistiva representados pelo relevo háptico e pela áudio-descrição, exemplos de informação especial “compreendida como a que prevê adaptações para que o segmento de público com deficiência seja incentivado a participar, desfrutando de oportunidades como as pessoas sem deficiência” (BERQUÓ, 2011, p. 60), como já mencionado. Trata-se, portanto, de uma informação especialmente adaptada para determinado público com deficiência, com a finalidade de estabelecer comunicação acerca de algo ou alguém – nesse caso, do “documento da arte” –, o que nos parece ser a saída para a implementação de medidas que tornem os acervos acessíveis à pessoa cega, impondo o desenvolvimento de estratégias de mediação que podem vigorar nos museus, desde que se valham dos recursos de acessibilidade, visto que comumente esses estabelecimentos já utilizam recursos denominados *auxiliares para exposição*.

No âmbito museológico, os recursos de acessibilidade podem ser denominados *recursos multissensoriais* e são capazes de responder a diversos desafios impostos pela falta da visão, as quais, por sua vez, passam por adaptações (ou deveriam passar), pois não é conveniente reproduzir, *ipsis litteris*, uma imagem visual; é necessário proceder antes a uma análise semiótica, a fim de eleger o que o tato é capaz de distinguir, para que seja lida e decodificada por aquele que a explora, levando em consideração a forma espacial, as dimensões e a estrutura da superfície que contém os elementos reproduzidos, referindo-se aos dados intrínsecos da obra e canais de percepção disponíveis. Afinal,

qualquer motivo que estimule e leve o público ao museu – lazer ou estudo – terá o efeito de colocá-lo frente ao discurso museológico que a exposição do acervo expressa, elaborado tomando os objetos das coleções como matéria-prima desta informação cultural especializada.

A Museologia orienta o processo para a construção conceitual da mensagem que o museu transmite, consubstanciada nos objetos do acervo, apoiada nos recursos auxiliares para a exibição e efetivada por meio da produção do contexto museológico em âmbito expositivo (LIMA, 2000, p. 21).

Em vista disso, os recursos *relevo háptico* e *áudio-descrição* equivalem aos recursos auxiliares da exposição. Isso porque, no campo da Museologia, a construção da mensagem que o museu transmite consolida-se nos objetos museológicos – no caso, na obra de arte, apoiada nos recursos auxiliares da exposição, ou seja, em textos, luz, som, vídeos, em tudo aquilo de que se valem os museus para estimular o visitante diante do discurso museológico. Então, por analogia, podemos considerar, no âmbito dos recursos auxiliares da exposição, os recursos multissensoriais, se o propósito for atender ao público com deficiência visual, em especial a pessoa cega, ou denominá-los *Tecnologia Assistiva*.

No contexto museológico, o recurso do relevo háptico aparece elaborado por linhas pontilhadas ou contínuas ou ainda por impressão 3D, como recentemente se usou no Museu Nacional do Prado e que serviu, inclusive, para ilustrar a pesquisa exploratória apresentada no Capítulo 8. Vejamos, a seguir, alguns exemplos.

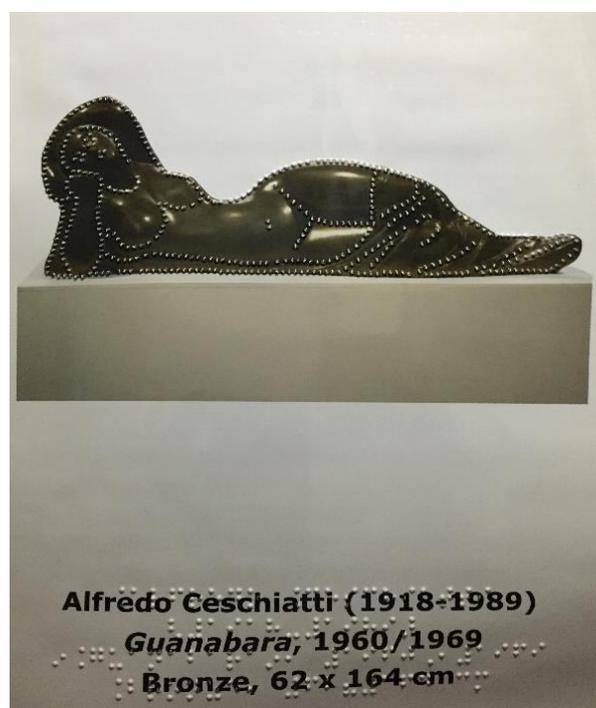


Figura 2. Relevo háptico em linhas pontilhadas – Pinacoteca do Estado de São Paulo – São Paulo – Brasil.



Figura 3. Relevo háptico em linha contínua feito por Máquina Fusora – Museu Reina Sofia – Madri – Espanha.



Figura 4. Relevo háptico em 3D – Museu do Prado – Madri – Espanha.

De acordo com Francisco Lima (2000),

a utilização do desenho como uma via de compreensão do tato e do mundo de representações mentais dos cegos não é a única e nem dará todas as respostas, porém contribuirá para ampliarmos nosso conhecimento sobre o sistema háptico, a fim de que possamos propiciar melhores condições de vida e de reabilitação às pessoas portadoras de limitação visual congênita ou adventícia. O uso do desenho e do desenhar como forma de lazer ou expressão artística propiciará, ainda, o vencer limites sociais e quiçá fazer com que cegos e videntes vejam o mundo mais semelhantemente, compartilhando de ideias, imagens e representações de si, do outro e do mundo que os cerca e os mantém em sociedade (p. 8).

Tendo em vista que a formação da imagem é diferente entre pessoas videntes e cegas, pois, enquanto as videntes captam de forma global uma imagem, quer dizer, muitos objetos são percebidos e relacionados de uma só vez, de forma predominantemente visual (visuoespacial), as cegas conseguem perceber as informações visuais de modo sequencial, passo a passo, uma de cada vez (sequencial-temporal), dada a característica da percepção tátil. Dessa forma, a áudio-descrição concorrerá para confirmar ou refutar o que for percebido e explorado pelo tato.

Os constructos imagéticos da áudio-descrição, que, por sua vez, for apresentada em uma obra áudio-descrita, possibilitam ao sujeito acesso à informação e, assim, ampliá-las em suas zonas laborais na aquisição de um novo conhecimento. Essa apropriação laboral da imagem áudio-descrita traz ao sujeito um mediador externo, que possibilita novas possibilidades de conhecimento (RIBEIRO, 2011, p. 69).

Portanto, com a utilização de ambos os recursos, relevo háptico e áudio-descrição, para acessar a informação em arte, o visitante cego adquire um novo conhecimento que lhe possibilita ganhar competência informacional, “também denominada de alfabetização informacional ou alfabetização tecnológica” (PINHEIRO, 2005, p. 52).

No próximo item, abordaremos a percepção tátil e a maneira como as pessoas cegas, ao longo da história, fizeram uso do sentido do tato, assim como as adaptações necessárias para que o relevo háptico se torne eficaz e possa ser proveitosamente utilizado como recurso de tecnologia assistiva.

6.2 Percepção tátil: das letras ao desenho em baixo e alto-relevo

O tato é uma das vias sensoriais por onde trafegam informações e percepções capazes de ampliar os sentidos remanescentes e facilitar os processos cognitivos. Ao contrário dos outros sentidos, devido à sua extensão fisiológica, no tato não há um órgão sensorial definido ou nervos específicos, como no caso do olho e do nervo ótico, explica Schmidt (1980), o que torna difícil isolar suas variáveis ou até mesmo eliminá-las.

Para uma pessoa cega, portanto, esse é um dos sentidos de que precisa valer-se, devido à ausência da visão. De acordo com a concepção de Silva (1993), “o tato é importantíssimo para qualquer pessoa e imprescindível para os cegos”. Assim, segundo Ochaita e Rosa (1985, p. 184), “o sistema sensorial mais importante que a pessoa cega possui para conhecer o mundo é o sistema háptico ou o tato ativo”. Esses autores, com base em Gibson (1966), estabelecem a diferença entre os tipos de tato.

É necessário diferenciar entre tato passivo e tato ativo ou sistema háptico (Gibson, 1966). Enquanto no primeiro a informação tátil é recebida de forma não intencional ou passiva (como a sensação que a roupa ou o calor produz em nossa pele), no tato ativo, a informação é buscada de forma intencional pelo indivíduo que toca. Assim, pois, no tato ativo encontram-se envolvidos não somente os receptores da pele e os tecidos subjacentes (como ocorre no tato passivo), mas também a excitação correspondente aos receptores dos músculos e dos tendões, de maneira que o sistema perceptivo háptico capta a informação articulatória motora e de equilíbrio.

Portanto, o tato constitui um sistema sensorial com determinadas características, permitindo captar diferentes propriedades dos objetos, como temperatura, textura, forma e relações espaciais. Atribui-se a Valentin Haüy (1745-1822)¹⁰ a descoberta de que as pessoas cegas utilizam a percepção tátil para interagir. Haüy dedicou a vida à educação e à reabilitação social dos cegos, após repulsa sentida quando,

em 1771, ao sair do Ministério dos Assuntos Exteriores, em Paris, presenciou um espetáculo verdadeiramente deprimente, mas que, no entender de alguns autores, foi de consequências providenciais para os cegos. Um empresário fazia exhibir num Café da Feira de Santo Ovídio um grupo de cegos mascarados e enfeitados de forma bizarra: cabeleiras, bonés, óculos com armações de cartão e sem lentes, orelhas de burro, caudas de pavão etc., tocando e cantando monotonamente. A cena era a tal ponto hilariante que depressa se tornou na principal atração da feira (VALE, 1998, p. 16).

E, paralelamente a esse fato, salienta-se outro:

Um dia reparou num mendigo (cego), Lesueur; ao dar-lhe uma moeda, constatou que o jovem a identificara de imediato. A sua admiração levou-o a

¹⁰ O fundador da primeira escola para cegos do mundo, o Instituto Nacional dos Jovens Cegos, em Paris.

submeter Lesueur a diversas provas, fazendo-o tocar letras em relevo, como as das inscrições das fontes, verificando igualmente o seu reconhecimento. Recolheu o mendigo em sua casa, assegurando-lhe a educação; o gesto repetiu-se, dando deste modo origem ao núcleo da primeira escola para cegos em França (idem, p. 17).

Portanto, a Valentin Haüy, pode-se imputar a descoberta, após observar o mendigo Lesueur, de que as pessoas cegas sabiam utilizar como ninguém a percepção tátil para interagir com o mundo. E talvez tenham ocorrido, nos séculos XVI e XVII, as primeiras tentativas de fazer os cegos reconhecerem, pelo tato, formas visuais, por meio de vários processos de representar letras em baixo e alto-relevo para que as decifrassem,

quer em tábuas enceradas, quer em placas de argila ou em outras substâncias, temos notícias de tentativas realizadas para gravar letras em madeira e fabricar caracteres móveis com diversos metais, bem como de experiências com uma espécie de código cifrado, constituído por séries de nós dados em cordas e por pontos dispostos de várias formas. No século XVIII, essas tentativas multiplicaram-se de tal modo que seria longo referir todos os processos postos em prática para permitir aos cegos a leitura de alguns textos (CASTRO, 1949, pp. 7-8).

No século XVIII, surgem tentativas inovadoras: fundição de letras metálicas (incômoda por sua rigidez ao tato), caracteres recortados em papel, que Diderot (2007, p. 106) nos diz terem sido utilizados por Mademoiselle de Palignac, e os alfinetes espetados em almofadas, cujas diferentes combinações e posições significavam diversos sinais. Mas essas tentativas de leitura em relevo foram em vão, devido à difícil aplicação dos métodos e à inexistência de continuidade em sua utilização, o que os tornava inviáveis e ineficazes. Afinal, nem todos os cegos tinham a destreza de Lesueur, e apenas um número reduzido aprendeu a reconhecer letras através dos diferentes relevos utilizados à época, devido à dificuldade de percepção, em virtude da aplicação do método e da proporção das formas. E os que aprenderam alguma coisa foi à custa de muita paciência e perseverança. “E ainda, quando tal sucedia, apenas lhes era permitido ler com dificuldade e lentidão, porque a escrita lhes ficava sempre vedada” (CASTRO, 1949, p. 8).

A primeira vez que se escreveu um livro inteiro em relevo foi no último quartel do século XVIII, e isso se deveu a Valentin Haüy, um ano depois de haver fundado, em Paris, a primeira escola para cegos do mundo (1784). As letras

empregadas eram ainda aquelas do alfabeto latino, fortemente vincadas em papel espesso e de tamanho bastante grande, na suposição de que o tato as distinguiria.

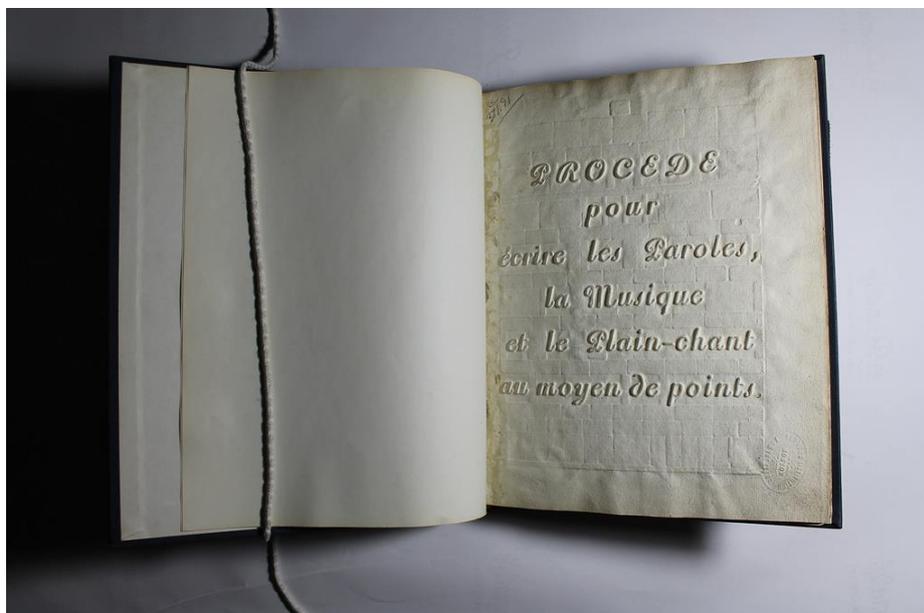


Figura 5. Exemplo de livro com letras do alfabeto latino em relevo.
Fonte: https://c2.staticflickr.com/8/7557/15665926914_6505bc44eb_b.jpg

O sistema de leitura utilizado pelos cegos no início do século XIX era algo como passar o dedo ao longo de letras ressaltadas. No entanto, além de a aprendizagem ser dolorosamente lenta, era muito difícil distinguir, pelo toque, as formas complexas do alfabeto. Assim, as dificuldades para ler o livro escrito por Haüy em relevo foram as mesmas encontradas nos séculos anteriores, porque se insistia em aplicar a um sentido essencialmente analítico os princípios decorrentes de outro sentido fundamentalmente sintético. Enquanto se tentou adaptar ao tato um sistema gráfico que havia sido criado para a visão, baseado em linhas contínuas de contornos mais ou menos livres, as dificuldades sempre se mostraram insuperáveis.

Como assinala, comparativamente, Castro (1949), “a linha contínua está para o tacto como a luz de igual comprimento de onda está para a vista. É uma espécie de mancha unicolor, onde a falta de contrastes cria uma impressão de perplexidade” (p. 9). Portanto, “um só relance de olhos pode dar a imagem global de um conjunto de objetos, que depois se analisa e dissocia em mil imagens de pormenor” (idem, ibidem). É certo que, quando se olha uma pintura no museu, ocorre o mesmo. No entanto, um só contato tátil dá uma imagem de pormenor, às

vezes uma simples sensação de calor, de dureza ou de aspereza, sendo necessário reunir-se a outras para formar a imagem do conjunto. Diríamos que a visão procede por dedução, enquanto o tato se dá por indução. E, embora possamos dizer que a visão é um tato a distância, dotado da noção de cor, e o tato, ao contrário, é uma visão próxima, privada dessa noção, é certo que o mecanismo de percepção de um e de outro desses sentidos é bem diverso, caracterizando-se, principalmente, pelo poder de síntese que um tem e pela necessidade do outro de análise. De acordo com Valente (2008), “quando um cego depara-se com um desenho [em] relevo contendo um excesso de códigos de representação, dependentes de uma experiência visual para compreendê-los, é evidente que as formas sentidas lhe terão pouco, ou nenhum, significado” (p. 1.016).

Em relação à percepção tátil das letras pelas pessoas cegas, alguns experimentos mostraram que, em vez de uma linha contínua, era importante que os caracteres gráficos fossem formados por pontos justapostos, porque representam para o tato o que a cor é para a visão: um contraste de valores na intensidade das sensações recebidas. Assim, quando se faz alusão a letras formadas por pontos justapostos, logo aludimos à figura de Louis Braille, inventor do Sistema Braille, um código universal de leitura e de escrita tátil usado por pessoas cegas, formado por seis pontos em relevo dispostos em duas colunas de três pontos cada, num total de 63 sinais. As combinações desses pontos permitem representar todo o alfabeto, incluindo acentos, números e pontuação, podendo ser utilizadas na aritmética, na álgebra, na informática e até mesmo na música.

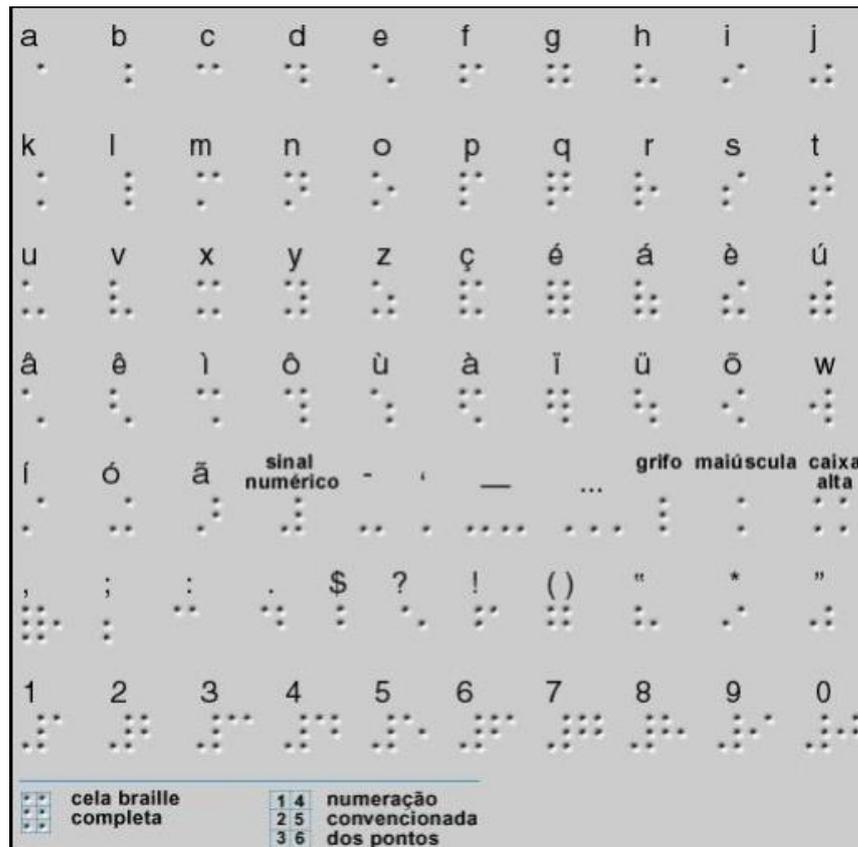


Figura 6. Alfabeto Braille.

Fonte: <http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2009/08/braille.jpg>.

Quando, entretanto, se reproduzem, em relevo pontilhado, um desenho ou uma obra de arte bidimensional, como uma pintura, por exemplo, com o intuito de que se tornem acessíveis à pessoa cega, se a referida reprodução não vier acompanhada de áudio-descrição, provavelmente a pessoa cega desconhecerá aquilo em que está tocando, não em virtude da cegueira ou por incapacidade intelectual, mas por falta de hábito. Francisco Lima (2011) assinala:

O menor reconhecimento háptico das figuras bidimensionais [...], comparativamente com o que poderia ser esperado para um reconhecimento visual, reside no fato de os cegos congênitos totais não estarem acostumados com as convenções da linguagem pictórica, e não porque o sistema háptico seja incapaz de reconhecer desenhos em relevo, nem porque seja necessária uma mediação da visão para esse reconhecimento (p. 9).

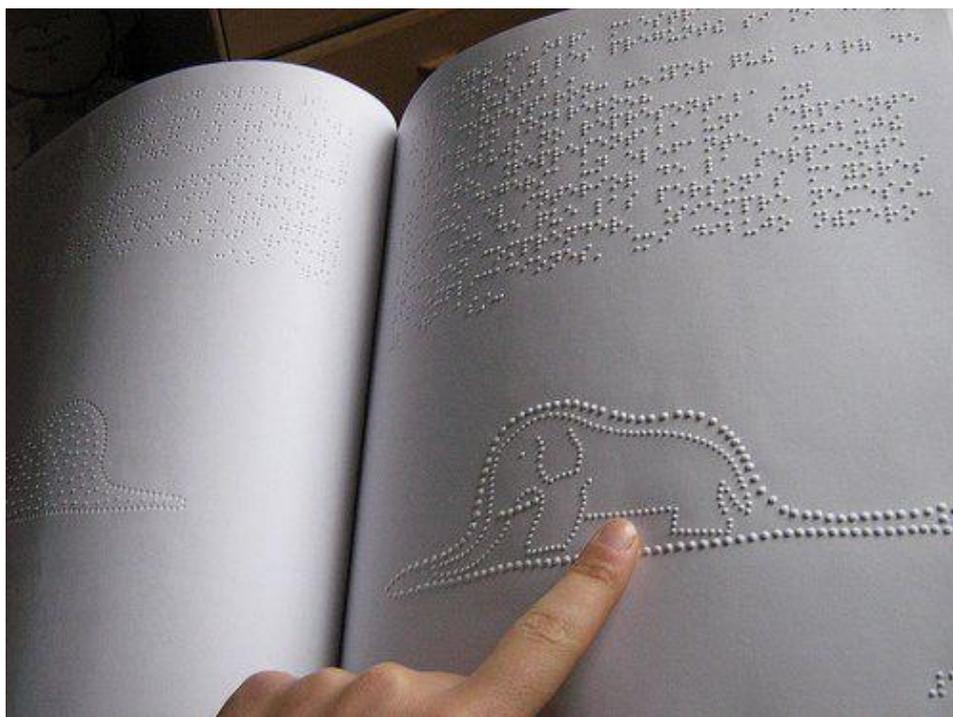


Figura 7. Desenho em relevo pontilhado na página de um livro.
Fonte: http://41.media.tumblr.com/tumblr_m71xvgN8hQ1qcqhj9o1_500.jpg.

Portanto, a áudio-descrição apresenta-se como um contributo para a pessoa cega, que poderá confirmar, refutar ou mesmo ser informada de algo representado tatilmente que ela desconhecia e que, por isso, não era capaz de nomear. Afinal, “o que foi criado para os olhos raramente convém aos dedos. Por isso, falharam através dos tempos todas as tentativas para ler com os dedos as letras que os olhos tinham inventado” (CASTRO, 1949, p. 10).

Cabe recordar que Louis Braille, o inventor do Sistema Braille, inspirou-se em Charles Barbier de la Serre, o capitão de artilharia do exército de Louis XIII, que, devido às dificuldades encontradas na transmissão de ordens durante a noite entre os soldados em campanha, elaborou um sistema de escrita que usava pontos e traços, podendo ser utilizado no escuro e que era denominado *escrita noturna*. Os pontos e traços eram em alto-relevo, os quais, combinados, permitiam aos comandados decifrar ordens militares por meio do tato.

O sistema de Barbier, porém, era muito complexo para os militares, e foi rejeitado porque não era confortável para leitura e escrita com uma matriz de 6 x 6 pontos para representar letras e fonemas. Além disso, a matriz, como era grande, impedia que a pessoa pudesse senti-la de uma só vez com a ponta do dedo – era

preciso movê-lo.

Alfabeto de Charles Barbier

a	i	o	u	é	è
an	in	on	un	eu	ou
b	d	g	j	v	z
p	t	q	ch	f	s
l	m	n	r	gn	ll
oi	oin	ian	ien	ion	ieu

Figura 8. Códigos do alfabeto criado por Charles Barbier, precursor do sistema Braille.
 Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Alfabetocharlesbarbier2.png>

No entanto, acreditava-se que o sistema inventado por Barbier seria útil para os cegos, o que levou o dr. Alexandre François-René Pignier, professor de Louis Braille e diretor do Instituto Nacional para Jovens Cegos, em Paris, a convidar Barbier para fazer a demonstração. Em 1821, então, Barbier visitou a escola de Haüy para apresentar seu sistema, com a intenção de que viesse a ser utilizado pelos alunos cegos.

O sistema, então, popularizou-se entre os alunos do instituto. Foi nesse momento que Louis tomou conhecimento da invenção e ficou entusiasmado, embora reconhecesse que os sinais com mais de três pontos em cada fila ultrapassavam as possibilidades de uma única percepção tátil. Tratou, pois, de reduzir tais proporções, de modo a obter sinais que pudessem formar uma verdadeira imagem debaixo dos dedos. Além disso, criou uma convenção gráfica, atribuindo a cada símbolo valor ortográfico, e não fonético, em perfeita equivalência com os caracteres vulgares, ou

seja, precisou reduzir as proporções, aperfeiçoando o sistema, até chegar ao que hoje se conhece como Sistema Braille.

Igualmente, quando se reproduz uma obra de arte em relevo háptico para torná-la acessível ao visitante cego, é preciso adequar o tamanho da reprodução, pois não é conveniente utilizar as medidas do quadro original quando este possuir dimensões acima de um metro, o que dificultaria percorrê-la com o toque dos dedos. A áudio-descrição, por sua vez, contribui para guiar a exploração tátil e dar significado àquilo que é tocado, porque, segundo a pesquisadora Gemma Penn (2012),¹¹ embora as imagens, objetos e comportamentos possam significar e, de fato, significam, nunca fazem isso de forma autônoma: “Todo sistema semiológico possui sua linguística” (p. 322). Penn ainda esclarece:

Esta questão realça uma diferença importante entre linguagem e imagens: a imagem é sempre polissêmica ou ambígua. É por isso que a maioria das imagens está acompanhada de algum tipo de texto: o texto tira a ambiguidade da imagem – uma relação que Barthes denomina de **ancoragem**, em contraste com a relação mais recíproca de **revezamento**, onde ambos, imagem e texto, contribuem para o sentido completo. As imagens diferem da linguagem de outra maneira importante para o semiólogo: tanto na linguagem escrita como na falada, os signos aparecem sequencialmente. Nas imagens, contudo, os signos estão presentes simultaneamente. Suas relações sintagmáticas são espaciais, e não temporais (idem, ibidem, grifo do autor).

No caso da exploração tátil de uma reprodução de obra de arte em relevo háptico, a áudio-descrição funcionará como ancoragem para que a pessoa cega apreenda o significado dos elementos constitutivos da obra. Embora os signos nas imagens apareçam simultaneamente, ao serem traduzidos para uma linguagem verbal, deverão aparecer na sequência, e não de maneira aleatória, a fim de facilitar a formação da imagem que o cego construirá a partir do toque. Afinal, a áudio-descrição é uma tradução intersemiótica, ou seja, um recurso que traduz aquilo que é visto para o contexto verbal, materializando-se através da linguagem oral ou escrita. Desse modo, todo roteiro áudio-descrito precisa ser elaborado com regra e técnica, a fim de construir entendimento e contribuir para que o usuário do recurso, no caso a pessoa com deficiência visual, consiga formar a imagem ao ouvir ou ler a tradução.

¹¹ Penn concluiu seu PhD em 1998, no Departamento de Psicologia Social da *London School of Economics and Political Science* (LSE), onde também lecionou por dois anos. Atualmente, está trabalhando como consultora autônoma em pesquisa social e estatística.

Portanto, traduzir o que é visível, ou seja, ofertar o recurso da áudio-descrição enquanto a pessoa com deficiência visual explora o relevo pelo sentido do tato, requer que se use a lógica sequencial da leitura ocidental – ou seja, a prática de leitura se dá da esquerda para a direita e de cima para baixo, criando um campo de leitura correspondente a uma diagonal para baixo. Isso porque, diferentemente dos olhos que saltam entre pontos de interesse diante de uma imagem, ou seja, nem sempre seguem os contornos de um traço, o tato requer exploração sequencial.

Assim, cada pessoa vidente (que faz uso do sentido da visão, equivalente à pessoa que enxerga), em oposição à pessoa cega, que não vê, reage de maneira diferente diante de uma obra de arte. E, quando se diz que cada pessoa reage de maneira diferente, afirma-se que cada pessoa olha para determinado ponto de uma obra de arte com o qual se identifica ou para o ponto que lhe chama a atenção, de acordo com suas motivações, emoções e centros de interesses. Trata-se, portanto, de uma reação pessoal e que dificilmente se controla.

Há uma maneira científica de saber. Anos atrás inventaram um aparelhinho que segue a trajetória dos olhos de um leitor/observador. O rastreamento dos olhos (*eye tracking*) tem o objetivo de fornecer dados reais para publicitários, revistas, jornais e diagramadores de páginas de internet moldarem o design de acordo com os resultados apurados. Onde posicionar a propaganda em uma página, o tamanho das imagens em um artigo de jornal, o tamanho das fontes de texto. Voluntários são posicionados em frente a uma tela de computador com esse rastreador. A eles, são fornecidas páginas de internet simuladas, nunca antes vistas, durante alguns segundos. O aparelho segue a trajetória dos olhos, marca o tempo de duração quando os olhos se fixam em alguns pontos e desenha depois um mapa da trajetória (*scan path*) (ROTELLI, 2010, on-line).

Os olhos são atraídos por inúmeros estímulos visuais, cujas motivações são pessoais e podem variar conforme tempo, espaço, condições físicas ou emocionais. Isso é algo tão peculiar que uma mesma pessoa é capaz de olhar duas ou mais vezes para determinada obra de arte e enxergar diferentes detalhes a cada novo olhar. A propósito, Géza Révész (1950), no livro *Psychology and art of the blind*, defende que o sistema háptico é independente do visual e conta com leis próprias, embora pareça subordinado a ele quando ambos os sentidos funcionam de maneira concorrente. Esse pesquisador observou que, enquanto o sistema visual atua de maneira simultânea, o háptico necessita integrar a informação que adquire de maneira sucessiva, o que supõe uma limitação significativa, porque, para captar a

mesma informação, necessita de um tempo mais extenso, com conseqüente sobrecarga de memória.

Assim, diante da peculiaridade com que a percepção tátil integra a informação, cabe ao áudio-descritor, ao elaborar para um museu o roteiro áudio-descrito da representação de uma obra de arte bidimensional em relevo háptico, com a finalidade de permitir o acesso do visitante cego à Informação em Arte, fazê-lo seguindo o trajeto da leitura ocidental, ou seja, da esquerda para a direita e de cima para baixo. Não deve, portanto, deixar-se influenciar por elementos constitutivos da obra que lhe chamem a atenção, pois, levando-se em consideração que o roteiro áudio-descrito contribuirá para conduzir o percurso tátil, corre-se o risco de fazer as mãos do visitante cego ziguezaguearem desordenadamente pela representação háptica, o que dificulta a construção da imagem mental.

Em 2015, pela primeira vez um museu de arte tornou disponível para o visitante cego os recursos de relevo háptico da representação da obra de arte bidimensional e da áudio-descrição. Até então, as iniciativas para esse público visitante ou eram direcionadas para esculturas ou apenas ofereciam o recurso da áudio-descrição, ou ainda transformavam a obra bidimensional em tridimensional. A iniciativa de conjugar ambos os recursos foi do Museu Nacional do Prado, na Espanha, por meio da exposição temporária denominada *Hoy Toca el Prado*. No próximo capítulo, analisaremos a áudio-descrição de três das seis obras expostas, a fim de verificarmos as escolhas tradutórias e a sequência para a condução do toque, levando-se em conta que era permitido que as pessoas tocassem na representação em relevo de tais obras.

Como nossa proposta consiste em analisar a sequência dos elementos textuais empregados na elaboração da áudio-descrição da representação da obra de arte, levando em conta que, ao visitante, era permitido o toque e que, dessa forma, a áudio-descrição serviu como mediação entre a obra e o visitante cego, este estudo não encontra relação com significados de representação, modo ou composição que estejam ligados a conteúdos da História da Arte, da Estética ou àqueles usados na perspectiva da Semiótica Social.

6.3 Percepção sonora: áudio-descrição

A áudio-descrição é um recurso de Tecnologia Assistiva¹² que trouxe formalidade a algo que, no passado, era improvisado graças à sensibilidade e à boa vontade de alguns, sendo realizado informalmente por pessoas ou profissionais preocupados com a inclusão cultural das pessoas com deficiência visual.

Em certas ocasiões, as pessoas com deficiência visual, por curiosidade, começavam a fazer perguntas, queriam tirar dúvidas, por exemplo, durante um filme, uma peça de teatro ou outros tipos de eventos visuais. Porém, nem todas as pessoas que as acompanhavam estavam dispostas a prestar esse tipo de serviço. Ainda hoje é assim. Afinal, o apoio dado pelo acompanhante da pessoa com deficiência visual nunca será plenamente adequado, pois, ao fornecer informações adicionais ao mesmo tempo que assiste a um evento, como, por exemplo, um filme em uma sessão de cinema, deixa, ele próprio, de acompanhar e de perceber o que está sendo visto. Segundo Motta e Romeu (2010),

A audiodescrição é um recurso de acessibilidade que amplia o entendimento das pessoas com deficiência visual em eventos culturais, gravados ou ao vivo, como: peças de teatro, programas de TV, exposições, mostras, musicais, óperas, desfiles e espetáculos de dança; eventos turísticos, desportivos, pedagógicos e científicos, tais como aulas, seminários, congressos, palestras, feiras e outros, por meio de informação sonora (p. 11).

E acrescentam:

É uma atividade de mediação linguística, uma modalidade de tradução intersemiótica, que transforma o visual em verbal, abrindo possibilidades maiores de acesso à cultura e à informação, contribuindo para a inclusão cultural, social e escolar. Além das pessoas com deficiência visual, a audiodescrição amplia também o entendimento de pessoas com deficiência intelectual, idosos e disléxicos (idem, ibidem).

Embora a áudio-descrição tenha sido um recurso pensado inicialmente para pessoas com deficiência visual, à medida que foi sendo utilizada, assim como as pesquisas decorrentes sobre o tema, verificou-se que outros segmentos populacionais igualmente vêm-se beneficiando desse recurso, como: idosos,

¹² Tecnologia Assistiva é um termo ainda novo, utilizado para identificar todo o arsenal de recursos e serviços que contribuem para proporcionar ou ampliar as habilidades funcionais de pessoas com deficiência e, consequentemente, promover vida Independente e inclusão. Disponível em:< <http://www.assistiva.com.br/tassistiva.html>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

peças com deficiência intelectual, analfabetos, crianças com pouca habilidade para ler legendas, em caso de filme estrangeiro, pessoas surdocegas, que, com a disponibilização de um intérprete de Língua de Sinais, ou o texto em Braille, podem beneficiar-se de um roteiro áudio-descrito, entre outros públicos.

6.3.1 *O histórico da áudio-descrição: a tradução da imagem em palavras – do exterior ao Brasil*

As sociedades primitivas tinham o costume de eliminar as pessoas cegas e aquelas consideradas inválidas. Ainda assim, a cegueira está inserida na própria história da humanidade, a exemplo da legendária figura de Homero, poeta cego, a quem se atribuem, na Grécia Antiga, os poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia*. Outros textos fazem referência a Tirésias, o profeta cego da cidade de Tebas. Na Bíblia, no Evangelho de João (Cap. 9, versículos 1-2), a pessoa cega também se faz presente, conforme ilustra a seguinte passagem: “E, passando Jesus, viu um homem cego de nascença. E os seus discípulos lhe perguntaram, dizendo: ‘Rabi, quem pecou, este ou seus pais, para que nascesse cego?’”.

Nesse sentido, descrever o que se vê para pessoas com deficiência visual é um ato imemorial, visto que sempre existiram pessoas cegas e, em consequência, há muitos séculos descrever é uma prática comum para quem convive com essas pessoas. No entanto, como atividade técnica e profissional, o termo *áudio-descrição* surgiu no cenário internacional apenas em meados da década de 1970, especificamente nos Estados Unidos, a partir das ideias desenvolvidas por Gregory Frazier, em sua dissertação de mestrado em Artes, defendida em 1975, na Universidade de São Francisco. Porém, foi somente na década de 1980, em Washington, que a áudio-descrição foi efetivamente colocada em prática, com o trabalho de Margaret e Cody Pfanstiehl: “Margaret Rockwell, pessoa de deficiência visual e fundadora do serviço de leitores via rádio *The Metropolitan Washington Ear*, e seu futuro marido, o voluntário Cody Pfanstiehl, foram responsáveis pela audiodescrição de *Major Barbara*, peça exibida no Arena Stage Theater, em Washington DC, em 1981” (FRANCO e SILVA, 2010, p. 24).

Recursos públicos foram empregados para que o *Arena Stage Theater* tornasse suas produções acessíveis, e Margaret Rockwell, com a ajuda de Cody Pfanstiehl, passou, então, a áudio-descrever as produções teatrais.

Em 1982, audiodescreveram a série de TV *American Playhouse*, transmitida pela Public Broadcasting Service (PBS). Enquanto o programa era exibido, a audiodescrição era transmitida simultaneamente via rádio. Os primeiros testes para transmitir programas televisivos com AD pré-gravada em rede nacional começaram quatro anos depois. A estação de TV WGBH, afiliada da PBS em Boston, anteviu a possibilidade de usar o recém-criado Programa de Áudio Secundário (SAP) para esse fim. A partir de 1986 e com o auxílio do *Metropolitan Washington Ear*, a WGBH começou a realizar vários testes de recepção com espectadores com deficiência visual. Esses testes culminaram na criação do *Descriptive Video Services (DVS)*, o primeiro provedor de material audiodescrito pré-gravado para televisão dos EUA. O DVS foi lançado oficialmente em 1990 (idem, pp. 24-5).

Assim, embora o começo da áudio-descrição tenha sido no âmbito teatral, a área em que mais se desenvolveu foi a televisão. O primeiro programa áudio-descrito de que se tem conhecimento foi transmitido pela cadeia japonesa NTV (Nippon TV), em 1983. Nos Estados Unidos, o ano de 1987 marcou o início da colaboração entre o *Metropolitan Washington Ear*, a *WGBH Educational Foundation* e o *Public Broadcasting Service* para pôr em funcionamento o primeiro serviço de áudio-descrição para televisão, que, em 1990, passaria a se chamar *Descriptive Video Service (DVS)* e, até hoje, é um dos principais provedores do serviço de áudio-descrição de vídeo no país.

Em 1992, a *WGBH* lançou o primeiro projeto de áudio-descrição em salas de cinema, denominado *Motion Picture (MoPix) Access*. A esses precursores americanos, seguiram-se, na década de 1990, os projetos europeus Audetel (Reino Unido), uma iniciativa britânica coordenada pelo *Royal National Institute for the Blind*, que se dedica a investigar os requisitos técnicos necessários para a incorporação da áudio-descrição nas emissoras de televisão; o projeto Audivision, na França (posteriormente denominado Arte); e, na Espanha, a partir de 1991, o sistema *Sonocine*, que permitiu que as pessoas com deficiência visual seguissem a áudio-descrição dos filmes exibidos na televisão através de um canal de rádio especialmente habilitado. Os canais TVE e La2 colocaram em prática essa experiência por algum tempo e, posteriormente, em 1994, esse sistema foi substituído pelo Audesc (HERNANDEZ e CABRERA, 2004, pp. 267-8).

Em 1993, a Fundação ONCE (Organização Nacional dos Cegos da Espanha), uma organização espanhola para cooperação e integração social de pessoas com deficiência, começou um programa de investigação e pesquisa em

áudio-descrição que culminou com a publicação da norma UNE 153020, intitulada “Audiodescripción para personas con discapacidad visual: requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías”.

Após seu início na televisão, o recurso da áudio-descrição passou a ser oferecido em óperas e cinema. Em 1994, *Madame Butterfly* foi a primeira ópera da Companhia Washington Opera áudio-descrita. Em novembro de 1997,¹³ foi a vez do filme *O Chacal* com áudio-descrição, exibido pelo projeto *Motion Picture Access* (MoPix).

No âmbito do patrimônio histórico, *The Metropolitan Washington Ear*, sob a supervisão de Margaret e Cody Pfanstiehl, foi igualmente pioneiro em realizar, em 1986, um guia áudio-descrito para a Estátua da Liberdade e o Monumento Nacional Castelo Clinton, ambos na cidade de Nova York. Fora do território americano, em 1985, o teatro Robin Hood, na aldeia de Averham, distrito de Nottinghamshire, na Inglaterra, fez uso do recurso da áudio-descrição em uma produção amadora. Três anos depois, foi a vez de o Theatre Royal, em Windsor, apresentar a peça *Stepping Out*, com o recurso da áudio-descrição, de forma profissional.

Em inúmeros teatros no Reino Unido, é possível assistir a representações com áudio-descrição, como, por exemplo, no *Queen’s Theatre*, no *Orange Tree Theatre* e no *Unicorn Theatre for Children*. Nesse país, existem mais de 270 salas de cinema com esse tipo de serviço, e mais de 250 filmes em DVD com acessibilidade estão disponíveis para venda ou locação.

Depois da Inglaterra, outros países passaram a utilizar o recurso, como Espanha, França e Alemanha.

Em 1987, a *Organización Nacional de Ciegos Españoles* (ONCE) audiodescreve o filme *O último tango em Paris*. Em seguida, é a vez da França. O país é apresentado à técnica durante o Festival de Cannes de 1989. Dois extratos de filmes com AD, resultado de um curso de formação em audiodescrição realizado por estudantes franceses junto ao AudioVision Institute nos EUA, são exibidos na ocasião. Ainda em 1989, os franceses audiodescrevem seu primeiro filme, *Indiana Jones e a Última Cruzada*. Nesse mesmo ano, as primeiras sessões especiais de cinema com AD são organizadas na Alemanha, fruto dos relatos ouvidos sobre a exibição dos filmes em Cannes. Na televisão, a rede de TV bávara Bayerisches Rundfunk, de Munique, foi pioneira em oferecer alguns itens de sua programação audiodescritos e por fazer uso sistemático de um consultor com deficiência visual durante o processo de audiodescrição desses itens. E assim, de país

¹³ Fonte: <https://www.dcmp.org/ai/193/>.

em país, a AD vai gradativamente ganhando espaço dentro e fora da Europa (FRANCO e SILVA, 2010, p. 26).

Na Alemanha, alguns cinemas contam com o recurso da áudio-descrição, e o canal de televisão BR oferece programas com esse serviço. Em Munique, desde 1995, o Festival de Cinema “Wie wir leben” oferece áudio-descrição em todas as sessões.

Na Austrália, *The Sydney Film Festival* e *The Other Film Festival* disponibilizam a áudio-descrição em suas sessões.

A França começou a oferecer esse tipo de serviço por intermédio da Fundação Valentin Haüy. O canal TF1 exhibe programas com áudio-descrição, e algumas salas de cinema espalhadas pelo país, como o Cinema MK2, oferecem o serviço de forma permanente. O Festival *Retour D’Image* é um dos festivais de cinema franceses que oferece sessões áudio-descritas. Uma das áudio-descritoras mais importantes do mundo, Marie-Luce Plumazille, desenvolve a técnica na França desde 1989.

Em Portugal, segundo Josélia Neves (2011), a aparição formal da áudio-descrição no contexto televisivo aconteceu em 1º de dezembro de 2003, com a exibição de *A menina da rádio* (1944, Artur Duarte) na RTP 1, complementada pela transmissão da AD pela RDP, através da Onda Média da Antena 1. O DVD surgiu como uma interessante forma de fornecer áudio-descrição, sem elevado custo de produção ou necessidade de recorrer a equipamentos dedicados. Praticamente todos os filmes de massas hoje comercializados nos países anglófonos e comercializados em Portugal já trazem AD, falado em língua inglesa, numa das 37 pistas disponíveis. A AD em teatro continua a ser uma realidade pouco usual em Portugal e, ainda hoje, não há sala de cinema equipada para disponibilizar o recurso da áudio-descrição.

Entretanto, nos museus de Portugal, a áudio-descrição é uma área em franca expansão, graças ao empenho de profissionais dos serviços educativos de vários museus e à ação proativa dos responsáveis pela acessibilidade na Direção-Geral do Patrimônio Cultural (DGPC) e do Grupo Acesso Cultura – um grupo informal de trabalho que procura colocar as questões de acessibilidade no centro das preocupações e da reflexão dos museus portugueses (o Acesso Cultura substituiu o antigo Grupo para Acessibilidade nos Museus – GAM).

Em Havana, Cuba, O projeto *Tocando a Luz* promove sessões de cinema com áudio-descrição desde 2011.

Nos Estados Unidos, desde outubro de 2015, a Netflix disponibilizou áudio-descrição nos seguintes programas: filmes, séries de TV, séries originais Netflix e documentários.

Em outras tantas e diferentes partes do planeta, como Bélgica, Polônia, Croácia, Japão, Canadá, Itália, Holanda, Irlanda, entre outros países, a áudio-descrição já acontece com certa regularidade.

Assim como ocorre em todo o mundo, em território brasileiro sempre existiram pessoas cegas. Lembramos que, no Brasil, a primeira escola para cegos data de 1854: o Instituto Benjamin Constant (IBC). Localizado na cidade do Rio de Janeiro, nasceu do ideal de José Álvares de Azevedo de criar uma escola para cegos semelhante ao Instituto Real dos Jovens Cegos de Paris, *primeira escola do mundo destinada à educação de pessoas cegas*, na qual José Álvares teve a oportunidade de estudar. O IBC foi inaugurado sob o nome de Imperial Instituto dos Meninos Cegos e, só alguns anos mais tarde, em 1891, em homenagem a seu terceiro diretor, recebeu o nome que tem hoje: Instituto Benjamin Constant. Levando-se em conta a criação do IBC, pode-se dizer que há mais de um século e meio, pelo menos, descreve-se para pessoas cegas no Brasil. Josélia Neves (2011) diz que, “sempre que alguém descreve alguma coisa verbalmente, estará a fazer audiodescrição” (p. 69). Acrescenta:

A audiodescrição faz-se particularmente presente em contextos em que pessoas normovisuais convivem de forma estreita com pessoas cegas ou com baixa visão. De modo espontâneo ou organizado, são muitas as audiodescrições que se fazem no seio da família, na escola, em centros ocupacionais e de recuperação, em clubes ou em manifestações culturais de diversa índole especialmente direcionada para estes públicos específicos (idem, ibidem).

No Brasil, o termo *áudio-descrição* surgiu há pouco mais de uma década, a partir da mostra “Assim Vivemos”. A estreia foi em 2003, no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), das cidades do Rio de Janeiro e Brasília. Esse evento permite que as pessoas com deficiência estejam em cena para falar, através da arte, da vida e das questões comuns a todas as pessoas, em todos os continentes. Inicialmente, a mostra “Assim Vivemos” se constituiu de uma seleção dos filmes

exibidos nas três edições do Festival *Wie wir leben*, sediado em Munique, Alemanha. Tanto lá como aqui, havia previsão de se adotarem os recursos da áudio-descrição e interpretação em Língua de Sinais. No Brasil, recebeu o acréscimo de alguns importantes filmes brasileiros que abordavam o tema da deficiência. Por seu caráter internacional, ainda nos ofereceu a possibilidade de ver como diferentes culturas se relacionam com as mesmas questões.

Antes disso, porém, em 1999, o Centro Cultural Louis Braille de Campinas desenvolveu um projeto videonarrado, que consistiu na exibição semanal de filmes de longa-metragem em fitas de vídeo a jovens e adultos cegos ou com baixa visão, com o auxílio de uma narradora. Era Bell Machado que iniciava a áudio-descrição, embora não a nomeasse como tal, chamando-a de narração (mas a técnica em si era a mesma). Esse relato de experiência foi publicado na *Revista Benjamin Constant* (edição 22), de agosto de 2002.

Registramos que foi nesses eventos mencionados que a áudio-descrição foi apresentada ao Brasil. A partir de então, surgiu o primeiro filme brasileiro no circuito comercial com áudio-descrição: *Irmãos de Fé*, com o Padre Marcelo Rossi, lançado em 2005. Nesse mesmo ano, Lívia Motta começou a trabalhar como áudio-descritora e ministrar cursos de áudio-descrição. Formou-se, então, o grupo de pesquisa TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição) na Universidade Federal da Bahia (UFBA), com o objetivo de estudar e promover acessibilidade audiovisual por meio da áudio-descrição, tendo Eliana P. C. Franco como coordenadora e Deise M. Medina Silveira como vice-coordenadora.

Em 2006, a peça *O santo e a porca* foi exibida no Teatro Vivo, em São Paulo, com o recurso da áudio-descrição. Na Universidade Estadual do Ceará, tiveram início algumas pesquisas para garantir acessibilidade audiovisual aos cegos cearenses. Em 2007, em uma atividade do novo currículo de Letras, denominado “Projeto Especial” (PE), foram trabalhadas traduções para cegos e surdos, sob a coordenação da Prof.^a Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo. Ainda em 2007, o Festival de Cinema de Gramado e o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo foram as primeiras mostras não temáticas a exibirem filmes áudio-descritos.

No Rio de Janeiro, durante o festival “Eu Vivo Cinema Pan-americano” – promovido entre 12 e 26 de julho de 2007, na praia de Ipanema –, a Vivo promoveu, com exclusividade, sessões de cinema para pessoas com deficiência. Na abertura do evento, aconteceu a pré-estreia de *Saneamento básico: O filme*, que contou com

o recurso da áudio-descrição. Em São Paulo, a Vivo também promoveu, em 21 de julho, o evento *Noite da Inclusão*, em conjunto com instituições parceiras, como a Fundação Dorina Nowill e a Laramara. Na programação, o filme *O ano em que meus pais saíram de férias* contou com a técnica de *lettering* (legendagem) para as pessoas com deficiência auditiva, além de áudio-descrição. No teatro, a peça *Andaime*, exibida em São Paulo, também em 2007, foi o primeiro espetáculo teatral a contar com o recurso da áudio-descrição.

Em 2008, em Recife, foi oferecido o Primeiro Curso de Tradução Visual com Ênfase em Áudio-descrição, ministrado pelo Prof. Dr. Francisco Lima. Nesse mesmo ano, a marca Natura lançou na televisão a primeira propaganda com áudio-descrição. Em maio desse mesmo ano, aconteceu, em Salvador, o primeiro espetáculo de dança áudio-descrito: *Os Três Audíveis*. (Essa montagem foi apresentada com recurso da AD no ano seguinte, 2009, em Curitiba.)

Em 2009, o público com deficiência visual pôde apreciar a primeira ópera áudio-descrita do país, *Sansão e Dalila*, atração do XIII Festival Amazonas de Ópera, em Manaus. Em 25 de setembro de 2009, foi criado, por Paulo Romeu, o *Blog da Audiodescrição*, com o propósito de manter os leitores informados sobre esse assunto no Brasil e no mundo. O *blog* publica artigos e divulga eventos relacionados ao tema como: programas de televisão, lançamentos de DVDs, festivais e mostras de cinema, apresentações de teatro, óperas, espetáculos de dança, espetáculos circenses, exposições artísticas permanentes e temporárias, palestras, passeios turísticos, desfiles de moda inclusivos, entre outros.

Ainda em 2009, o Programa Especial da TV Brasil, considerado referência na forma de abordar o tema da inclusão da pessoa com deficiência na mídia, mostrando-as como cidadãs, atuantes na sociedade e protagonistas, começou a adotar janela de Libras, legenda e áudio-descrição aberta.

Encerrando a programação de 2009 do cinema, a 10ª edição da Retrospectiva do Cinema Brasileiro do CineSESC exibiu três títulos com áudio-descrição e legendas *closed-caption*: *Um Homem de Moral*, *A Mulher Invisível* e *O Contador de Histórias*.

Em 2010, o Programa Petrobras Cultural incluiu, no processo de seleção de projetos de difusão de longas-metragens, uma cláusula que exige dos projetos inscritos a inserção de áudio-descrição (em pelo menos uma cópia) e legendagem (no mínimo, em duas cópias). No Brasil, essa iniciativa foi inédita e teve o objetivo de

promover a inclusão de pessoas com deficiências visuais e auditivas. Em outubro desse mesmo ano, houve o Primeiro Encontro Nacional de Audiodescritores – “Traduzindo Imagens em Palavras”, promovido pela Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência. O encontro ocorreu na Estação Pinacoteca, em São Paulo.

Em Curitiba, ainda em 2010, pela primeira vez foi levado ao Festival de Teatro de Curitiba, maior evento do gênero do Brasil, o recurso da áudio-descrição. Nele, pessoas com deficiência visual ligadas ao Instituto Paranaense de Cegos e à Universidade Livre para a Eficiência Humana (Unilehu), assim como alunos da rede pública da Secretaria de Educação do Paraná, junto com seus acompanhantes, puderam assistir à peça *A Farsa da Boa Preguiça*.

O Rio de Janeiro foi uma das vinte capitais a receber, nesse ano de 2010, a quinta edição da *Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul*. A programação reuniu, entre 30 de novembro e 5 de dezembro de 2010, na Caixa Cultural, 41 filmes, entre clássicos, premiados e inéditos, que abordavam questões referentes aos direitos humanos, produzidos em dez países sul-americanos. O evento foi uma realização da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, com produção da Cinemateca Brasileira, patrocínio da Petrobras e apoio local da Secretaria de Estado de Assistência Social e Direitos Humanos. Em todas as sessões, com entrada gratuita, foram ofertados os recursos de *closed caption* e áudio-descrição, a fim de garantir o acesso de pessoas com deficiência auditiva e/ou visual.

Em 2011, com base na Portaria nº 188, de 24 de março de 2010, do Ministério das Comunicações, teve início a obrigatoriedade da adoção desse recurso de tecnologia assistiva em duas horas semanais da programação da TV digital aberta. O carnaval desse mesmo ano, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, contou com o serviço de áudio-descrição pela primeira vez. Ainda em 2011, Luiza Caspary, cantora e compositora, teve a oportunidade de lançar o primeiro videoclipe com áudio-descrição do Brasil, *O Caminho Certo*.

O Centro de Estudos Inclusivos, da Universidade Federal de Pernambuco, após vários esforços, através de sua colaboradora, Liliana Tavares, promoveu, pela primeira vez, a áudio-descrição do tradicional espetáculo *Paixão de Cristo*, realizado anualmente em Nova Jerusalém (PE). O espetáculo acessível – sempre na primeira

sexta-feira da temporada – da *Paixão de Cristo* foi realizado no dia 15 de abril de 2011.

Em 2012, pela primeira vez no cenário cultural do Rio Grande do Norte, a peça de teatro *Santa Cruz do Não Sei*, encenada pelo grupo de teatro Arkhétipos, formado por alunos da UFRN, sob a direção do Prof. Dr. Robson Haderchpek, foi apresentada com o recurso da áudio-descrição. A iniciativa fez parte do Programa de Consolidação das Licenciaturas (Prodocência) e do estudo de pós-doutorado (Capes/PROCAD) feito pelo Prof. Dr. Jefferson Fernandes Alves, do Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O Cineclubinho marcou presença no *Festival Sesc Melhores Filmes 2012*. A criançada teve diversão garantida, com programação especial, formada pelos melhores títulos infantis lançados no ano anterior. Todas as sessões contaram com áudio-descrição e legendas para as crianças com deficiência visual ou auditiva.

Em 2013, a TV Cultura anunciou que todos os filmes passariam a ser exibidos com áudio-descrição no 3º canal de áudio da TV digital. Nesse mesmo ano, pela primeira vez desde a sua fundação, em 2008, a São Paulo Companhia de Dança – grupo mantido pelo governo do estado – teve uma apresentação preparada para deficientes visuais. O espetáculo aconteceu no histórico Teatro Polytheama, de Jundiá (a 58 km de São Paulo). Ao todo, foram distribuídos cinquenta e cinco fones de ouvido, através dos quais era transmitida a narração do espetáculo, que mesclou clássico e contemporâneo, com obras de peso, como “Bachiana N° 1”, de Heitor Villa-Lobos (com uma criação inédita do coreógrafo Rodrigo Pederneiras), “Dois a Dois”, que incluiu dois Grand Pas-de-Deux (momento em que dança apenas um casal de bailarinos) dos famosos balés “O Quebra-Nozes” e “Dom Quixote”; e “Mamihlapinatapai”, do mineiro Jomar Mesquita.

Em 2014, aconteceu o *VerOuvindo*, primeiro festival de filmes com áudio-descrição do Recife. Todos os filmes, de longa e de curta-metragem, tinham acessibilidade para as pessoas com deficiência visual. Nesse primeiro ano, foram quatro dias de exibição na Sala do Cinema da Fundação Joaquim Nabuco, no Derby, com entrada gratuita. Ainda em 2014, as TVS por assinatura passou a transmitir programas com áudio-descrição, devido à demanda da comunidade cega e das pessoas com deficiência visual consumidoras de televisão por assinatura que começaram a ser atendidas pelas empresas operadoras do setor. Vários programas que já eram transmitidos com áudio-descrição (AD) pelo sinal aberto agora também

são transmitidos pelas prestadoras de Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), como são chamadas tecnicamente as TVs pagas (a cabo ou via satélite).

Em 2015, o festival de cinema acessível realizado em Porto Alegre foi o primeiro evento do gênero no país em que pessoas com e sem deficiência puderam assistir, na mesma sessão, a filmes brasileiros. Os longas-metragens *O Tempo e o Vento*, *O Homem que Copiava*, *Saneamento Básico* e *Dois Filhos de Francisco* foram exibidos com recursos de acessibilidade, como áudio-descrição, Libras e legendas. E, pela primeira vez no nordeste brasileiro, o PhD internacionalmente renomado em áudio-descrição Joel Snyder ministrou o Curso de Formação de Áudio-Descritores e de consultores em áudio-descrição. O curso da *Audio Description Associates* ocorreu de 9 a 11 de novembro de 2015, das 9h às 17h, na sala de eventos do Hotel Ponta Verde, em Maceió/AL. O curso de formação em áudio-descrição, ministrado pelo áudio-descritor e Professor Dr. Joel Snyder, destinou-se a profissionais e estudantes de tradução visual, áudio-descritores e consultores em áudio-descrição de todo o Brasil, contando com tradução simultânea da tradutora, intérprete e áudio-descritora Andréa Garbelotti. Nos meses subsequentes, as produções e os eventos com o recurso da áudio-descrição no Brasil não pararam de acontecer, pois esse é um caminho sem volta. Conforme Larissa Costa (2014) assinala,

o avanço na consolidação da AD no Brasil, apesar de significativo, ainda está longe de ser suficiente. A oferta da AD não deve ser vista como um favor ou como uma obrigação ou imposição legal. O desejo daqueles, ainda poucos, que vêm travando a longa e dura batalha para conquistar a adoção universal da AD é o de que ela se transforme em prática democrática rotineira, graças a uma sociedade mais e mais inclusiva (p. 45).

O fato é que a acessibilidade comunicacional é um tema que está em pauta em todo o mundo. Os esforços nesse sentido visam não apenas proporcionar acesso a produtos culturais a uma parcela da população que se encontra excluída, como também estabelecer um novo patamar de igualdade, baseado na valorização da diversidade.

6.3.2 Aplicação da áudio-descrição no contexto museológico

Quarenta anos depois de Gregory Fraizer, nos Estados Unidos, ter abordado esse tema, muitos outros países passaram a conhecer, estudar e utilizar o recurso da áudio-descrição não apenas em teatro, cinema e televisão, como, inicialmente, os registros nos apontam, mas também expandindo-o para outros contextos visuais, como museu, exposição, mostra, feira, missa, casamento, batizado, chá de panela, chá de bebê, seminário, congresso, conferência, aula, palestra, evento esportivo, dança, ópera, desfile de carnaval, enterro, entre outros.

Ao longo dos anos, a audiodescrição foi se alargando a outras áreas, tais como a ópera, o bailado, os museus, as galerias e os locais históricos, os espaços naturais, as festividades públicas, os eventos desportivos, os casamentos e até funerais, todas possuindo características e fins específicos e apresentando diferentes desafios à descrição. Contudo, estas aplicações cumprem o mesmo objetivo fulcral: proporcionar o acesso das pessoas cegas e amblíopes à informação e às oportunidades dos restantes cidadãos, de forma a participarem na sociedade (MARTINS, 2014, p. 1.037).

Por onde transitar público com deficiência visual, o serviço deveria estar disponível. Isso porque não só as palavras dizem coisas; também as pinturas, as formas, os gestos, os comportamentos e as expressões corporais dizem muito, embora não emitam som, e as pessoas com deficiência visual ficam à margem desse tipo de informação não audível.

Atualmente, no Brasil, a pessoa com deficiência dispõe de um conjunto de leis que prevê direito à informação, à comunicação, de acesso à cultura, à educação e ao lazer. Entretanto, constatam-se, igualmente, a negligência, o descaso e o não cumprimento de todos esses dispositivos legais. Um bom exemplo é o art. 42 da recém-sancionada Lei n. 13.146, de 6/7/2015 (Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência – Estatuto da Pessoa com Deficiência), que determina que o Poder Público deve prover soluções de acesso ao patrimônio cultural, como vimos no Capítulo 5.

Art. 42. A pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso:

- I) a bens culturais em formato acessível;
- II) a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas em formato acessível; e
- III) a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos.

§ 1º É vedada a recusa de oferta de obra intelectual em formato acessível à pessoa com deficiência, sob qualquer argumento, inclusive sob a alegação de proteção dos direitos de propriedade intelectual.

§ 2º O poder público deve adotar soluções destinadas à eliminação, à redução ou à superação de barreiras para a promoção do acesso a todo patrimônio cultural, observadas as normas de acessibilidade, ambientais e de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Somente por esse artigo, já podemos fazer alusão ao recurso da áudio-descrição no âmbito da cultura, do esporte, do turismo e do lazer, pois compreendemos que se trata de um formato acessível para acessar bens culturais, programas de televisão, cinema, teatro e monumentos, entre outros locais culturais. Entretanto, na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, ainda é escassa a oferta efetiva e permanente desse recurso. O Teatro Carlos Gomes, por exemplo, é o único que disponibiliza áudio-descrição com regularidade, graças ao “Projeto Acessibilidade no Teatro Carlos Gomes”, patrocinado pela Petrobras e produzido pela Lavoro Produções, por meio do Ministério da Cultura, com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura. Esporadicamente, na casa de espetáculos Vivo Rio, ou no Teatro Dulcina, esse recurso é oferecido, sempre no âmbito do teatro, mas não com a regularidade desejada. Na cidade do Rio de Janeiro, no âmbito do cinema, o recurso é usado constantemente apenas em festivais, como o “Assim Vivemos” e o Amazonas Film Festival.

O fato é que o público com deficiência visual passa a frequentar os espaços quando estes oferecem recursos de Tecnologia Assistiva, deixando cair por terra o discurso dos produtores de que não oferecem o recurso porque não há público suficiente e, por isso, o investimento não compensaria, quando, na realidade, a prática demonstra que, ao oferecer o recurso, o público até então excluído dos eventos culturais aparece e, em consequência, a arrecadação é maior.

No Rio de Janeiro, ainda não existe um museu que ofereça esse recurso com frequência. Já houve a oferta de áudio-descrição em exposições temporárias no Museu Histórico Nacional e no Museu Nacional de Belas-Artes, mas nada que se mostre efetivo ou permanente.

O Poder Público, em todas as instâncias – municipal, estadual e federal – ,deveria ser o primeiro a dar o exemplo e exigir que, pelo menos nos espaços sob sua administração, o recurso fosse disponibilizado. Assim, poderia haver incentivo, por meio de verbas destinadas a projetos que atendam a todos os públicos.

Nesse sentido, a aplicação do recurso da áudio-descrição em contexto museológico, tanto no exterior como no Brasil, começa lentamente a ser disponibilizada, porém as iniciativas ainda são escassas. E, quando falamos em museu, embora saibamos que existem diferentes enfoques, como Museu de Ciências, Museu de História, Museu de Antropologia, Museu de Mineralogia, entre outros, estamos aludindo ao Museu de Arte. Segundo Aderaldo (2013), nesse espaço é possível disponibilizar o recurso da áudio-descrição.

Em relação à arte visual, por exemplo, é possível oferecer à pessoa com deficiência visual a experiência sensorial da visão por intermédio da audiodescrição (AD), que objetiva informar sobre a obra, de modo que a pessoa com deficiência visual possa construir seu próprio significado a partir da combinação das informações do audiodescritor com as informações que estão disponíveis em seu repertório enciclopédico (p. 65).

Embora, desde o ano de 2007, o código de conduta profissional para áudio-descritores, baseado no treinamento e na formação de áudio-descritores e formadores dos Estados Unidos, estabeleça, em seu Capítulo VI, as diretrizes para a descrição de museus e mostras, o que se constata, em terras brasileiras, é o desconhecimento por muitos profissionais da área da Museologia sobre esse assunto. Tal assertiva foi constatada em nossa dissertação de mestrado, concluída em 2011, intitulada “Dedos de ver: a informação especial no museu e a inclusão da pessoa com deficiência visual”. Essa pesquisa, aplicada em três museus de expressiva representação nacional, constatou que os profissionais entrevistados desconheciam a técnica da áudio-descrição e, quando questionados, responderam que possuíam um audioguia do percurso expositivo, como se o fato de haver uma descrição sonora fosse o mesmo que oferecer o recurso da áudio-descrição. De lá para cá, pouca coisa mudou no âmbito museológico.

Embora a abrangência do recurso da áudio-descrição se tenha expandido para diferentes contextos em que a informação visual se apresenta, no Brasil, ainda nos dias atuais, o recurso da AD é mais encontrado nos filmes exibidos na televisão, em decorrência do cumprimento da Portaria nº 188/2010, em peças teatrais e festivais de cinema (ainda são raras as salas de cinema com exibição permanente, e aquelas que existem se situam nos grandes centros urbanos), além de já se

encontrarem no comércio DVDs com recurso da áudio-descrição à venda. Convém lembrar, segundo Josélia Neves (2011), que

a audiodescrição em museus pode ser mediada por equipamento específico (sistemas de audioguia que utilizam radiofrequências ou infravermelhos) ou por equipamento genérico (mp3, ipods...), podendo ainda ser produzida ao vivo por pessoal do museu. Um audioguia neste contexto é geralmente composto por pausas (*stops*) que podem ser accionadas automaticamente ou através de selecção pelo utilizador. Para além das pausas relativas a espaços ou peças em exposição, é importante incluir pausas de carácter orientador, com indicações sobre o espaço museológico e os serviços de apoio (WC, bar...), assim como pausas com instruções claras sobre a forma de operar o próprio equipamento de audioguia.

Porém, menos de 1% dos museus brasileiros conhece e já oferta (ou ofertou) o recurso da áudio-descrição em seus espaços expositivos,¹⁴ através das exposições permanentes ou mesmo das exposições temporárias, mas, de qualquer forma, as instituições elencadas a seguir já têm conhecimento desse recurso, e esse conhecimento pode ter ocorrido através de cursos, treinamentos de pessoal, exposições temporárias, mostras e projetos de acessibilidade. O fato é que, caso não tenham implantado o recurso permanentemente, não podem alegar desconhecimento do assunto. São elas, por ordem alfabética:

1. Centro Cultural Banco do Brasil (RJ)
2. Centro Cultural da Caixa (RJ)
3. Fundação Iberê Camargo (RS)
4. Museu Afro-Brasil (SP)
5. Museu Biológico do Instituto Butantan (SP)
6. Museu Casa de Portinari (SP)
7. Museu da Família Colonial (Blumenau, SC)
8. Museu da Imagem e do Som (CE)
9. Museu da TAM (SP)
10. Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) (RS)
11. Museu da Vida (RJ)
12. Museu das Telecomunicações (Oi Futuro, RJ)
13. Museu de Arte do Rio (RJ)
14. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) (PE)

¹⁴ Levantamento feito através do blog da Audiodescrição e de sondagem a colegas áudio-descritores.

15. Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA)
16. Museu de Artes e Ofícios (MAO) (BH)
17. Museu de Belas-Artes (RJ)
18. Museu do Futebol (SP)
19. Museu do Ipiranga (SP)
20. Museu do Perfume (SP)
21. Museu Dragão do Mar (–CE)
22. Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas (MG)
23. Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (SP)
24. Museu Histórico Nacional (RJ)
25. Museu Joaquim José Felizardo (RS)
26. Museu Nacional UFRJ (RJ)
27. Museu Pelé (SP)
28. Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)¹⁵

Levando em consideração que o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), por meio do Cadastro Nacional de Museus (CNM), um instrumento do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), já mapeou mais de 3.200 instituições museológicas em todo o país, ainda há muito o que fazer para que os museus brasileiros estejam com seus acervos acessíveis de modo efetivo e permanente, principalmente no que se refere a adotar o recurso da áudio-descrição, pois,

no âmbito dos trabalhos sobre audiodescrição, o interesse pelo acesso de deficientes visuais a museus está apenas iniciando. De Coster & Mühleis (2007) e Holland (2009) podem ser considerados pioneiros ao abordarem o tema. Por outro lado, a preocupação com a sensibilização de audiências para uma apreciação adequada das obras de artes em museus tem sido tema de pesquisas no âmbito dos estudos da multimodalidade (MAGALHÃES e ARAÚJO, 2012, p. 32).

Entretanto, os museus precisam adotar não só o recurso da áudio-descrição, mas também o do relevo háptico, como estratégia de acessibilidade para incluir o público com deficiência visual ao patrimônio cultural imagético presente em seus espaços, principalmente nos museus de arte. Isso porque, segundo Martins (2013),

¹⁵ Fonte: www.blogdaaudiodescricao.com.br. Acesso em 02 ago. 2015.

a áudio-descrição não é suficiente; é preciso haver complementação com materiais de apoio.

Os guias museológicos para cegos e pessoas com baixa visão não se apresentam como sendo suficientes para permitir uma visita completa e significativa aos museus. [...] a descrição verbal tem de ser complementada com outros materiais de apoio, nomeadamente os materiais impressos em letra ampliada ou em Braille, e os materiais táteis, sob a forma de maquetes, réplicas ou diagramas que decompõem uma imagem mais complexa, sem negligenciar a importância das experiências manipulativas (MARTINS, 2015, p. 207).

Lembramos que Vilatte (2007) afirma que os audioguias devem apresentar diferentes níveis de informação, de modo a atender às necessidades de diferentes públicos: um primeiro nível de informação geral, obrigatório para uma primeira visita que foca nas obras de destaque; um segundo nível, que se centra em fornecer informações mais detalhadas para visitantes mais curiosos; e um terceiro nível, para visitantes mais cultos ou especialistas. Mesmo não se tratando de uma recomendação específica para o público com deficiência visual, e sim para o público em geral, é possível adotar essa recomendação ao se elaborarem roteiros de áudio-descrição para museus. Segundo Martins (2013),

os guias museológicos assumem-se como uma mais-valia não só para os visitantes normovisuais, quer sejam nacionais ou estrangeiros, mas também permitem colmatar as necessidades das pessoas cegas e amblíopes. Ao traduzirem aquilo que é apreendido visualmente em informação verbal, estes guias possibilitam a tradução intersemiótica entre dois sistemas de signos e concretizam a sua função de mediação cultural, integrando-se num contexto generalizado de democratização cultural (p. 394).

É possível acessar a informação áudio-descrita em ambiente museológico por intermédio de um audioguia do museu, utilizando o próprio telefone móvel ou por meio de uma visita guiada em que o funcionário, ao vivo, pode ler o roteiro previamente elaborado. Martins (2013) ainda acrescenta quatro tipos de audioguia:

os baseados em tecnologia dos infravermelhos (que não são telefones portáteis, mas podem ser, por exemplo, uma espécie de caneta, como a usada no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha), que possibilitam a ativação de canais de som quando da aproximação dos objetos, vitrinas,

salas ou simplesmente locais que possuem comentários; os audioguias interativos, que são equipamentos eletrônicos com uma memória mp3, um teclado e uma saída de som; os *chips RFID*, isto é, as etiquetas denominadas inteligentes, que permitem a identificação por meio de uma frequência de rádio e se assemelham aos guias interativos, permitindo que a aproximação a um sensor despoleta a recepção; e, por fim, os i-Pods 5, que ultrapassam o potencial de adaptação dos telemóveis, devido à sua maior oferta tecnológica (p. 7).

Entretanto, é preciso levar em consideração, conforme preceitua Lima (2011c), que o trabalho do áudio-descritores deverá estar fundamentado pela expressão 3C+EV:

Para que o tradutor visual possa construir um roteiro com qualidade técnica, então, é importante lembrar que a áudio-descrição por ele produzida deve estear-se nos fundamentos revelados pela expressão 3C+EV: concisão, clareza, correção, especificidade e vividez. A **concisão** remete à áudio-descrição com o mínimo de palavras, ditas em um curto espaço de tempo, isto é, expressas com brevidade, porém com o máximo de informações possível, o que quer dizer de modo direto/objetivo. A **clareza** exprime, com a maior nitidez, o texto áudio-descritivo. A **correção** refere-se à exatidão com que se áudio-descreve um evento visual. A **especificidade**, a escolha tradutória de termos/palavras que eliciem a melhor e mais precisa ideia do que se está áudio-descrevendo. E a **vividez**, a escolha tradutória que elicia a mais vívida imagem na mente de quem ouve/lê a áudio-descrição. Por assim dizer, a “vividez”, enquanto atributo de requinte, aperfeiçoamento, lapidação ou burilamento da áudio-descrição, será o traço distintivo dos melhores áudio-descritores, aquilo que todos deverão almejar sempre, mas que nem sempre todos alcançarão (p. 13).

Em incursão recente pela Europa, foi possível constatar que lá também o panorama não difere muito do Brasil. No além-mar, assim como aqui, a oferta do recurso da áudio-descrição também se concentra em televisão, cinema e teatro.

Em Portugal, dentre os museus visitados que dispõem de recursos de acessibilidade para pessoas com deficiência visual, somente o Museu do Azulejo (Lisboa) e o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha (Batalha) oferecem regularmente o recurso da áudio-descrição, permitindo também o toque em peças e reproduções. Os demais, embora afirmem descrever para o público com deficiência visual, não utilizam a denominação *áudio-descrição*.

Buscar estratégias de acessibilidade com o intuito de tornar os espaços museológicos acessíveis e inclusivos certamente é algo que está na pauta do dia de alguns museus, pois cumprir a função social e democratizar o acesso, além de estarem previstos nos dispositivos legais, representam uma bandeira da sociedade

contemporânea, que se deseja inclusiva e começa a adotar o conceito do desenho universal na concepção de objetos, equipamentos e estruturas do meio físico destinados à utilização por uma generalidade de pessoas.

Ademais, uma sociedade inclusiva é constituída por agentes sociais presentes nos mais diversificados setores, dispostos a discutir as razões que tornam difícil o que deveria ser fácil e restrito o que deveria ser universal. No entanto, uma sociedade inclusiva – da mesma forma que um museu inclusivo – é formada por pessoas ou profissionais motivados pelo tema da acessibilidade. Assim, quer por meio da vivência (ou da convivência), quer despertados para o assunto em suas formações, raramente alguém se engaja na causa sem essas prerrogativas da convivência ou da formação. Por isso, no próximo capítulo, vamos analisar as grades curriculares dos cursos de formação em Museologia, a fim de verificar se contemplam o tema da acessibilidade.

7. ACESSIBILIDADE NO MUSEU E FORMAÇÃO DO MUSEÓLOGO NO BRASIL: UMA LACUNA NA GRADE CURRICULAR DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

O hábito de colecionar objetos acompanha a humanidade desde a Antiguidade e, por diferentes motivos, a eles é atribuído valor, seja afetivo, cultural ou apenas material, o que acarreta e justifica guardá-los ao longo do tempo. Nesse sentido, uma das hipóteses da origem dos museus talvez seja o hábito humano do colecionismo. Lamarche (1989) corrobora esse pensamento ao afirmar: “Nascidos no universo secreto das coleções reais ou privadas, os primeiros museus desenvolveram-se dentro de um seletivo círculo de pesquisadores e de colecionadores”. Acrescenta que, só depois da Era do Iluminismo, o público de museus foi ampliado.

No Museu Britânico, por exemplo, os primeiros requisitos para admissão pareciam elaborados com a finalidade de restringir o acesso do público. Tais museus podem ser definidos como sociedades fechadas, na medida em que o conhecimento e o acesso a este são considerados privilégios de uma minoria (idem, p. 58).

A partir do séc. XIX, contudo, os museus públicos e as coleções privadas tornaram-se mais acessíveis, abarcando um público não mais apenas composto por colecionadores e pesquisadores.

Na América do Norte, onde não havia tradição de coleções reais, devemos grande parte de nossos museus de arte, tecnologia e história natural e social às universidades e instituições de ensino, aos movimentos trabalhistas e a grupos de cidadãos cultos, com suas coleções particulares.

Em tais museus, os primeiros empregados foram geralmente pesquisadores ou especialistas, frequentemente de famílias de patronos ou colecionadores, para as quais o prestígio do museu era mais importante que as condições de trabalho. Através dos anos, os museus se enriqueceram com contribuições de outras áreas afins: arquivistas, bibliotecários, conservadores, educadores e criadores, tais como artistas, designers, fotógrafos e cineastas. Novas categorias de profissionais emergiram: administradores, operadores de computador, especialistas em comunicação, em relações trabalhistas, em segurança, transporte, marketing, aporte financeiro etc. Essa expansão é inseparável do processo de democratização, já que todos, sem exceção, voluntários ou profissionais, são produto direto de tal processo. **Museólogos**

não nascem como tais. São o resultado de anos de treinamento e de experiências e também de contatos com o resto do mundo, seja através de amigos, familiares, colegas ou mesmo gerentes de banco ou cabeleireiros (LAMARCHE, 1989, p. 59, grifo do autor).

Portanto, os profissionais de museus inicialmente foram se *formando* na prática e, a eles, cabiam a conservação e a documentação dos acervos; o planejamento e a organização de exposições e atividades culturais; assim como a pesquisa e a defesa do patrimônio cultural da sociedade. E estavam aptos a desempenhar essas funções em museus, centros culturais, institutos de pesquisa, centros de documentação e informação, galerias de arte, arquivos, bibliotecas e demais áreas afins.

No quadro brasileiro, há uma particularidade, pois, na primeira parte dos anos 1980, ocorreu a regulamentação da profissão, e algumas pessoas que comprovaram atuação em museus há mais de cinco anos ganharam a provisão, recebendo a titulação de museólogo provisionado.

Em 18 de dezembro de 1984, o então presidente da República, João Figueiredo, sancionou a Lei n. 7.287, que regulamenta a profissão de museólogo. O frida lei determina que o exercício da profissão de museólogo é privativo:

- I) dos diplomados em Bacharelado ou Licenciatura Plena em Museologia, por cursos ou escolas reconhecidos pelo Ministério da Educação e Cultura;
 - II) dos diplomados em Mestrado e Doutorado em Museologia, por cursos ou escolas devidamente reconhecidos pelo Ministério da Educação e Cultura;
 - III) dos diplomados em Museologia por escolas estrangeiras reconhecidas pelas leis do país de origem, cujos títulos tenham sido revalidados no Brasil, na forma da legislação;
 - IV) dos diplomados em outros cursos de nível superior que, na data desta Lei, contem pelo menos 5 (cinco) anos de exercício de atividades técnicas de Museologia, devidamente comprovados.
- Parágrafo único. A comprovação a que se refere o inciso IV deverá ser feita no prazo de 3 (três) anos a contar da vigência desta Lei, perante os Conselhos Regionais de Museologia, aos quais compete decidir sobre a sua validade.

Em reconhecimento ao papel fundamental do museólogo para o fortalecimento da cultura brasileira, foi instituído, em 2004 – portanto vinte anos depois de sancionada a lei que regulamenta a profissão –, o Dia Nacional do Museólogo, a ser comemorado em 18 de dezembro de cada ano. Também foi

instituída pelo presidente da República à época, Luiz Inácio Lula da Silva, a Semana dos Museus, a ser comemorada todo mês de maio.

No Brasil, atualmente existem quatorze cursos de graduação em Museologia e cinco (5) cursos em nível de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado), sem contar os cursos de especialização em Museologia (360h) – pós-graduação *lato sensu* –, mas que não conferem, a quem recebe o título de especialista, o direito de exercer a profissão de museólogo, pois não é permitido aos Conselhos Regionais de Museologia, com base na lei, efetuar o registro dos egressos desses cursos para o exercício da profissão de museólogo.

Até o momento, os cursos de Museologia em nível de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) são:

1) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em convênio com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast) – criação do mestrado em 2006 e, do doutorado, em 2010;

2) Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (USP) – criação do mestrado em 2012;

3) Programa de Pós-Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia da Universidade Federal do Piauí (UFPI) – criação do mestrado (profissional) em abril de 2013;

4) Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – criação do mestrado em julho de 2013.

Assim, embora os cursos de pós-graduação *stricto sensu* confirmem aos diplomados o direito de exercer a profissão de museólogo, são relativamente recentes, visto que o primeiro Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em convênio com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), foi implantado em 2006, funcionando desde agosto daquele ano na modalidade de mestrado, sendo, em dezembro de 2010, aprovada pela Capes¹⁶ a implantação do doutorado, o único no país até o

¹⁶ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

momento. E o último curso implantado nesse nível (*stricto sensu*) é o do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – mestrado –, iniciado em julho de 2013. Portanto, são cursos novos e de curta duração (24 meses, para o mestrado, e 48 meses, para o doutorado), em comparação aos cursos de graduação cuja carga horária é maior, assim como as disciplinas oferecidas, tanto as obrigatórias como as optativas, motivo pelo qual analisaremos a formação do museólogo por meio dos cursos de graduação.

Os cursos de Museologia existentes no Brasil começaram a ser implantados muito antes da regulamentação da profissão. O pioneiro foi o atual curso da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, cuja primeira turma diplomou-se em dezembro de 1933, quando ainda era curso de Museus, gerido por Gustavo Barroso,¹⁷ no Museu Histórico Nacional.

O Curso de Museologia da Escola de Museologia da Unirio foi o primeiro curso nesta área criado no Brasil e também o mais antigo das Américas. A ideia de um Curso de Museus remonta à criação do Museu Histórico Nacional – MHN, idealizado por Gustavo Dodt Barroso, político e escritor cearense, membro da Academia Brasileira de Letras e um dos intelectuais mais atuantes da vertente regionalista e nacionalista das primeiras décadas do século XX. O museu, aprovado pelo Decreto nº 15.596, de 2 de agosto de 1922, foi inaugurado em 1º de outubro desse mesmo ano. O Capítulo VI desse Decreto previa a criação de um *Curso Technico de dois anos, commun ao Museu Histórico Nacional, à Bibliotheca Nacional e ao Archivo Nacional*, e cujo objetivo principal era formar oficiais para o MHN e amanuenses para o Arquivo e a Biblioteca Nacional. Esse Curso não chegou a ser implantado, mas, em termos de conceito, constituiu uma espécie de embrião do que seria o futuro Centro de Ciências Humanas e Sociais da Unirio (SÁ, s.d)

Atualmente, a grade do curso de graduação em Museologia da Unirio apresenta quarenta e nove disciplinas obrigatórias e vinte e duas optativas (Anexo A). E, em nenhuma das disciplinas oferecidas, existe uma que aborde explicitamente o tema “Acessibilidade em Museus”.

Decorridos mais de quarenta anos desde o primeiro curso, foi criado, na Universidade Federal da Bahia, em 1969, o segundo curso de graduação em Museologia, sob a iniciativa do Professor Valentin Calderón de la Vara, historiador e

¹⁷ Gustavo Dodt Barroso, político e escritor cearense, membro da Academia Brasileira de Letras e um dos intelectuais atuantes das vertentes regionalista e nacionalista das primeiras décadas do século XX.

arqueólogo. Atualmente, esse curso anuncia, na página da Universidade,¹⁸ que pretende formar profissionais com uma ampla visão acerca das diversas realidades sociais, atentos às reflexões da Museologia nacional e internacional. Na última reforma curricular, houve ampliação das disciplinas oferecidas pelos docentes do Departamento de Museologia da UFBA, passando de nove para vinte e nove, e ainda com mais oito disciplinas de outros departamentos, oferecidas entre o primeiro e o terceiro semestres. (Anexo B). Entretanto, nenhuma das disciplinas oferecidas versa sobre “Acessibilidade em Museus”.

1932	1969	2006	2007
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	Universidade Federal da Bahia	Universidade Federal de Pelotas; Universidade Federal do Recôncavo da Bahia;	Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Universidade Federal de Sergipe
UNIRIO	UFBA	UFPeI; UFRB	UFRGS; UFS

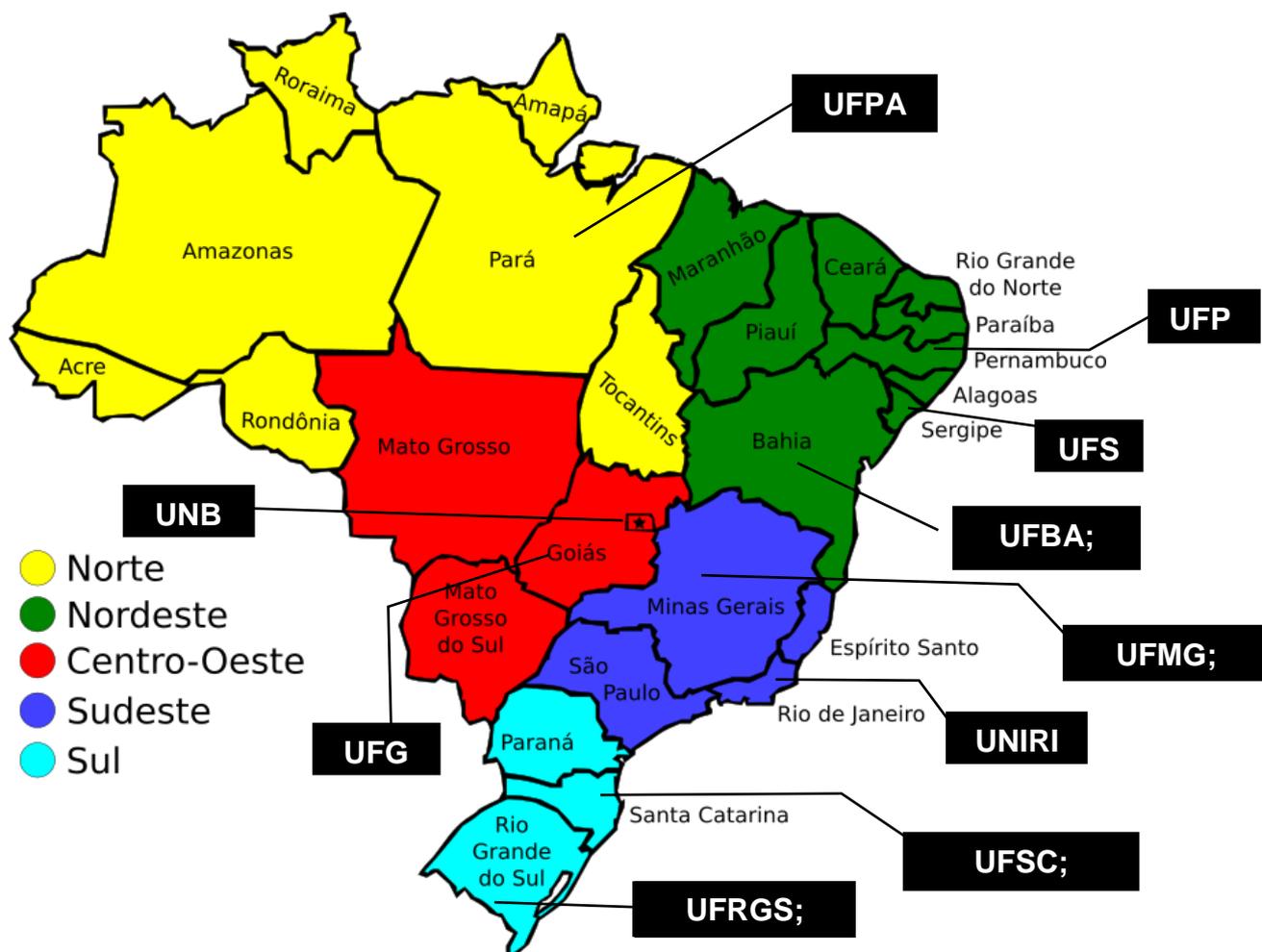
2008	2009
Universidade Federal de Brasília; Universidade Federal de Ouro Preto; Universidade Federal de Pernambuco	Universidade Federal do Pará; Universidade Federal de Goiás; Universidade Federal de Minas Gerais; Universidade Federal de Santa Catarina; Centro Universitário Barriga Verde
UnB; UFOP; UFPE;	UFPA; UFG; UFMG; UFSC; UNIBAVE

Posteriormente, já no século XXI, são implantados outros cursos de Museologia no cenário nacional, principalmente no âmbito das universidades públicas. Assim, é possível constatar que o maior crescimento se deu a partir de 2008 e 2009, quando oito novos cursos surgiram, em decorrência da reestruturação por que passou o país nos últimos anos e da criação da Política Nacional de Museus em 2003, além da implantação do Estatuto de Museus, em 2009.

¹⁸ <http://www.ffch.ufba.br/spip.php?article234>.

Mas o Brasil é um país de grande extensão territorial, e a maior concentração de cursos de graduação em Museologia está nas regiões Sul e Sudeste, abrangendo sete dos quatorze cursos existentes.

Em seguida, a região Nordeste, com três cursos, depois a região Centro-Oeste, com dois, e um único curso na região Norte, como aparece no mapa a seguir.



Mapa 1. Cursos de graduação distribuídos pelos estados e regiões do Brasil.

No Brasil, a graduação em Museologia pode ser cursada em sete semestres letivos, como é o caso da UFRB e da UFBA; nas demais universidades, são necessários oito semestres, porém todos os cursos oferecem mais de 2.400 h/aula, entre as disciplinas obrigatórias e optativas, alguns chegando a quase 3.000 h/aula, como na Unirio, em que o curso total conta com um mínimo de 2.940 h/aula.

No entanto, quando o tema é Acessibilidade em Museu para pessoa com deficiência, ao analisarmos as grades das disciplinas dos quatorze cursos de graduação existentes, constatamos que apenas dois apresentam essa temática em

disciplina optativa, portanto não obrigatória, que muitas vezes pode não ser oferecida e, por conseguinte, não constará do histórico escolar de todos os formandos, acarretando uma lacuna em sua formação.

Um dos cursos que oferecem a disciplina optativa é o da Universidade Federal de Sergipe (Anexo C), a qual é intitulada “Educação e Acessibilidade em Museus”, com carga horária de 60 horas; o outro é o da Universidade de Ouro Preto (Anexo D), com o nome de “Acessibilidade a Museus” e carga horária de 30 horas. Sem dúvida, já é um começo para se alcançar uma formação mais ampla. Lamentável, contudo, que essa temática seja oferecida por apenas duas universidades, mas convenhamos que é uma carga horária diminuta para abordar um público visitante constituído de pessoas tão diversificadas como as pessoas com deficiência, as quais carecem de Informação Especial para acessar o conteúdo museológico.

Ainda no âmbito das disciplinas optativas, destacamos quatro universidades que oferecem, em consonância com o que prevê a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, a Língua Brasileira de Sinais (Libras), entendendo que esse é um meio legal de comunicação e expressão nas comunidades de pessoas surdas no Brasil. Reconhecem, assim, sua importância complementar na formação do museólogo, integrando essa disciplina ao quadro de optativas na grade curricular dos cursos de graduação das universidades: UFPel, UFRGS, UFRB e UFSC, com carga horária variando entre 68 horas e 75 horas (Anexos E, F, G e H).

Os cursos de graduação em Museologia, via de regra, buscam trabalhar conhecimentos artísticos, culturais, científicos e tecnológicos, com o propósito de formar profissionais capacitados para atuar na preservação, estudo, pesquisa, comunicação e informação do patrimônio artístico, cultural e natural da humanidade. Os bacharéis em museologia devem ser capazes de planejar, organizar, administrar e supervisionar museus, exposições, serviços educativos e atividades socioculturais dos museus e de instituições afins, para todos os públicos. Entretanto, como pensar em todos os públicos se, na formação, esse profissional não adquire o conhecimento e a informação necessários? Angelika Ruke (2008) assinala que são os profissionais que impulsionam os museus:

A democratização dos museus pede uma compreensão nova do papel da instituição na sociedade. Novos campos de ação exigem uma formação

contínua geral e específica. Esta constatação tem uma aceitação cada vez maior. A profissionalização é o motor que permite evitar que o trabalho no museu estagne e se torne uma rotina. Mas haverá sempre caminhos diferentes para se conseguir o padrão de profissionalização nos museus (p. 12, grifo nosso).

Para um curso de graduação que se propõe a formar profissionais com uma visão acerca das diversas realidades sociais, parece haver uma lacuna nessa formação, visto que o tema acessibilidade, em sentido amplo e comunicacional, não é contemplado pela maioria dos cursos existentes e, em consequência, prejudicando o estudo sobre o público visitante com deficiência e, assim, provocando uma falha na formação do museólogo. De acordo com Angelika Ruke (2008), que reconhece o profissional de museu no texto referencial europeu das profissões museais,

a Carta Nazionale delle professioni museali [...] responde às mudanças fundamentais ocorridas nos museus italianos e diagnostica: “O profissionalismo, a competência e a capacidade do pessoal são fundamentais e indispensáveis para garantir que da missão do museu decorrem efectivamente programas e acções. A eficácia e a eficiência da instituição dependem de seu pessoal. Por outras palavras, o pessoal representa o presente e o futuro dos nossos museus” (p. 9, grifo nosso).

A maioria dos cursos de graduação em Museologia dura, no mínimo, quatro anos, ou seja, oito semestres letivos, e abrange disciplinas como administração, tecnologia, comunicação, documentação, antropologia, arqueologia, história, história da arte, numismática, entre outras, além do estudo de culturas, ecologia, zoologia, ciências da terra, conservação e afins, mas, infelizmente, ainda se constata uma lacuna no que diz respeito ao estudo dos diferentes públicos, incluindo, especificamente, as pessoas com deficiência visual e a maneira como o museu deve recebê-las, de forma acessível e inclusiva.

O leitor desavisado pode questionar o porquê de se pensar no visitante cego, uma vez que esse público “não costuma frequentar museus” ou, como já tivemos a oportunidade de ouvir em decorrência da experiência profissional: “O que você vem fazer aqui [no museu] com pessoas cegas?”, como se o museu não fosse um espaço público para todas as pessoas, ou ainda, “Para que adaptar o museu para pessoas cegas se elas nunca aparecem?”. E mais, como comentaram certa feita, quando insistimos em levar um grupo de pessoas cegas a determinada

exposição e nos perguntaram: “Que experiência estética pode ter uma pessoa cega no museu?”.

Assim, caro leitor, desculpe a digressão, mas, com o propósito de esclarecer o assunto em questão, recorreremos a uma pessoa cega, não com o intuito formal de uma entrevista que visa cumprir uma formalidade acadêmica, mas de dar voz e vez a alguém nessas condições, a fim de expressar inúmeras experiências nos museus e exposições que frequentou. Portanto, a título de ilustração, trazemos, a seguir, o relato de Elizabet Dias de Sá, uma pessoa cega que frequenta museus tanto no Brasil como no exterior e que, a partir de uma pergunta, nos contou as muitas experiências que vivenciou no contexto museológico. Esperamos que esse relato nos desperte algumas reflexões.

8. ILUSTRANDO A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE UMA VISITANTE CEGA NO MUSEU: RELATO DE ELIZABET DIAS DE SÁ

A experiência estética será então uma prospecção, uma pesquisa, um movimento, uma heurística.
(Umberto Eco)

Nas últimas décadas, a Museologia tem sido pensada na perspectiva democrática que deve embasar as ações museológicas. Da mesma forma, tem valorizado as metodologias que multiplicam o repertório dos acervos e desdobram as ações educativo-culturais que primam pela inclusão social. Trata-se, portanto, de uma área em expansão, responsável pela implantação de novos modelos de museus e de diferentes abordagens, a fim de abarcar um público maior e mais diversificado, além de propor desafiadoras interfaces profissionais.

As reflexões sobre a missão do museu e a contínua avaliação de sua prestação em termos sociais, culturais e educativos são transversais a toda ação museológica e devem estar sempre presentes em seu cotidiano. Quando se cogita a presença do visitante cego no museu, como parte de um público diversificado potencialmente apto a frequentar todos os lugares, isso ainda provoca certo desconforto e inquietação, remetendo-nos a pensar o que um lugar que preza pela visualidade, como é o caso de um museu, principalmente o de arte, pode despertar em um visitante cego. O médico e escritor João Lobo Antunes, em 2002, ao escrever o prefácio do livro *Mãos que leem: sistema Braille*, afirma:

A íntima associação dos sentidos da visão e do tacto, uma sinestesia de singular eficácia, é reconhecida há muito. Bichat, um dos fundadores da anatomia, escrevia que, “em anatomia, as nossas sensações devem nascer tanto do tacto como da visão”. É sabida a tendência proibida que temos, quando contemplamos uma pintura ou uma escultura, para as percorrermos também com as polpas dos dedos. Bernard Berenson, um dos mais famosos historiadores de arte, dizia que o pintor só podia levar a cabo a sua tarefa emprestando valores tácteis às impressões retinianas. Fernando Gil, um eminente filósofo, escreveu que “o tacto percebe as variações da textura das mesmas superfícies que reflectem a luz e a informação visual está, também ela, contida nestas descontinuidades”.

E Wölfflin (1989) também pontua a junção dos sentidos da visão e do tato quando se refere à arte pictórica, esclarecendo que “a operação que os olhos

realizam assemelha-se à da mão que percorre um corpo; e a modelação, que reproduz a realidade na gradação da luz, também apela para as sensações de tato”.

Acrescenta:

Assim como a criança perde o hábito de tocar as coisas para “apreendê-las”, também a humanidade deixou de testar um quadro por seus valores tangíveis. Uma arte mais desenvolvida aprendeu a abandonar-se à mera aparência. Com isso, modifica-se toda a concepção da pintura: o quadro táctil transforma-se em quadro visual – a mais decisiva mudança de orientação que a história da arte conhece (p. 24).

Com isso, a parcela da população que não pode valer-se do sentido da visão naturalmente precisou encontrar outras maneiras de usufruir da arte pictórica.

Por razões profissionais e, ainda no período de 20 de março de 2014 a 09 de outubro de 2015, também por razões acadêmicas, temos convivido cada vez mais com pessoas cegas e não quisemos deixar escapar a oportunidade de saldar duas dívidas. A primeira é a da ignorância, pois nós, como, infelizmente, uma larga fatia da sociedade, desconhecíamos por completo uma realidade: a de como uma pessoa cega pode ter uma experiência estética¹⁹ no museu. A segunda nasceu do depoimento de Elizabet Dias de Sá, e é a dívida de gratidão pelo que aprendemos e, mais do que isso, pelo modo como aprendemos. É que o testemunho a seguir compartilhado irradia um calor humano único, que nos aqueceu a alma de uma forma imprevisível e inesquecível. No fundo, a dívida não se amortizou; pelo contrário, cresceu.

Elizabet Dias de Sá nasceu com baixa visão, em decorrência de retinose pigmentar, uma doença hereditária que provoca a degeneração da retina, região do fundo do olho humano responsável pela captura de imagens a partir do campo visual. Pessoas com retinose pigmentar apresentam declínio gradual da visão, porque as células fotorreceptoras (cones e bastonetes) morrem. Trata-se de uma doença progressiva.²⁰ Elizabet, na transição entre a adolescência e a fase adulta, ainda jovem, adquiriu cegueira noturna, um dos sintomas da retinose pigmentar. Mas foi na idade adulta, por volta dos 40 anos ou um pouco mais, que veio a cegar por

¹⁹ *Estética*: in. *Aesthetics*-; fr. *Esthétique*, ai. *Aesthetik*, it. *Estética*. Com esse termo, designa-se a ciência (filosófica) da arte e do belo. Para Aristóteles, o belo consiste na ordem, na simetria e numa grandeza que se presta a ser facilmente abarcada pela visão em seu conjunto (ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998).

²⁰ Fonte: <http://retinabrasil.org.br/site/doencas/retinose-pigmentar/>.

completo. Elizabet é graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais, especialista em Psicologia Educacional pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e especialista em Audiodescrição pela Universidade Federal de Juiz de Fora. É também professora especialista na área de deficiência visual e gerente de coordenação do Centro de Atendimento Pedagógico às Pessoas com Deficiência Visual de Belo Horizonte (CAP-BH). Bet (como carinhosamente a chamamos) é uma pessoa ávida por cultura e frequenta museus não só no Brasil, como também no exterior.

A íntegra de nossa conversa está disponível no Apêndice A. Inicialmente, pedimos a Bet que nos falasse um pouquinho sobre o que, para ela, significava uma experiência estética no museu. Imediatamente, ela gargalhou e nos disse, de forma irônica, que a pergunta era muito simples... De pronto, também nos respondeu que, no caso das esculturas, quando há oportunidade de tocá-las, tem-se uma experiência estética mais direta, citando que, “nesse manuseio da escultura, a gente vai perceber traços, movimentos, até mesmo expressões” e que, “dependendo da escultura e do artista, tem expressões que são bem perceptíveis para o tato”. E continua explicando que outros elementos perceptivos também contribuem:

o tamanho da escultura, a posição da escultura no espaço, ou mesmo a posição do personagem retratado, seja um ser humano ou não. Eu posso ter um conjunto de sensações, que vão envolver aí desde o material da escultura, se ele vai passar leveza, peso, se é uma coisa texturizada, se é mais delicada, menos delicada, se os traços são muito expressivos, se é uma coisa disforme ou não, e aí essa experiência pode ser uma experiência muito agradável, e pode ser uma experiência de beleza, também, você pode ter um certo encantamento, através da percepção dos traços, do movimento, da forma, ou pode ser uma coisa incompreensível, por que não?

E Bet ainda nos disse que uma escultura “muito exótica, muito diferente, pode provocar também certo estranhamento”, e tudo isso junto é uma experiência estética. E acrescenta que interagir com a obra de arte – no caso, com uma escultura – faz inúmeras percepções que desencadeiam sentimentos aflorarem:

perceber aquela escultura na plenitude dela, e imaginar se foi agradável ou não, se gostou ou não, se achou bonito ou não, ou se ficou no puro estranhamento, porque nem toda escultura também é pra ser entendida; pode ser um esboço, um desenho ou uma manifestação artística, completamente disforme, que não necessariamente está representando um ser, mas que você pode apreciar aquela forma também, e achar aquela forma muito

interessante, ela causar um estranhamento e você admirar a capacidade do artista de produzir alguma coisa muito inusitada.

Mas nem sempre é possível ou permitido o toque na obra de arte, mesmo quando o sentido da visão não pode ser utilizado. Ainda assim, Bet nos relatou outras experiências estéticas, sob seu ponto de vista.

Museu de Inhotim – Museu de Arte Contemporânea a 60 km de Belo Horizonte

Em um segundo momento de nossa conversa, Bet me contou a experiência estética que vivenciou em Inhotim e descreveu o lugar:

E lá realmente é um espaço absurdamente gigantesco, é um museu em céu aberto, e tem exposições permanentes, instalações, e tem esculturas espalhadas pelo jardim e lagos. É uma imensidão de um espaço que é muito fabuloso, parece um verdadeiro paraíso. E, nesse paraíso, você encontra toda sorte de exposição, das mais esdrúxulas e incompreensíveis até as inusitadas. É uma coisa, assim, inacreditável.

Embora uma das regras do museu de Inhotim seja a proibição do toque – “Não é permitido tocar as obras de arte. Quando for possível interagir com alguma obra, os visitantes serão informados pelos monitores” –, percebemos que a forma como Bet foi acolhida pelo museu fez com que percebesse a proibição do toque de outra maneira: “Nem tudo lá pode ser tocado, e não é nem porque há um interdito aí, no sentido de não poder tocar; pelo contrário, eles são até muito receptivos. Acontece que aquelas esculturas, e aquelas obras lá, muitas delas são multissensoriais, e outras são muito grandes, muito, muito gigantescoas”.

A partir dessa vivência no complexo museológico com uma série de pavilhões e galerias com obras de arte e esculturas expostas ao ar livre, Bet relata sua experiência estética, diferente da anterior:

a experiência estética, nesse caso, são todas as sensações que a gente experimenta passeando por esse espaço em céu aberto, e tudo que a gente percebe é uma experiência multissensorial, porque você percebe em termos de cheiros. Você sente o cheiro da natureza, de flores, do mato, você ouve pássaros e marrecos, enfim... você ouve um conjunto de sons da natureza. E

tem também outros tipos de experiência lá, acho que é do Cildo Meireles, que você vai pisando, assim... num monte de cacos e você vai tendo uma experiência muito interessante. E, tentando resumir tudo isso, a experiência estética nesse caso, ela se dá pelo conjunto das sensações multissensoriais, onde entram em ação todos os sentidos, exceto, é claro, o da visão. Então, é uma experiência estética, eu acho, muito fabulosa! E que vai muito além da mera informação de quem produziu aquela arte, quando ela foi produzida, em que contexto etc.

Pelo que Bet expressou, o conjunto das sensações multissensoriais em que todos os sentidos remanescentes são despertados é capaz de provocar no visitante cego uma experiência estética, rica e singular.

Casa do Baile²¹ – exposição de fotografia do artista Gustavo Xingu

Bet também mencionou aquilo que considera a não experiência estética, quando teve a oportunidade de visitar a exposição de fotografia com acessibilidade de Gustavo Xingu.

E a acessibilidade era áudio-descrição e o material em braille, a ficha técnica e tinha lá também, não era exatamente uma maquete, mas era uma reprodução em vidro, com alguma coisa texturizada que não era completamente acessível e também não era essa a intenção.

Descreveu ainda como estavam dispostas as fotos no espaço expositivo e sobre o que se tratava a exposição:

Cada fotografia que estava na parede, numa tela, eram fotografias com a moldura de paspartu (*passee-partout*), e a técnica utilizada é a sobreposição de fotos. E ela tinha uma certa uniformidade... a exposição reproduzia o itinerário arquitetônico de Niemeyer na cidade de Belo Horizonte, com os principais prédios projetados por ele. E o diferencial da fotografia é que todas elas nessa moldura de paspartu que eu estou te falando, na tela, todas elas tinham um olho. Um olho grande, e a partir da íris desse olho é que... ele

²¹ Parte do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, a Casa do Baile foi reaberta em dezembro de 2002, transformada em Centro de Referência de Urbanismo, Arquitetura e do Design, ligado à Fundação Municipal de Cultura, que, por sua vez, está ligada à Prefeitura de Belo Horizonte. A Casa recebe exposições temporárias, divulga publicações, desenvolve seminários, encontros e outros eventos relacionados às áreas pertinentes ao propósito do Centro. Possui um salão de 255 m², um auditório de 53 lugares com recursos de multimídia, salas de apoio administrativo e ilha digital, com os acervos documentais disponíveis a pesquisadores e ao público em geral.

projetava, ele fotografava, por exemplo, o Palácio Tiradentes, a Praça da Estação, a Biblioteca Pública de Belo Horizonte, e a igreja São Francisco da Pampulha (...).

Bet percorreu a exposição, ouviu a áudio-descrição e foi capaz de nos dizer do que se tratava, mas não considerou isso uma experiência estética.

Tudo isso que eu passei pra você “tá” no universo da informação. Eu sou capaz de informar pra você tudo isso que eu te falei aí, eu entendi, eu perguntei até o que era o *paspatur*, entendi tudo, então, do ponto de vista da informação, eu consegui acessar essas informações todas e saber qual que era o padrão de uniformidade das fotografias, a técnica utilizada, é... o histórico também que foi colocado lá, foi até interessante porque primeiro ela descreveu as fotografias, a áudio-descritora, para depois colocar as notas introdutórias, que era contextualizar aquela obra. Agora, eu não posso dizer pra você que eu tive uma experiência estética nesse caso, ou de fruição, por uma razão muito simples, porque eu acho que a áudio-descrição nesse caso, ela foi meramente informativa, e como, no meu caso, eu tenho um certo repertório cultural, muitas das coisas que foram informadas lá eu também já tinha conhecimento, e obviamente que agregou informação ao meu repertório, mas, do ponto de vista da fruição, eu não posso dizer pra você que eu acho bela aquela exposição de fotografia. Eu posso achar que foi uma exposição criativa, que ele foi criativo, que ele quis fazer isso.

Bet lembrou outros museus em que esteve, como, por exemplo, as casas de Pablo Neruda, no Chile, o museu Reina Sofia, na Espanha, o museu Rodin e o Louvre, ambos em Paris, e quão importante é estar nesses ambientes, circulando entre os demais visitantes:

Eu fui lá na casa do Pablo Neruda, lá no Chile, eu fui nas três casas dele. Eu fui na Espanha, eu visitei aquele museu lá, aquela ambiência dos museus, aquele tour pelo museu, as informações. Mesmo no audioguia que não tem áudio-descrição, um conhecimento no plano conceitual da arte, eu acho que isso também é uma experiência de estética, uma experiência de fruição, eu acho que assim... pra mim pelo menos é uma coisa prazerosa, estar ali naquele ambiente do museu...Eu estive no Louvre também, e entender, ver, sabe, participar daquele momento ali, ouvindo e conhecendo, e mesmo que seja uma descrição de uma pessoa que “tá” junto comigo, sabe, como eu fui também no museu do Rodin, com aquelas esculturas enooormes, da Camille Claudel, e aquelas esculturas imensas, imensas, imensas, imeeeeeensas e que aí assim, você pode tocar, eu não fui proibida, pelo contrário, é... eu circulei lá o tempo inteiro enquanto eu quis e fui tocando em todas as esculturas, dá uma sensação muito boa.

Depois Bet explicou a saturação do toque, pois, assim como nós, videntes, saturamos a vista, os cegos também ficam com o toque saturado.

Tem uma coisa interessante, que, do mesmo modo que os olhos saturam também com um monte de informações, é muito interessante quando você começa a tatear, tatear, tatear, tatear... Chega uma hora que você tem que dar uma pausa, passear lá no jardim e voltar, porque você fica saturada também de muitas informações.

E, por fim, sintetiza aquilo que considera uma experiência estética, fazendo uma distinção entre informação e o conjunto das sensações que uma pessoa cega experimenta no museu.

Pra mim, a experiência estética, ela tem a ver com tudo isso que eu te falei, a estética e a fruição, ela tem a ver com a informação, mas ela não é da ordem da informação. A informação, ela é importante e agrega, mas a experiência estética é muito mais do que isso: ela tem a ver com o conjunto das sensações que a gente experimenta dentro de um museu, e essas sensações podem ser sensações boas, agradáveis, de admiração, de encantamento, de deslumbramento, de admiração e às vezes até de mistério, de uma coisa incógnita, que você não consegue decifrar, e de estranhamento também, dependendo do que você acessa ali. Aí eu penso assim, que essa presença no museu, ela é importante, ela é muito importante.

Isso que ouvimos de Bet como experiência estética de uma pessoa cega nos remete ao que Martins (2009) escreveu:

Conforta-nos a ideia de que a experiência estética não está reservada apenas aos historiadores de arte, ou *experts*, mas, pelo contrário, está acessível a todos nós se nos permitirmos ver, sentir e pensar em relação à arte. A experiência estética vem de dentro de nós, não pode ser contada, alimentada ou memorizada (p. 33).

E Martins (2009) ainda complementa:

A experiência estética é como um processo de aprendizagem através do qual o visitante, encontrando-se com a obra de arte, constrói o novo conhecimento sobre o objecto em questão e, em situações ocasionais, sobre a natureza da arte em si (idem, *ibidem*).

Outro ponto que, na opinião de Bet, deveria ser evitado pelos museus são as visitas monitoradas somente para pessoas cegas:

Porque eu acho que, se você faz uma visita monitorada só com pessoas cegas, eu acho que essa experiência não é tão rica. Agora, se você tem uma imersão no museu, no meio de todo mundo e quando todo mundo “tá” transitando por lá, e “tá” tudo misturado, eu acho que é diferente, porque,

quando “tá” num grupo que é exclusivamente de pessoas cegas, por um lado é muito interessante, do ponto de vista da contextualização, da informação e talvez até dessa liberdade do toque, e de você ter essa licença entre aspas, vamos dizer assim, pra tocar, mas tem toda aquela aura, de uma coisa muito especial, muito direcionada, muito sem espontaneidade, porque é diferente também de uma visita guiada onde tem pessoas cegas e não cegas, que aí é uma outra perspectiva também e os museus têm visitas guiadas, pra pessoas cegas e não cegas, né, o que também pode ser uma coisa interessante.

Fato é que, durante mais de vinte minutos de conversa, Bet achou no final que não havia respondido ao que perguntamos inicialmente, porém mal sabia ela quanto foi importante tê-la como protagonista desses relatos impregnados de experiência no contexto museológico, um contributo como pessoa cega que visita e usufrui de museus, e não de um visitante cego fictício.

Entretanto, ainda hoje, poucas pessoas com deficiência frequentam os lugares de cultura, porque não sabem se ali poderão ser bem acolhidas. Apesar da maior conscientização em relação a essa demanda, alguns desses locais ainda não proporcionam o sentimento de pertencimento ou identidade e não asseguram a apropriação dos bens culturais por alguém que possua uma deficiência ou mobilidade reduzida (COHEN et al., 2012, p.22).

Aos profissionais de museus que estão em busca de tornar seus ambientes de trabalho mais acessíveis e inclusivos, talvez as experiências da Bet possam servir de reflexão. E, como inicialmente colocamos, a dívida da gratidão aumentou e também a responsabilidade em contribuir com os museus, no sentido de torná-los lugares cada vez mais receptivos para receber pessoas que, assim como Elizabet Sá, têm o direito de frequentar, informando-se e deleitando-se com o patrimônio musealizado disponível a todo o público e dele usufruindo.

Logo no início de nossa conversa, Bet evidenciou a importância do toque para uma experiência estética mais direta da pessoa cega no museu e que, através desse sentido, é possível perceber e ter inúmeras sensações. No próximo capítulo, vamos tratar exatamente da exploração háptica feita por sujeitos cegos no teste aplicado no IBC e também de uma exposição ocorrida no Museu do Prado que disponibilizou o recurso do relevo háptico, conjugado à áudio-descrição para obra de arte, com vistas a proporcionar acessibilidade ao visitante cego, uma experiência que está comungada com o que Bet ilustrou.

9. LEITURA HÁPTICA COM ÁUDIO-DESCRIÇÃO NO INSTITUTO BENJAMIN CONSTANT E NA EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA *HOY TOCA EL PRADO*: A AVALIAÇÃO FEITA PELA TESE ORIENTA UM NOVO OLHAR

Neste capítulo, falaremos a respeito da leitura háptica com áudio-descrição em dois ambientes distintos: 1) No Instituto Benjamin Constant, localizado na cidade do Rio de Janeiro – Brasil, centro de referência nacional na área da deficiência visual, que será contextualizado no item 9.1. Nessa instituição, aplicamos um teste de leitura háptica de “desenhos infantis identificáveis” a oitenta e oito pessoas frequentadoras, tendo sido a áudio-descrição igualmente disponibilizada para confirmar ou refutar o que era lido pelo tato; 2) O outro ambiente em que se deu a leitura háptica com áudio-descrição foi na exposição *Hoy toca el Prado*, ocorrida no Museu Nacional do Prado, em Madri, Espanha, que será abordada no item 9.2.

Antes, porém, consideramos pertinente falar um pouco do museu onde ocorreu a exposição que serviu de contexto para a pesquisa.

O Museu Nacional do Prado foi fundado, em 1819, pelo rei Fernando VII – que destinou o edifício à criação de um Museu Real de Pintura e Escultura, como inicialmente era chamado, só assumindo o nome atual, em definitivo, depois de extinta a monarquia dos Bourbon, em 1868, quando os bens da coroa espanhola foram nacionalizados. Esse museu é uma referência para o campo da Museologia, sendo considerado muito importante na Espanha. Ao lado do Museu Thyssen-Bornemisza e do Museu Rainha Sofia, ele forma o triângulo da arte em Madri, sendo, talvez, um dos mais apreciados e visitados do mundo, visto que, entre os museus europeus, é o décimo segundo mais frequentado, com 2,5 milhões de visitantes/ano.

O prédio que abriga o museu foi construído no final do século XVIII, quando Carlos III, em 1785, ordenou a Juan Villanueva, arquiteto real, que projetasse um edifício no Prado de São Jerônimo para abrigar o Gabinete de História Natural, a Academia de Ciências e um jardim botânico. Decorridos 34 anos, finalmente o museu foi inaugurado, com 311 obras expostas e mais de 1.500 no acervo formado a partir das coleções dos monarcas e nobres espanhóis. Além dessa formação inicial, o Prado recebeu a doação, no final do século XIX, de todo o acervo do Museu Trindade, com obras de temática religiosa expropriadas dos bens eclesiásticos.

Atualmente, o acervo do museu é composto por mais de 17 mil obras de arte, a maioria formada por pinturas, foco de nosso interesse, perfazendo um total de 7.600. As esculturas são 1.000; as gravuras, 2.400; e os desenhos, 6.300. Além disso, há um grande número de documentos históricos, móveis, arte decorativa, moedas e medalhas, o que também enriquece a coleção.

O pintor Velázquez é um dos artistas mais bem representados pela instituição, com cerca de cinquenta pinturas. Outro artista de destaque é Goya, cuja coleção conta com mais de 140 pinturas. Goya é um dos artistas contemplados na exposição *Hoy toca el Prado*. Nesta pesquisa, vamos analisar o roteiro de uma de suas obras.

Devido à grandiosidade do acervo, o Museu do Prado foi ampliado três vezes no último século e, recentemente, entre 1971 e 1985, incorporou dois edifícios vizinhos, o Casón del Buen Retiro e o Palacio de Villahermosa. A área em que o Museu do Prado se encontra é arborizada e cercada por fontes, como a das Cibeles, a de Apolo e a de Netuno, todas inspiradas em temas clássicos, assim como o edifício, que tem o estilo neoclássico.

É um museu da magnitude do Prado, embora já tenha implementado oito medidas de acessibilidade para o público com deficiência, não conta com nenhuma de caráter permanente voltada ao visitante com deficiência visual, em especial a pessoa cega. As medidas já adotadas são:

1. Adaptação do percurso do museu para as pessoas com deficiência física, exceto alguns núcleos de ligação do edifício Villanueva, cujas características da construção dificultam a adaptação e, portanto, ainda se está em busca das respectivas soluções.
2. O museu dispõe de banheiros adaptados.
3. Disponibiliza o empréstimo gratuito de cadeiras de rodas e bengalas no Bengaleiro.
4. Oferece serviço de signoguias e audioguias, com anel indutor para pessoas com deficiência auditiva.
5. Existe pessoal capacitado para atender, de forma personalizada, em linguagem gestual espanhola nas bilheteiras e nos pontos de informação.

6. Desenvolve um programa educativo, *O Prado para todos*, com atividades específicas, didáticas e de criação artística, voltadas a públicos com deficiência física, sensorial ou intelectual.

7. Disponibiliza intérpretes da linguagem gestual espanhola em determinadas atividades da área educativa (conferências, apresentações, itinerários didáticos, visitas-oficina para famílias, O Prado Jovem etc.).

8. Oferece amplificadores de som para pessoas com hipacusia nas atividades programadas nas salas de exposição.

Cabe ressaltar que nossa militância é a favor da acessibilidade plena, não restrita ao aspecto físico, como comumente se vê, embora reconheçamos essa indispensabilidade. Também defendemos que tais adaptações não podem ser voltadas apenas a uma ou outra categoria de visitante, ainda que, neste momento, estejamos com a atenção focada no visitante cego. É preciso que estejamos sob a égide do desenho universal, pois reconhecemos que aquilo que é bom para um acaba beneficiando a outros.

9.1 Instituto Benjamin Constant e reconhecimento de desenhos infantis identificáveis: análise da leitura háptica por oitenta e oito (88) pessoas cegas

O Instituto Benjamin Constant (IBC), localizado na cidade do Rio de Janeiro, surgiu graças ao ideal de José Alvares de Azevedo, jovem cego descendente de uma família abastada, que, ainda menino, foi mandado a Paris para estudar no Instituto Imperial dos Jovens Cegos, escola idealizada por Valentin Haüy, onde também estudou Louis Braille, e foi lá inclusive que Louis desenvolveu o Sistema Braille.

Ao regressar da França, em 1852, após ter lá permanecido por oito anos, José Alvares de Azevedo lançou-se na luta pela educação de seus compatriotas, ora escrevendo artigos em jornais, ora ministrando aulas particulares acerca dos conhecimentos adquiridos na escola de Haüy. Foi dele o desejo de fundar no Brasil uma escola para pessoas cegas nos moldes da parisiense, onde havia estudado.

Criou-se, assim, em 12 de setembro de 1854, pelo Decreto Imperial nº. 1.428, o Imperial Instituto dos Meninos Cegos, cuja inauguração ocorreu cinco dias depois, em 17 de setembro, data em que ainda hoje, a cada ano, se comemora o

aniversário desta que, até 1926, foi a única instituição especializada para cegos no Brasil. Atualmente, é conhecido pelo nome de Instituto Benjamin Constant, em uma justa homenagem a seu mais longo e profícuo diretor: Benjamin Constant Botelho de Magalhães.

Impossível pensar a respeito de pessoas cegas ou em assuntos a elas relacionados sem mencionar essa instituição considerada centro de referência nacional na área da deficiência visual. Por isso, elegemos o IBC para desenvolver a investigação intitulada “Reconhecimento pelo tato de desenhos em relevo pontilhado”. A pesquisa por nós elaborada, submetida e aprovada na Plataforma Brasil (Certificado de Apresentação para Apreciação Ética (CAAE): 37908814.2.0000.5285), inicialmente tinha como meta ser aplicada a cem pessoas cegas, entre jovens e adultos frequentadores do Instituto Benjamin Constant. Entretanto, no decorrer da aplicação, verificamos que só seria possível coletar dados de oitenta e oito pessoas que se encaixavam na categoria de cegas, uma vez que se descartou a aplicação do teste a pessoas com baixa visão.

Desse modo, dentre as oitenta e oito pessoas cegas, todas frequentadoras do Instituto Benjamin Constant, trinta e três estavam na categoria de aluno do Ensino Fundamental II (do 5º ao 9º ano), que serão representados pela letra (A), e cinquenta e cinco (55) encaixavam-se na categoria de ex-alunos, reabilitandos (ou seja, pessoas que perdem a visão na fase adulta e frequentam o IBC para se reabilitar) ou servidores, tanto da ativa como aposentados, representados pela letra (R). Para desenvolver a investigação, foram apresentados a todos os participantes desenhos em relevo, elaborados pelo Monet, um software desenvolvido pela equipe da Acessibilidade Brasil, gerador de desenhos, gráficos e fórmulas em alto-relevo tátil e compatível com o programa Braille Fácil III, que possibilita a impressão com impressoras Braille eletrônicas.



GRÁFICO 1. PARTICIPANTES DA PESQUISA

Os sujeitos que participaram da pesquisa encontravam-se na faixa etária como apresentada a seguir:

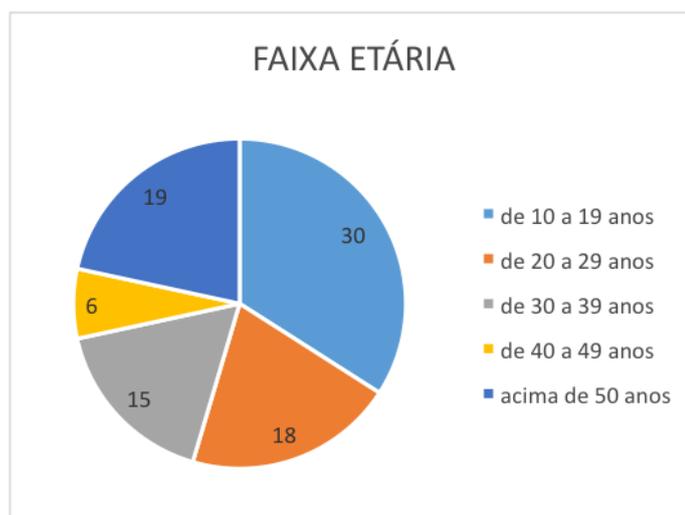


GRÁFICO 2. FAIXA ETÁRIA

Em relação à condição visual, os participantes declararam possuir cegueira:

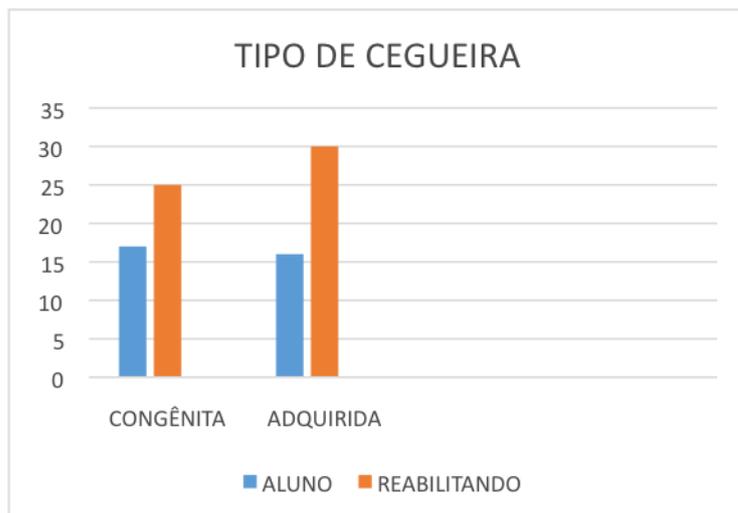


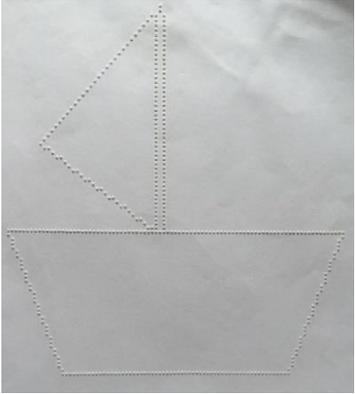
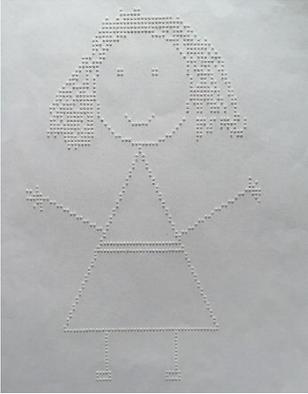
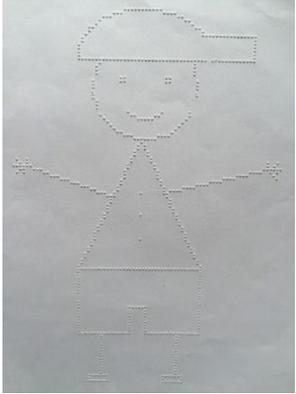
GRÁFICO 3. TIPO DE CEGUEIRA

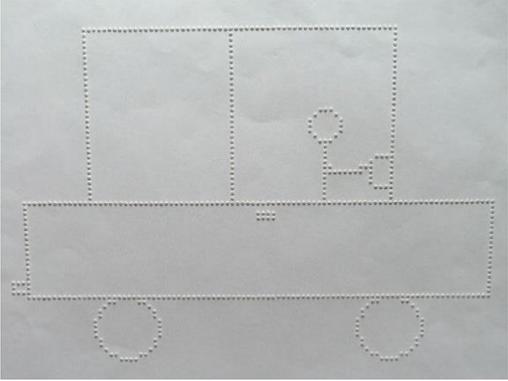
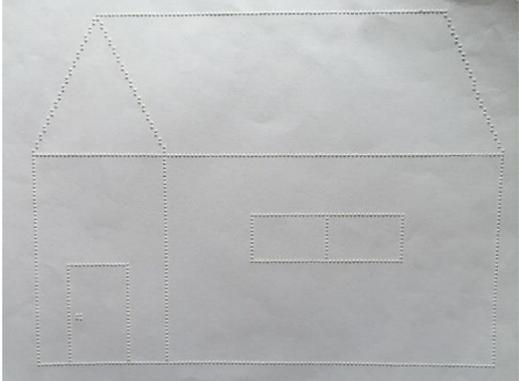
Quanto à escolaridade, os pesquisados informaram o nível de ensino que estavam cursando ou haviam cursado, entre o Ensino Fundamental, que corresponde até o 9º ano, o Ensino Médio e o Superior, como veremos a seguir:



GRÁFICO 4. ESCOLARIDADE

Os sete desenhos infantis identificáveis gerados pelo software Monet e utilizados na pesquisa foram os apresentados a seguir:

		
Barco	Figura Feminina	Figura Masculina

	
Carro	Casa

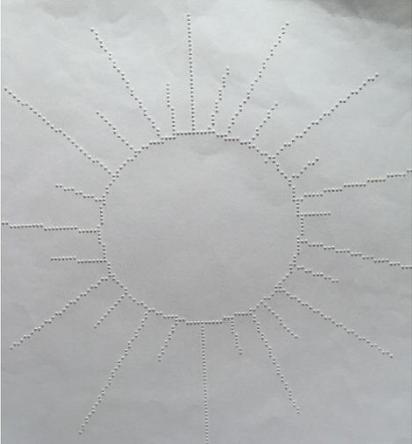
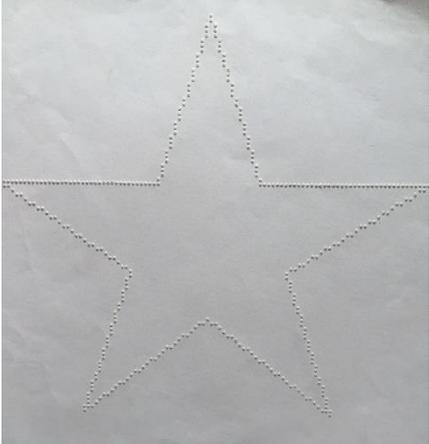
	
Sol	Estrela

Figura 9. Desenhos infantis identificáveis: barco, figura feminina, figura masculina, carro, casa, sol, estrela.

Quanto ao reconhecimento da representação dos desenhos, o quadro abaixo demonstra o quantitativo de pessoas, agrupadas pelas categorias alunos (A) e reabilitandos (R), lembrando que estes englobam ex-alunos e servidores, além dos reabilitandos propriamente, que reconheceram ou não os desenhos apresentados:

QUADRO 1. Reconhecimento (ou não) dos desenhos por alunos e reabilitandos

Categoria	Barco		Figura Feminina		Figura Masculina		Carro		Casa		Sol		Estrela	
	A	R	A	R	A	R	A	R	A	R	A	R	A	R
SIM	4	22	17	33	15	33	17	34	11	32	14	27	17	42
NÃO	29	33	16	22	18	22	16	21	22	23	19	28	16	13

Entre os pesquisados que reconheceram os desenhos em relevo háptico, identificamos em qual categoria de cegueira se enquadravam, tanto alunos como reabilitandos. Observe a tabela a seguir:

QUADRO 2. Desenhos reconhecidos: participantes por categoria de cegueira

Cegueira	Barco		Figura Feminina		Figura Masculina		Carro		Casa		Sol		Estrela	
	A	R	A	R	A	R	A	R	A	R	A	R	A	R
Congênita	1	4	6	12	5	14	5	12	2	10	2	12	5	16
Adquirida	3	18	11	21	10	19	12	22	9	22	12	15	12	26

E o reconhecimento dos desenhos apresentados se fazia pela nomeação, porém eventuais falhas na nomeação necessariamente não nos contam muito sobre a percepção, podendo representar apenas falhas no acesso à memória semântica. Apresentamos, no quadro a seguir, alguns nomes ou sentenças atribuídos para cada um dos desenhos infantis identificáveis que foram hapticamente explorados:

QUADRO 3. NOMES/SENTENÇAS ATRIBUÍDOS A CADA DESENHO

DESENHOS	NOMES OU SENTENÇAS ATRIBUÍDOS PELOS ENTREVISTADOS
BARCO	<ul style="list-style-type: none"> ➤ triângulo com retângulo de cabeça para baixo, bem simples; ➤ vaso; ➤ vaso de flor; ➤ barco; ➤ barquinho.
FIGURA FEMININA	<ul style="list-style-type: none"> ➤ pessoa de braço aberto; ➤ garota de vestido e braços abertos; ➤ boneca; ➤ pessoa; ➤ mulher; ➤ moça; ➤ bola;
FIGURA MASCULINA	<ul style="list-style-type: none"> ➤ homem; ➤ árvore; ➤ garoto com short e boné para o lado e de braços abertos também; ➤ menino de chapéu e bermuda; ➤ pessoa; ➤ homem; ➤ é um cara; ➤ boneco; ➤ animal.
CARRO	<ul style="list-style-type: none"> ➤ carro bem estranho; ➤ carro; ➤ carroça; ➤ ônibus; ➤ veículo; ➤ círculo, outro círculo; ➤ quarto;

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ casa pequena.
CASA	<ul style="list-style-type: none"> ➤ prédio; ➤ lugar com janela.
SOL	<ul style="list-style-type: none"> ➤ árvore; ➤ flor; ➤ girassol; ➤ linhas, várias linhas; ➤ círculo.
ESTRELA	<ul style="list-style-type: none"> ➤ pentágono; ➤ pontos cardeais; ➤ estrela de cinco pontas; ➤ pirâmide.

As pessoas cegas apresentam muita variação, de acordo com suas experiências educacionais e a capacidade perceptual. Em geral, essas pessoas não estão familiarizadas com desenhos tangíveis e, portanto, o desempenho pode simplesmente refletir uma inexperiência relativa com as regras que governam a percepção das figuras hápticas. No entanto, é possível que qualquer pessoa cega reconheça desenhos, desde que tenha a familiaridade e o hábito de fazê-lo. E isso foi verificado ao aplicarmos a pesquisa, constatando-se que os participantes, embora tivessem declarado inicialmente que não tinham o hábito de reconhecer desenhos, não só foram capazes de nomear de pronto as figuras geométricas que compunham algumas das representações, como também reconheceram mais de um dos desenhos apresentados, para a surpresa de diversos sujeitos da pesquisa. Esse reconhecimento se deveu principalmente ao fato de alunos e ex-alunos da instituição, durante o ensino da geometria, terem tido a oportunidade de contato com a representação de figuras geométricas em relevo, o que contribuiu para que estivessem familiarizados e prontamente pudessem nomeá-las.

Identificar desenhos em relevo háptico é um processo de leitura, requerendo a alfabetização dos sujeitos, da mesma maneira que aprendemos as letras. Um desenho não é o objeto, mas a representação do objeto, e, sempre que se representa algo, há um processo de convenção arbitrária que precisa ser compartilhado e compreendido. Quando, entretanto, de modo espontâneo, os desenhos apresentados na pesquisa não eram reconhecidos, a pesquisadora-autora

os áudio-descrevia, indicando as partes constitutivas e informando o significado da representação. Então, verificávamos, de início, o que os sujeitos cegos enxergavam pelo tato e, em um segundo momento, apresentávamos os desenhos com o recurso da áudio-descrição. Em seguida, novamente, os desenhos eram apresentados em ordem diferente e, nessa segunda etapa, os desenhos eram reconhecidos e, conseqüentemente, nomeados. Portanto, a áudio-descrição, associada ao relevo háptico, contribuiu para a melhor apreciação das imagens em relevo apresentadas nesta pesquisa.

Desse modo, constatamos que há um potencial latente na pessoa cega para reconhecer, pelo tato, as representações visuais hápticas. Convém lembrar que as “imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escritura” (SANTAELLA, 1997, p. 13). Não deveríamos, portanto, negar a essa parcela da sociedade a oportunidade de se desenvolver e adquirir conhecimento pela iconicidade. Para essa autora, o mundo das imagens se divide em dois domínios: o das imagens como representações visuais e o domínio imaterial das imagens em nossa mente.

O primeiro domínio é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese (idem, p.15).

Por isso, ao privarmos a pessoa cega do contato com representações visuais, nós também a privamos do domínio imaterial das imagens. Embora saibamos que ícones são imagens representadas, nem todo signo icônico é uma imagem visual. Santaella esclarece que

a categoria de ícone é concebida por Peirce de forma mais geral e compreende também formas não visuais, por exemplo, acústicas ou mesmo táteis, olfativas ou também formas conceituais de semelhança sígnica. Há que se salientar ainda que, na polissemia do conceito de imagem na linguagem comum, o qual compreende além das imagens óticas, também imagens acústicas e imagens mentais, existe uma extensão da definição do

conceito de imagem que se aproxima daquela extensão do ícone segundo Peirce (idem, p. 40).

Pessoas cegas, portanto, formam ícones por meio de formas táteis e acústicas e, quanto mais experiências tiverem nesse sentido, mais acumularão repertórios.

O resultado da pesquisa aplicada no IBC foi interpretado como uma demonstração de que participantes cegos tardios, aqueles com cegueira adquirida, tinham a vantagem combinada da capacidade tátil aumentada e do impacto da experiência anterior com as figuras, enquanto os cegos congênitos pouco ou nenhuma experiência com figuras tinham, o que inviabilizou o reconhecimento por alguns desses sujeitos participantes da pesquisa. Além disso, os participantes da pesquisa com mais idade e escolaridade reconheciam os desenhos com maior aptidão do que os novatos e frequentadores das séries iniciais do ensino fundamental. Segundo Francisco Lima (2011),

o menor reconhecimento háptico das figuras bidimensionais [...], comparativamente com o que poderia ser esperado para um reconhecimento visual, reside no fato de os cegos congênitos totais não estarem acostumados com as convenções da linguagem pictórica, e não porque o sistema háptico seja incapaz de reconhecer desenhos em relevo, nem porque seja necessária uma mediação da visão para esse reconhecimento (p. 9).

Entretanto, o que chamou a atenção da pesquisadora foi a maneira como 98% dos entrevistados começavam a exploração tátil dos desenhos em relevo: iniciavam com as mãos abertas, verificando a dimensão do papel, e, em seguida, buscavam a parte superior, rastreando de cima para baixo e da esquerda para a direita. Ao identificarem o relevo na folha, exploravam de acordo com a sequência mencionada. Esse movimento tanto aconteceu com aqueles que exploravam com ambas as mãos como por quem utilizava apenas uma delas.

A partir dessa constatação, de que pessoas cegas, ou pelo menos os oitenta e oito sujeitos que participaram da pesquisa, exploraram tatilmente desenhos em relevo háptico, começando do geral para o específico, executaram com os dedos das mãos o movimento *top down*, ou seja, de cima para baixo, da esquerda para a direita, percebiam parte do todo para, posteriormente, juntar essas partes e buscar o

reconhecimento da imagem. A título de exemplo, alguns sujeitos reconheciam o carro pela roda, representada por círculos. Outros reconheciam a casa pela porta ou pela janela. Ou seja, quando identificavam parte do desenho, relacionavam-na com o todo. Registramos que tal constatação pode contribuir para a elaboração de roteiros áudio-descritos voltados a obras de arte bidimensionais figurativas em relevo háptico, visto que a áudio-descrição deverá respeitar a percepção cognitiva do visitante cego, ou seja, a maneira intuitiva como o cérebro comanda as mãos para uma exploração háptica, tendo a áudio-descrição como contributo para a exploração do percurso tátil.

O museu de arte, ao tornar oportuna para o visitante cego a experiência de conhecer uma obra de arte bidimensional através da reprodução em relevo háptico e da áudio-descrição, está contribuindo para a inclusão desse visitante, permitindo, assim, que amplie seu conhecimento e tenha acesso à Informação em Arte, derrubando, portanto, a barreira informacional e comunicacional presente até então para esse visitante cego diante da obra de arte bidimensional.

A seguir, analisaremos a primeira exposição acessível ocorrida no Museu do Prado.

9.2 Exposição *Hoy Toca el Prado*

Em 2015, como parte do Plano de Ação 2013-2016, o Museu Nacional do Prado, entre 20 de janeiro a 28 de junho, apresentou a primeira exposição acessível a pessoas com deficiência visual, denominada *Hoy toca el Prado* (algo como Toque o Prado), a qual tivemos a oportunidade de visitar, pois, nessa época, encontrávamos na Europa, por conta de uma bolsa de estudos da Capes²² (PDSE).²³

Os museus, em geral, apresentam algumas restrições para os visitantes, como, por exemplo, não deixar entrar com bebidas ou comidas, proibir fotos com *flash* e, em hipótese alguma, permitir o toque nas obras artísticas. Porém, uma nova técnica de impressão 3D foi aplicada para reverter uma dessas regras convencionais, permitindo que os visitantes com deficiência visual tivessem acesso a obras de arte por um caminho incomum: sentindo as pinturas de grandes artistas,

²² Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

²³ Programa Doutorado Sanduíche no Exterior

como Leonardo da Vinci e El Greco, por meio da técnica de impressão 3D chamada Didú, criada pela agência de design Estudios Durero, sediada em Bilbao, na Espanha. Essa agência descreve essa experiência, em seu site,²⁴ como “uma seleção de grandes obras que se podem tocar, para ver de maneira diferente”.²⁵

Normalmente, as obras de arte expostas nas paredes de museus estão estritamente fora dos limites do contato físico do visitante cego (aliás, de qualquer visitante), mas, nesse caso, por meio da técnica Didú, ganharam volume e textura para o que, em geral, é uma representação plana, ou seja, bidimensional. Dessa forma, foi possível que pessoas com deficiência visual contemplassem a arte pelo tato.



Figura 10. Dedos exploram o relevo háptico.
Fonte: <http://pullzone.ideagrid.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2015/02/Museu-lan%C3%A7a-exposi%C3%A7%C3%A3o-3D->

A tridimensionalidade de cada obra através da técnica Didú levou cerca de quarenta horas de trabalho, até ficar pronta para ser apreciada com a ponta dos dedos das mãos. A transformação da obra bidimensional (2D) em sua versão tridimensional (3D) foi feita da seguinte forma: a partir de uma foto em alta resolução, foram escolhidas algumas características que

pu dessem dar sentido à obra quando fosse tocada por uma pessoa cega. A técnica também envolveu o uso de uma tinta especial e um processo químico que fez com que os elementos planos ganhassem os efeitos detalhados de volume e textura. O resultado foi a imagem háptica de uma obra original, portanto, em vez de ter as informações acerca das pinturas apenas descritas, ou áudio-descritas, as obras também puderam ser sentidas e exploradas, uma experiência sensorial diferente e que, por ora, ainda não é utilizada no Brasil.

A exposição, que os funcionários do museu desenvolveram em colaboração com pessoas com deficiência visual, incluiu material em Braille, audioguias com áudio-descrição para os visitantes e óculos escuros opacos, que os visitantes

²⁴ www.estudiosdurero.com

²⁵ Original: Una selección de grandes obras que ya se pueden tocar, para ver de una manera diferente.

videntes podiam usar para experimentar a sensação de tocar as pinturas e criar um mapa mental de toda a obra a partir do toque e da informação sonora disponibilizada pela áudio-descrição.

As seis obras, representando diferentes gêneros da coleção do museu, que puderam ser tocadas com o auxílio do recurso da áudio-descrição foram: *Noli me tangere*, de Correggio, *Bodegón com alcachofas, flores y recipientes de vidrio*, de Van der Hamen, *El quitasol*, de Goya, *La Gioconda*, uma versão criada por um aluno de Leonardo da Vinci, *La fragua de Vulcano*, de Velásquez, e *El caballero de la mano en el pecho*, de Greco.

Nesta pesquisa exploratória, foram selecionadas três das seis obras da exposição *Hoy toca el Prado*, a fim de analisarmos o roteiro áudio-descrito oferecido pelo museu – análise que é apresentada mais adiante.

LOCALIZAÇÃO DA EXPOSIÇÃO

O prédio do Museu Nacional do Prado é extenso. Há várias salas de exposição e existe mais de uma porta de entrada/saída. Foi uma tarefa árdua chegar ao lugar onde a exposição *Hoy toca el Prado* estava montada. Da entrada “Puerta de Jerónimos” até a exposição, não havia sinalização, nem podotátil,



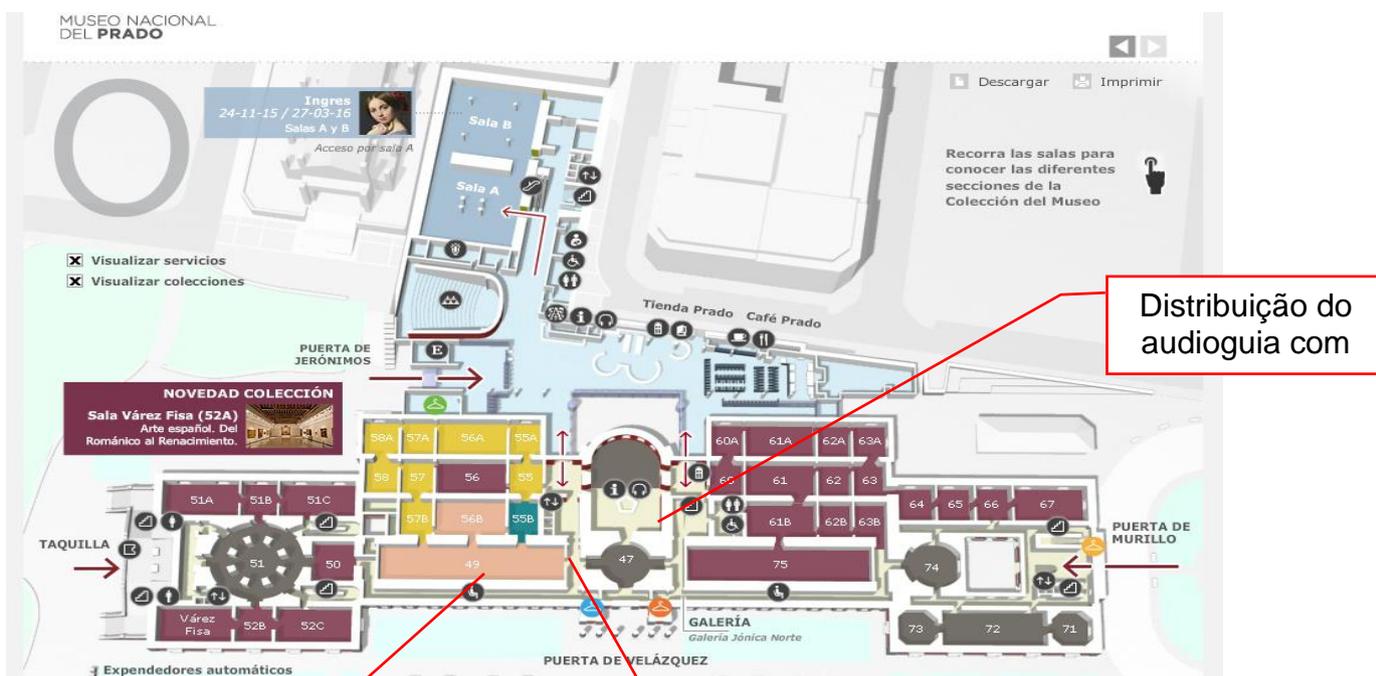
Figura 11. Entrada da exposição *Hoy toca el Prado*.

Foto: Ana Fátima Berquó – abril 2015.

tampouco qualquer sinal para que o visitante, cego ou não, encontrasse o caminho para chegar até lá. Igualmente, não havia pessoas disponíveis ou habilitadas para indicar o trajeto. Andando a esmo por um percurso labiríntico, como sugere a geografia do Prado, chegamos à entrada do corredor da exposição, e só então, ou seja, já na porta, havia sinalização com o título escrito em letras pretas sobre fundo branco.

Não havia sequer um guardião no local. Os materiais de divulgação, assim como os óculos que serviam de venda, estavam dispostos em uma estante a quem desejasse pegar.

Encontrar a área de distribuição do audioguia com a áudio-descrição foi outra tarefa hercúlea. Em primeiro lugar, porque não havia a quem perguntar, tampouco informação escrita em placas ou cartazes instruindo onde seria possível o visitante retirar o aparelho para ter acesso à áudio-descrição disponibilizada na exposição. Nós mesmas só conseguimos encontrar o local de retirada do aparelho no segundo dia em que visitamos o Prado, com a ajuda de uma funcionária que passava pelo corredor da exposição. A seguir, apresentamos a planta térrea do museu, para melhor situar onde foi montada a exposição *Hoy toca el Prado*.



Mapa 2. Planta baixa do Museu Nacional do Prado



Figura 12. Corredor da exposição *Hoy toca el Prado*.
Foto: Ana Fátima Berquó, abril 2015.

A área onde a exposição foi montada é isolada das demais salas do museu. Trata-se de um corredor sem climatização, onde, à tarde, o sol incidia, e, no final

desse corredor, há apenas salas administrativas. Com isso, a circulação do público é pequena, ou praticamente inexistente, o que inviabiliza a ocorrência de visitas espontâneas. Estávamos, pois, em uma exposição “acessível”, mas não inclusiva.

9.3 Reprodução de pintura artística: análise dos roteiros de áudio-descrição para leitura por pessoas cegas de três obras de arte bidimensionais figurativas em relevo háptico

A análise dos roteiros áudio-descritos das três obras selecionadas ou dos três “Discursos da Arte”, o mesmo que “Documentos da Arte” que compõem a exposição acessível *Hoy toca el Prado* (assim intitulada), teve como referência teórica e métodos preconizados os autores citados na fundamentação teórica, destacando os campos de conhecimento da Informação em Arte, da Psicologia do Tato e da Áudio-descrição, visto que as obras áudio-descritas pertencem à categoria da arte e estão reproduzidas em relevo háptico. Registra-se que a áudio-descrição foi estabelecida para guiar a exploração tátil do visitante, em especial do visitante cego.

Verificamos, pela leitura teórica, pelo teste que aplicamos a oitenta e oito pessoas cegas para o reconhecimento de desenhos em relevo pontilhado e também pela prática da autora (professora há 23 anos do ensino básico, técnico e tecnológico do Instituto Benjamin Constant e áudio-descritora), além da experiência vivenciada na proposição de acessibilidade do Museu Nacional do Prado, quando, de olhos vendados, exploramos as reproduções das obras de arte em relevo háptico com o auxílio do recurso de áudio-descrição disponibilizado através de aparelhos de audioguia, que o recurso da áudio-descrição para obra de arte deve ser oferecido de maneira ordenada, com base em uma metodologia de leitura do relevo háptico para o visitante cego.

Quando uma pessoa vidente (aquela que enxerga) olha para uma obra de arte bidimensional figurativa, capta, de uma só vez, o todo da obra, porque a visão é um sentido sintético. Em seguida, fixa-se nos elementos constitutivos da obra que lhe chamam a atenção, seja pela forma, pela cor, por razões afetivas ou pessoais. Assim, se fôssemos mapear o olhar desse visitante, teríamos pontos aleatórios, de maneira desordenada. Essa forma de o vidente interagir com a obra de arte não está adequada ao modelo para elaboração de um roteiro de áudio-descrição para a

pessoa cega, que, para formar uma imagem, se vale, por exemplo, de representações visuais transcritas no relevo háptico da obra, e de formas não visuais, que podem sonoras, materializadas pela áudio-descrição, elucidando os recursos de Tecnologia Assistiva compreendidos nesta pesquisa exploratória.

As representações em relevo das obras que integram nosso estudo estavam fixadas em um suporte do tipo painel, levemente inclinado para trás, como mostram as fotografias apresentadas nas páginas seguintes e que antecedem os roteiros áudio-descritos elaborados pelo museu.

Nessa primeira exposição que se apresentou como acessível no Museu Nacional do Prado, era preciso considerar que as reproduções das obras estavam disponíveis ao toque. Por tal, razão, lembramos que a dimensão do que foi reproduzido precisaria estar em tamanho que não ultrapassasse 80 cm de comprimento por 60 cm de largura,²⁶ com vistas a trazer conforto ao visitante que venha a se beneficiar da experiência de tocar a obra com o auxílio do recurso da áudio-descrição, principalmente o visitante com deficiência visual, que enxerga aquilo que seus dedos tocam e seus braços alcançam. Assim, como o tato é um método analítico, que tem início nas partes para formar o todo, enquanto a visão é sintética, ou seja, olha o todo para depois fixar as partes, quanto maior for o tamanho daquilo que a pessoa cega toca, mais demorado e cansativo para ela será para formar a imagem do todo na mente. Desse modo, quando nos referimos ao conforto para apreciar as obras em exposição no Prado, fazemos referência, fundamentalmente, ao tamanho e à matéria utilizada para a confecção da reprodução – nesse caso, o material era resistente, semelhante a PVC,²⁷ e prazeroso ao toque.

²⁶ Essa medida decorre de verificação com pessoas cegas amigas que exploraram superfícies em relevo e sentiram conforto.

²⁷ Policloreto de polivinila (também conhecido como cloreto de vinila ou policloreto de vinil; nome IUPAC policloroeteno), mais conhecido pelo acrônimo PVC (de sua designação em inglês *Polyvinyl chloride*), é um plástico não 100% originário do petróleo.

9.3.1 Título da obra: *Noli me tangere*. Autor: Correggio [Antonio Allegri]; Data: 1525; Técnica: Óleo; Suporte: Tela; Dimensão: 130cm Alt. por 103 cm Larg.

Apresentamos a primeira obra da exposição, datada do século XVI, cujo texto do roteiro de áudio-descrição será analisado (transcrição do espanhol – Anexo I). Trata-se de uma reprodução da obra de *Noli me tangere*, de autoria de Correggio [Antonio Allegri].



Figura 13. Painel na cor branca para suporte da representação da obra de arte *Noli me tangere* (Autor: Correggio [Antonio Allegri]) ao centro. À esquerda da representação, tem-se uma etiqueta em Braille com informações da obra e, à direita, a mesma informação em tinta. Foto: Ana Fátima Berquó – abril de 2015.

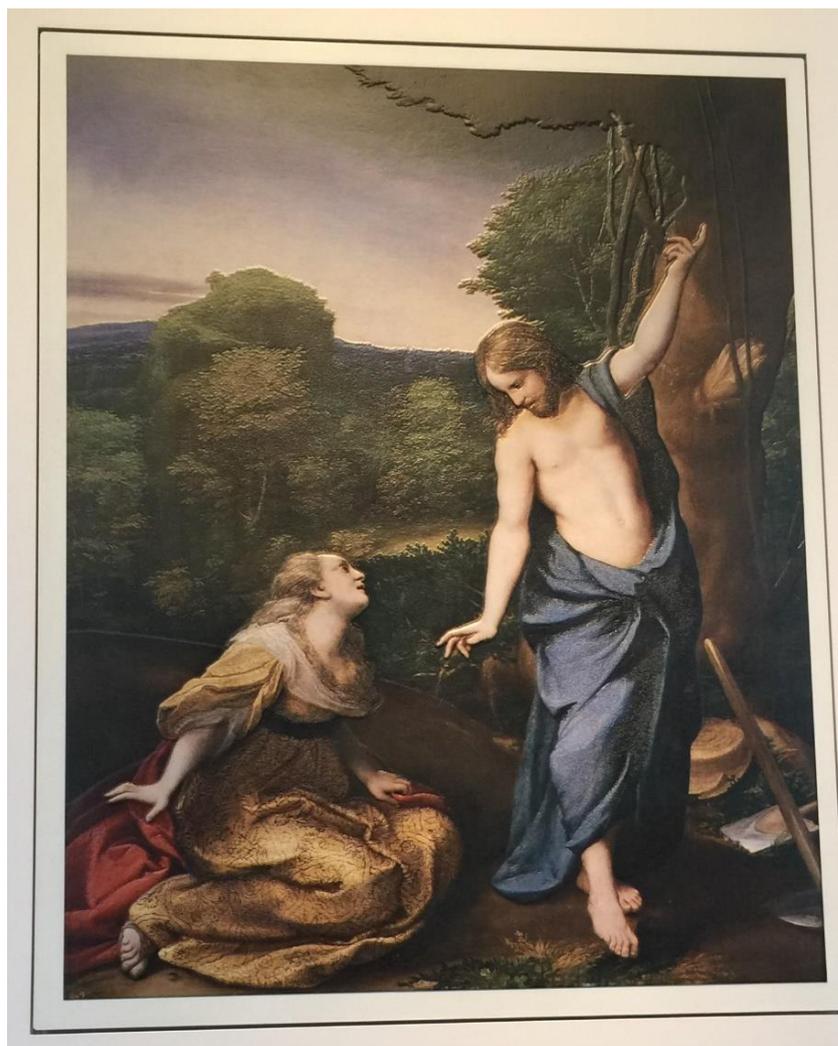


Figura 14. Reprodução da obra *Noli me tangere* em relevo háptico.

A áudio-descrição da obra *Noli me tangere* estava disponível através do aparelho de audioguia em idioma espanhol, e a duração do áudio era de 7 minutos e 40 segundos, com locução feita por uma voz feminina na primeira parte do roteiro, em oposição à voz masculina na segunda parte do roteiro, conforme padrão adotado pela exposição *Hoy toca el Prado*.

Apresentamos, a seguir, a parte do roteiro áudio-descrito (traduzido), cujas informações versam sobre autoria, descrição física, local e ano da obra, tema retratado, ou seja, nesse primeiro aspecto, o Discurso da Arte e sobre Arte se mesclam, o que corresponde às Notas Proêmias da AD para obra de arte.

Na primeira parte transcrita do roteiro áudio-descrito da obra *Noli me tangere* apresentado pelo Museu do Prado, foram colocados indicadores alfabéticos entre colchetes para situar a inadequação grifada, que apresentamos no Quadro 4.

1 – Aspecto Perspectiva Narrativa (o áudio está locucionado por voz feminina)

TEXTO DO MUSEU

QUADRO 4. Primeira parte do roteiro áudio-descrito da obra *Noli me tangere*, apresentado pelo Museu do Prado.

NOLI ME TANGERE



Uma cena religiosa pintada por Correggio, **[A]** reproduzida em 90% de seu tamanho real. O pintor italiano Antonio Allegri tomou seu nome artístico, Correggio, de seu lugar de nascimento, uma pequena localidade ao norte da Itália, onde nasceu, em 1493, e morreu, em 1534.

Formado artisticamente em Mântua, esteve também em Roma, onde assimilou a influência das obras de Rafael e Michelangelo. Até 1525, pintou esse quadro para a capela da família Herculani, em Bolonha. Representa a primeira aparição de Cristo após sua morte e ressurreição, quando apareceu a Maria Magdalena. Num primeiro

momento, ela não O reconhece, mas logo tenta tocá-lo, momento em que Ele diz: “Noli me tangere”, não me toque. **[B]** Correggio se afasta da tradição e introduz variantes sobre a iconografia tradicional dessa cena. **[C]** Situa a cena num bosque, e não num canto de jardim, e não representa Cristo como um camponês, como é habitual, se bem que a seu lado há uma enxada e uma pá. **[D]** Destaca o contraste entre a figura de Maria Magdalena, ajoelhada e elegantemente vestida com traje dourado e capa vermelha, e a de Cristo, de pé e parcialmente desnudo, apenas coberto da cintura para baixo com um manto azul pendurado em seu ombro esquerdo. Quando tocar o quadro, poderá observar que **[E]** o pintor não representou, no corpo do Salvador, os sinais da Paixão: as marcas dos cravos nos pés e mãos, e a ferida de lança nas costas. **[F]** Resulta estranho.

A análise dos pontos alfabeticamente sinalizados e anteriormente grifados é apresentada a seguir, no Quadro 5, e as frases em negrito correspondem às sugestões da autora, em conformidade com a consultora em áudio-descrição Aparecida Leite.

Análise Comentada do Roteiro da obra *Noli me tangere* (Não me toques)

QUADRO 5. Análise do Aspecto Perspectiva Narrativa: obra *Noli me tangere*

Frase do texto áudio-descrito apresentado pelo Museu do Prado	TESE – Análise/Comentário/Sugestão
[A] [...] “reproduzida em 90% de seu tamanho real”.	Qual é o tamanho real? SUGESTÃO: informar as dimensões da obra em sistema métrico decimal para, posteriormente, instruir que a reprodução

	<p>corresponde a 90% do tamanho real.</p> <p>[...] reproduzida em 90% de seu tamanho real, que é de 130 cm (alt.) por 103 cm (larg.).</p>
<p>[B] “Correggio se afasta da tradição e introduz variantes sobre a iconografia tradicional dessa cena”.</p>	<p>A que tradição se refere o roteirista do texto da AD quando escreve que Correggio se afasta dela? O que seriam as “variantes sobre a iconografia tradicional”? Portanto, o que seria a “iconografia tradicional”? Essas informações estavam sendo apresentadas para um público leigo, que, a princípio, não domina a História da Arte, por isso, nesse contexto, estão inadequadas.</p>
<p>[C] “Situa a cena num bosque, não num canto de jardim, e não representa Cristo como um camponês, como é habitual, se bem que a seu lado há uma enxada e uma pá”.</p>	<p>Existe uma diretriz para a elaboração de um texto áudio-descrito, que pode ser expressa como: “não descreva o que você não vê”, ou não descreva pela negativa, ou seja, não descreva elementos inexistentes na imagem. Além de ferir a diretriz citada, há informações nessa frase que serão constatadas através da exploração tátil, “a seu lado há uma enxada e uma pá”; por isso não precisariam constar dessa parte do roteiro áudio-descrito.</p>
<p>[D] “Destaca o contraste entre a figura de Maria Magdalena, ajoelhada e elegantemente vestida com traje dourado e capa vermelha, e a de Cristo, de pé e parcialmente desnudo, apenas coberto da cintura para baixo com um manto azul pendurado em seu ombro esquerdo”.</p>	<p>A frase traz uma informação que será percebida através da exploração tátil, portanto está colocada equivocadamente na parte introdutória do roteiro áudio-descrito referente ao Aspecto Perspectiva Narrativa, como denominamos na tese.</p>
<p>[E] “o pintor não representou, no corpo do Salvador, os sinais da Paixão: as marcas dos cravos nos pés e mãos, e a ferida de lança nas costas”.</p>	<p>Há a descrição pela negativa, o que se revela inadequado por uma das diretrizes da áudio-descrição, como já dito.</p>
<p>[F] Resulta estranho.</p>	<p>Uma das diretrizes para a elaboração da áudio-descrição recomenda que não se faça interpretação. Quando o roteiro explicita que “resulta estranho”, além de ser uma interpretação, pergunta-se: é estranho para quem? Caberia ao usuário do recurso chegar a essa conclusão, e não receber essa informação através do roteiro áudio-descrito disponibilizado.</p>

Na primeira parte do roteiro áudio-descrito da obra *Noli me tangere*, as informações presentes, que na tese denominamos “Aspecto Perspectiva Narrativa”, embora englobem alguns elementos elencados pela Informação em Arte no aspecto da Documentação e que, em geral, fazem parte do processo de catalogação das coleções de museus, como contexto e autoria, incluindo procedência do autor, data da obra, entre outros, neste exemplo deixou de informar a técnica empregada pelo autor, a dimensão. Além disso, foram priorizadas informações que deveriam estar presentes na segunda parte do roteiro, no que diz respeito às Perspectivas do Percurso Tátil.

A seguir, nossa sugestão para a adaptação do texto relativo à primeira parte (1 – Aspecto Perspectiva Narrativa), decorrente da análise desta autora, preservando ao máximo a versão original:

TEXTO DA TESE – Metodologia para roteiro de AD

QUADRO 6. Texto da tese: primeira parte do roteiro AD da obra *Noli me tangere*



Uma cena religiosa pintada por Correggio, reproduzida em 90% do tamanho real, que é de 130 cm de altura por 103 cm de largura. O pintor italiano Antonio Allegri tomou o nome artístico, Correggio, de seu lugar de nascimento, uma pequena localidade ao norte da Itália, onde nasceu, em 1493, e morreu, em 1534. Formado artisticamente em Mântua, também esteve em Roma, onde assimilou a influência das obras de Rafael e Michelangelo. Até 1525, pintou esse quadro para a capela da família Herculani, em Bolonha. Representa a primeira aparição de Cristo após sua morte e ressurreição, quando apareceu a Maria Magdalena. Num primeiro momento, ela não O reconhece, mas logo tenta tocá-lo, momento em que Ele diz: “Noli me tangere” (Não me toque).

2 – Aspecto Perspectiva Percurso Tátil

TEXTO DO MUSEU

QUADRO 7. Texto do roteiro áudio-descrito apresentado pelo museu sob o aspecto perspectiva percurso tátil – obra *Noli me tangere*

COMEÇO DO PERCURSO TÁTIL

Para começar, estenda seus braços com as palmas abertas, e dirija-as à frente, por favor. Busque a borda inferior esquerda do quadro. Começaremos o percurso pelo ângulo inferior esquerdo, onde colocaremos as duas mãos. Ligeiramente à direita, encontramos os dedos de um pé de Maria Magdalena, que se mostra sob um vestido dourado. Deslocamo-nos para a direita, pela silhueta do vestido, seguindo praticamente a borda inferior do quadro. Continuamos pelo perfil do vestido para cima,

encontrando uma forma arredondada, que são os joelhos de Maria Magdalena, que está ajoelhada no solo. Sobre o vestido, tem apoiada sua mão esquerda, que segura um manto vermelho.

Seguimos a silhueta para cima e encontramos os cabelos compridos e ruivos, e de textura áspera, de Maria Magdalena, que caem sobre seu peito e nos leva até seu rosto. Está de perfil, e seu olho direito se dirige para cima, olhando para Jesus Cristo, que está de pé em frente a ela. Seguindo seu perfil até a esquerda, percorremos o resto do cabelo, que cai por suas costas. Se continuarmos para baixo, encontraremos o antebraço aparecendo sob as dobras da manga do vestido e da mão aberta, e podemos apreciar alguns de seus dedos.

Situamo-nos de novo no rosto da mulher.

Movendo-nos para a direita e um pouco para baixo, encontraremos a mão de Jesus, com um gesto que pretende conter Maria Magdalena e evitar que Lhe toque.

Continuamos para cima, percorrendo esse braço direito, que nos leva a seu rosto. Está de perfil e inclinado para baixo, com o olhar dirigido para a mulher ajoelhada ante Ele.

Apreciamos sua testa, o nariz, o olho esquerdo, a barba e os cabelos longos e castanhos.

Percorremos o contorno de sua cabeça, para a direita, por cima do cabelo, e encontramos seu braço esticado para cima, mostrando o dedo indicador. Os outros dedos estão recolhidos.

Esse gesto é muito importante para se entender a cena, já que Cristo disse a Maria Magdalena que ainda teria de subir ao céu para estar com Seu Pai, com Deus.

Atrás do braço, de ambos os lados, estão os ramos de uma grande árvore que fazem parte da paisagem do quadro.

Seguimos a silhueta do braço para baixo e encontramos a túnica azul, de diferente textura, que cobre o corpo de Jesus. Abaixo de sua cintura, podemos notar as dobras de suas roupas, e seguir baixando até chegar a seus pés desnudos. O direito, mais próximo de nós, oculta parcialmente o outro, do qual aparecem os dedos e o calcanhar.

Daqui, levamos as mãos à direita e um pouco para cima, já fora do traje, até notar uns suaves volumes, que correspondem às ferramentas de Jesus.

Primeiro está a enxada com a lâmina apoiada no chão e o cabo em oblíquo está quase tocando a túnica; e, atrás, a pá, caída no chão.

Continuamos para cima, pela lateral direita do quadro, e voltamos ao bosque, que já havíamos mencionado. De seus ramos, e para a esquerda, podemos percorrer o céu, que tem uma textura muito suave e lisa.

Baixe as mãos até encontrar a linha do horizonte, que separa o estilo da paisagem que serve de fundo para a cena.

Se continua baixando, tocará um relevo rugoso e homogêneo que rodeia os personagens e reproduzem o entorno de onde se encontram Jesus e Maria Magdalena: uma paisagem com muita vegetação e arborizada.

Essa segunda parte do roteiro áudio-descrito, locucionada por voz masculina, como já mencionado, referia-se à ordem do percurso tátil indicada para a obra *Noli me tangere*. Apresentamos, na cópia da reprodução da obra, uma sequência numérica para ilustrar a orientação dada pelo museu ao percurso tátil, em que cada número aponta o caminho a ser percorrido pelas mãos do usuário ao ouvir a áudio-descrição.

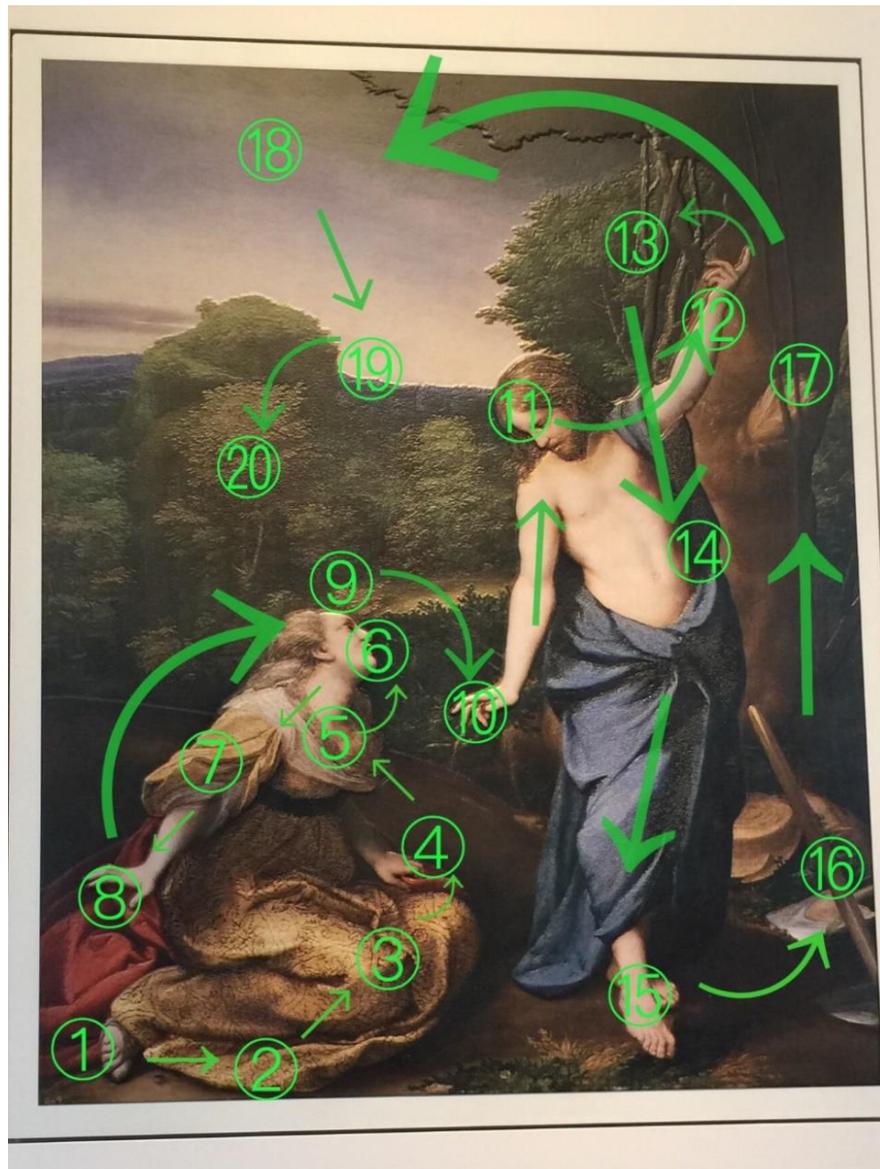


Figura 15. Numeração da reprodução da obra *Noli me tangere*, indicando o percurso tátil sugerido pela AD do museu.

A ordem do percurso tátil proposta pelo Museu Nacional do Prado para a obra *Noli me tangere* está apresentada na Figura 15, em que cada número corresponde à localização sugerida pela áudio-descrição, para que as mãos do usuário possam explorar os elementos composicionais da obra em relevo.

Pela instrução do roteiro áudio-descrito fornecido, o visitante primeiro coloca as mãos na parte inferior esquerda do quadro, onde está o pé de Maria Magdalena (1); deslizando as mãos para a direita, ainda na borda inferior do quadro, alcança o vestido (2); contornando o perfil da roupa, a áudio-descrição menciona os joelhos (3); continuando para cima, aparece a mão, que segura um manto (4). Em seguida,

subindo para a esquerda, estão os cabelos, que caem sobre o peito (5). Após, chega-se ao rosto de perfil (6), mas não se descrevem os elementos que o compõem. Posteriormente ao rosto, há menção ao cabelo, novamente para citar o antebraço (7); e, na sequência, a mão direita (8). Retorna-se ao rosto de Maria Magdalena (9). Solicita-se que o visitante desloque as mãos para a direita e para baixo, até encontrar a mão direita de Jesus Cristo (10); então, sobe-se até o rosto Dele, descrevendo-o (11), para adiante falar do braço esquerdo esticado para cima, com o dedo indicador apontando para o alto (12). Após se referir ao dedo apontado, faz-se referência às árvores que fazem parte do cenário em segundo plano (13). Desse ponto, desloca-se para a túnica do mestre Jesus (14) e, em seguida, para os pés (15). No momento seguinte, faz-se menção às ferramentas presentes na cena (16). Volta-se ao bosque (17), depois menciona-se o céu (18), cita-se a linha do horizonte abaixo (19) e finaliza-se o percurso na paisagem com as árvores que compõem a cena (20).

O percurso tátil disponibilizado pelo Museu do Prado, por meio do recurso da áudio-descrição, para o visitante explorar a reprodução da obra *Noli me tangere*, apresenta uma sequência que não respeita a técnica *top down*, iniciando o percurso pelo pé da Maria Magdalena, tampouco considera a ordem dos planos, começando do primeiro para o segundo, e assim sucessivamente, até o plano de fundo, visto que descreve Jesus Cristo, menciona a árvore do cenário que corresponde ao segundo plano e volta a se referir a Jesus, por meio da túnica por Ele utilizada. Em seguida, retorna aos elementos do segundo plano, com os instrumentos enxada e pá e, novamente, ao cenário. Enfim, esse roteiro leva o visitante a explorar, de forma desordenada, a representação da obra, o que dificulta a formação da imagem e, conseqüentemente, o visitante cego em acessar a Informação em Arte.

Ainda que o roteiro original tenha começado respeitando a leitura ocidental, ou seja, da esquerda para a direita, pela análise da tese, o processamento de cima para baixo, ou seja, *top down*, deveria ser o adotado, contribuindo, assim, para o conjunto perceptivo da imagem a ser formada na mente daquele que não vê através do sentido da visão, mas pela percepção trazida pelos sentidos remanescentes – nesse caso, através do tato, pela exploração háptica. Dessa forma, na sequência do processamento *top down*, os elementos a serem áudio-descritos deveriam seguir numerados pelo resultado de nossa análise e estão indicados na Figura 16.

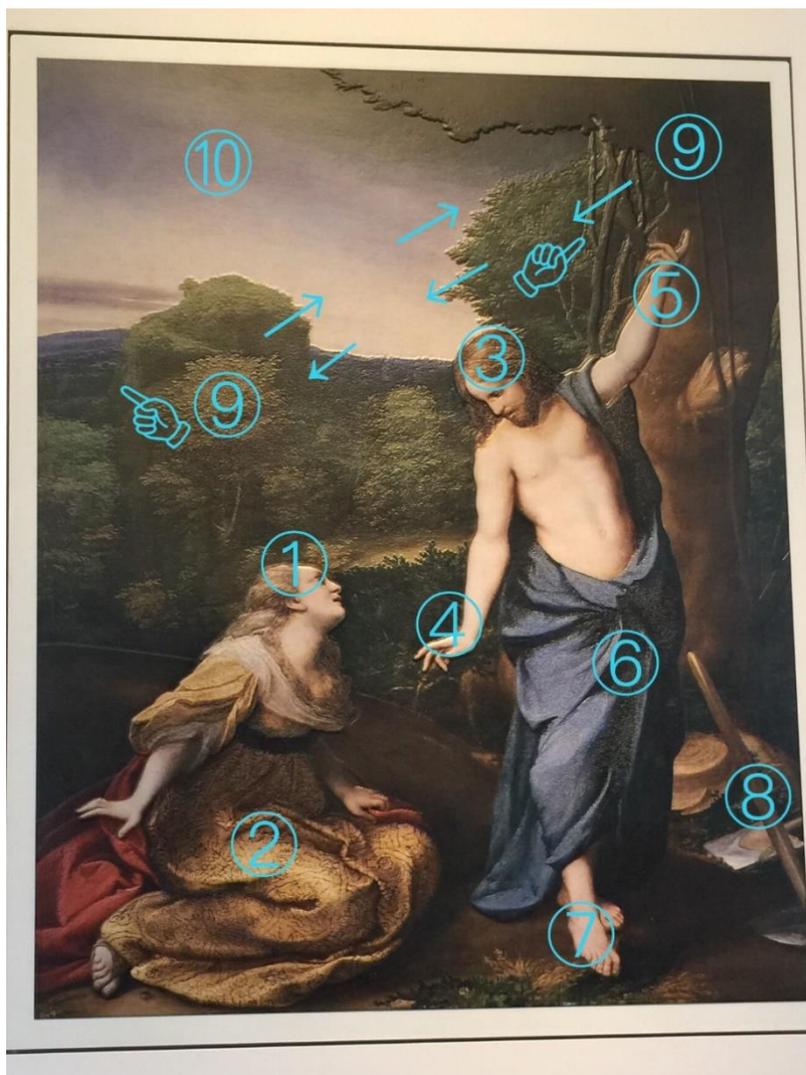


Figura 16. Reprodução da obra *Noli me tangere* com a numeração correspondente ao percurso tátil sugerida pela tese.

Segue a sugestão de adaptação do texto segundo análise realizada pela autora, preservando, sempre que possível, as escolhas tradutórias empregadas no texto áudio-descrito do percurso tátil da obra *Noli me tangere* ofertado pelo Museu Nacional do Prado.

TEXTO DA TESE – metodologia para roteiro de AD

QUADRO 8. Sugestão de texto para a perspectiva do percurso tátil – Obra *Noli me tangere*

COMEÇO DO PERCURSO TÁTIL

Para começar, estenda **os** braços com as palmas abertas, e dirija-as à frente, por favor. Busque o lado esquerdo do quadro, do meio para baixo. Começaremos o percurso por Maria Magdalena, que está ajoelhada no solo e de perfil direito, com o rosto para cima. Os cabelos soltos, compridos e ruivos, de textura áspera, de Maria Magdalena, caem sobre o peito. Ela tem olhos pretos, nariz fino e lábio superior

carnudo. Usa vestido dourado com gola de tecido fino branco e manga bufante. Está com a mão direita aberta sobre um manto vermelho que perpassa suas costas e, com a mão esquerda, segura, sobre o joelho, a ponta do manto. Percorra o perfil do vestido e, à esquerda, encontrará os dedos do pé direito, que estão à mostra. À direita de Magdalena, está Jesus Cristo. Ele tem o rosto de perfil esquerdo inclinado para baixo, com o olhar dirigido para Maria Magdalena ajoelhada ante Ele. Jesus tem cabelos castanhos na altura do ombro, olhos escuros, nariz fino e usa barba. Ele está com o braço direito esticado para baixo, o punho da mão flexionado para cima e os dedos levemente flexionados com o indicador em direção a Magdalena. O braço esquerdo está estendido para cima e o dedo indicador aponta para o alto. Seguimos a silhueta do braço esquerdo para baixo e encontramos a túnica azul, de diferente textura, que cobre o corpo de Jesus. Abaixo da cintura, estão as dobras da túnica, e seguir baixando até chegar aos pés desnudos. O direito para a frente, mais próximo de nós, oculta parcialmente o outro, do qual só aparecem os dedos e o calcanhar.

Ao levar as mãos à direita, um pouco para cima, vai notar uns suaves volumes, que correspondem às ferramentas: primeiro, está a enxada com o cabo oblíquo próximo à túnica de Jesus e a lâmina apoiada no chão; e atrás, a pá, apoiada nas raízes aparentes de uma árvore. Coloque as mãos acima de Magdalena e Jesus, e tocará um relevo rugoso e homogêneo que rodeia os personagens e reproduzem o entorno de onde eles se encontram: uma paisagem com muita vegetação e arborizada. A linha do horizonte separa a paisagem que serve de fundo para a cena e o céu, que tem uma textura muito suave e lisa.

O novo texto da áudio-descrição da obra *Noli me tangere*, referente a 2- Aspecto Perspectiva Narrativa, elaborado pela tese, encontrou suporte nas diretrizes para áudio-descrição e no código de conduta profissional para áudio-descritores baseados no treinamento e na formação de áudio-descritores e formadores dos Estados Unidos: 2007-2008, que estabelece a elaboração de descrições do primeiro plano para os planos subsequentes, sem, contudo, se descuidar do processamento *top down*, levando-se em consideração que, ao visitante, era permitido tocar na representação em relevo háptico da obra.

Essa parte, somada à anterior, conta com 495 palavras, enquanto o roteiro áudio-descrito apresentado pelo Museu do Prado, somados os dois aspectos, conta com 804 palavras. Um roteiro mais enxuto e de maneira ordenada contribui para a compreensão e a fluidez do visitante à Informação em Arte.

As análises realizadas tiveram a intenção de compartilhar e divulgar a áudio-descrição elaborada em contexto museológico, voltada para a obra de arte bidimensional figurativa em relevo háptico, tendo em vista que se trata de uma prática recente e ainda praticamente desconhecida, de uso escasso pelos museus de arte, mas, sem dúvida, trata-se de dois recursos imprescindíveis para dar acesso

ao visitante cego à obra de arte, especialmente aquelas de estrutura bidimensional, e, portanto, também à Informação em Arte.

9.3.2 *Título da obra: Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio; Autor: Juan van der Hamen y León; Data:1627; Técnica: Óleo; Suporte: Tela; Dimensão: 81 cm alt. por 110 cm larg.*

Apresentamos a segunda obra da exposição, datada do século XVII, cujo texto do roteiro de áudio-descrição será analisado (transcrição do espanhol – Anexo J). Trata-se de uma reprodução da obra de arte *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*, de autoria do pintor espanhol Juan van der Hamen.



Figura 17. Painel na cor branca para suporte da representação da obra de arte *'Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* (Autor: Juan van der Hamen) ao centro. À esquerda da representação uma etiqueta em Braille com informações da obra e à direita, a mesma informação em tinta. Foto: Ana Fátima Berquó – abril 2015.

Na foto a seguir (Figura 18), uma pessoa de 1,55 m explora tatilmente a obra, porém, embora tenha o braço direito esticado, não alcança a borda superior do quadro. Chamamos, assim, a atenção para uma situação como: se uma criança com deficiência visual ou um cadeirante cego quisessem usufruir dessa oportunidade, encontrariam, de imediato, um obstáculo, devido à dimensão da reprodução da obra.

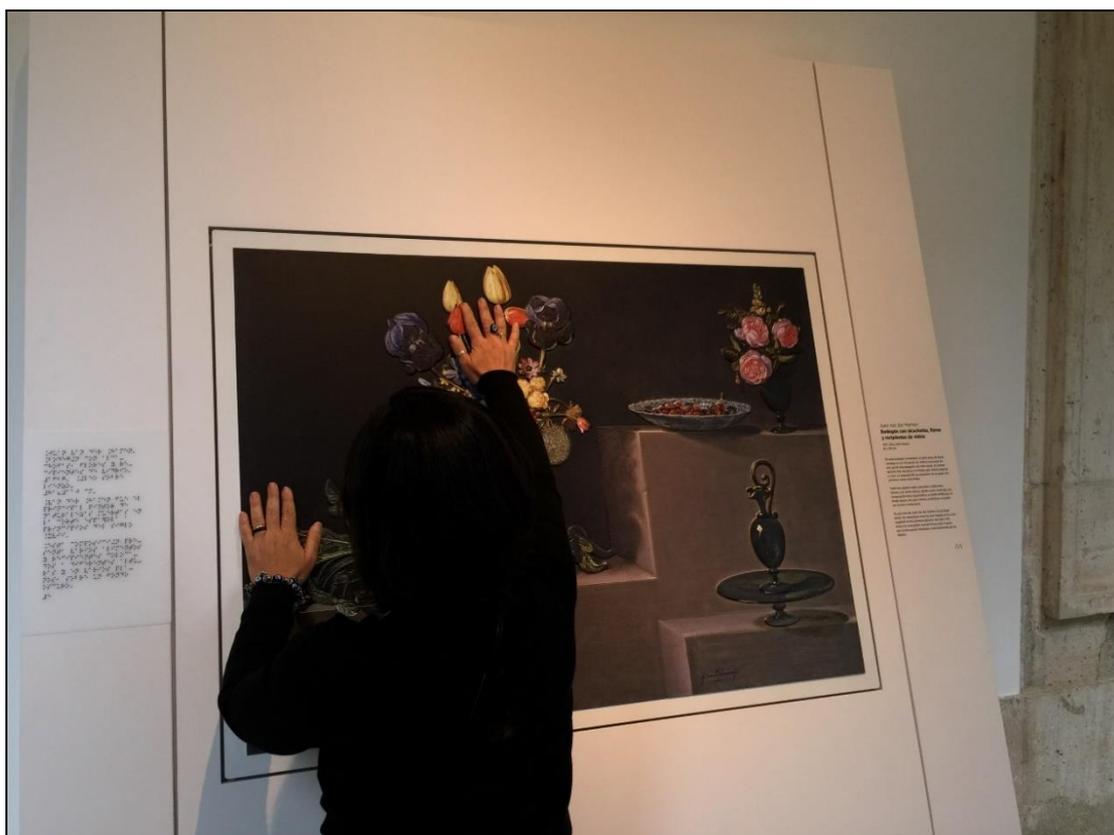


Figura 18. Uma pessoa explora a obra de arte: de costas para nós, uma pessoa vista da cintura para cima, toca na reprodução da obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* com as mãos espalmadas: a esquerda toca uma folhagem próxima à borda lateral esquerda do quadro, enquanto a mão direita está sobre as flores na parte central da obra. Foto: Karla Oliveira – abril 2015.

A áudio-descrição da obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* estava disponível através do aparelho de audioguia no idioma espanhol, com a duração do áudio de 7 minutos e 52 segundos. A locução era feita por uma voz feminina na primeira parte, que, neste estudo, denominamos: 1 – Aspecto Perspectiva Narrativa, em oposição à voz masculina, que faz a locução do que chamamos 2 – Aspecto Perspectiva Percurso Tátil.

A seguir, o texto (traduzido) do roteiro da áudio-descrição da obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* (Natureza morta com alcachofras, flores

e recipientes de vidro) é apresentado em dois aspectos diversos sob a perspectiva de interpretação: o primeiro (1 – Aspecto Perspectiva Narrativa) situa e conduz a leitura, narrando a obra no panorama artístico e histórico, informando sobre autoria, descrição física, local e ano da obra, e tema retratado, que corresponde às Notas Proêmias da AD para obra de arte; e o segundo (2 – Aspecto Perspectiva Percurso Tátil) orienta a leitura pelo percurso tátil, momento em que o visitante cego ouve e toca a obra de arte, seguindo a orientação recebida no áudio.

Na primeira parte transcrita do roteiro áudio-descrito da obra *Bodegón, alcachofras, flores y recipientes de vidrio* apresentado pelo Museu do Prado, foram colocados indicadores alfabéticos entre colchetes, situando a inadequação grifada, que apresentamos no Quadro 9.

1 – Aspecto Perspectiva Narrativa: áudio está locucionado por voz feminina

TEXTO DO MUSEU

QUADRO 9. Primeira parte do roteiro áudio-descrito da obra *Bodegón, alcachofras, flores y recipientes de vidrio* apresentado pelo Museu do Prado

BODEGÓN, ALCACHOFRAS, FLORES Y RECIPIENTES DE VIDRIO

Pintado por Juan van der Hamen y León, **[A]** reproduzido em seu tamanho real. Juan van der Hamen foi o principal pintor de naturezas-mortas da corte madrilenha nas primeiras décadas do século XVII. Nasceu em Madri, em 1596, no seio de uma família originária dos Países Baixos e morreu na mesma cidade em 1631, com apenas 35 anos.



Não pôde gozar o lugar de pintor do rei, embora tenha conseguido importantes encomendas da corte. Realizou bons retratos e pinturas religiosas, mas destacou-se especialmente como pintor de naturezas-mortas, nas quais combina a tradição flamenca com a essência de natureza espanhola, **[B]** que retira das composições do toledano Sanchez Cotán.

[C] Em 1627, assinou este quadro, no qual mistura frutas, flores e recipientes, dispendo-os em vários planos e em diferentes alturas, numa composição muito organizada e um tanto artificial. **[D]** Destaca seu interesse pela descrição precisa e minuciosa das diversas texturas e materiais, **[E]** individualizando cada uma das peças que se distribuem por toda a superfície da tela e se recortam sobre um fundo escuro que ressalta sua plasticidade.

Na análise dos pontos alfabeticamente sinalizados e anteriormente grifados apresentados no Quadro 10, a seguir, as frases em negrito correspondem às

sugestões desta autora, em conformidade com a consultora em áudio-descrição Aparecida Leite.

Análise Comentada do Roteiro da obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* (Natureza-morta com alcachofras, flores e recipientes de vidro)

QUADRO 10. Análise do aspecto Perspectiva Narrativa – obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*

Frase do texto áudio-descrito apresentado pelo Museu do Prado	TESE – Análise/Comentário/Sugestão
[A] “Pintado por Juan van der Hamen y León, reproduzido em seu tamanho real”.	Qual o tamanho real? Se o usuário não tiver noção pelo tato, ficará sem saber o tamanho da obra que toca. SUGESTÃO: informar as dimensões da obra em sistema métrico decimal -- (...) real, medindo 81 cm por 110 cm.
[B] “[...]retira das composições do toledano Sanchez Cotán”.	Se o usuário desconhecer a figura de Sanchez Cotán, essa informação é desnecessária. SUGESTÃO: [...] retira das composições do primeiro pintor espanhol de natureza-morta, nascido em Toledo, Sanchez Cotán, cujas obras datam de antes de 1603.
[C] “Em 1627, assinou este quadro, no qual mistura frutas, flores e recipientes, dispondo-os em vários planos e em diferentes alturas, numa composição muito organizada e um tanto artificial”.	O último parágrafo traz informações sobre a data e uma sinopse da obra, mas não informa o material utilizado pelo artista, se foi óleo sobre tela, nanquim, entre outros. A AD ainda esboça um juízo de valor, de caráter subjetivo, não recomendado pelas diretrizes, quando afirma: “um tanto artificial”.
[D] “Destaca seu interesse pela descrição precisa e minuciosa das diversas texturas e materiais [...]”	“Descrição” é um termo relacionado à palavra falada ou escrita. Que sentido essa frase tem para uma pessoa cega diante do efeito visual de uma pintura? O autor da obra pode descrever diversas texturas e materiais, mas, nesse caso em particular, tal efeito é visual e não perceptivo pelo tato. Portanto, temos um exemplo de “visiocentrismo”, ²⁸ não

²⁸ Quando a visão ocupa o topo dos sentidos e o centro das atenções e dos sistemas de expressão e comunicação humana.

	recomendado para um roteiro áudio-descrito.
<p>[E] “[...]individualizando cada uma das peças que se distribuem por toda a superfície da tela e se recortam sobre um fundo escuro que ressalta sua plasticidade”.</p>	<p>Nesta última frase, temos uma informação relacionada ao percurso tátil, ou seja, aos itens visuais distribuídos na tela que serão tocados e que estão sobre o fundo escuro. Portanto, são informações que não precisariam ser dadas nesta parte do roteiro, e sim mencionadas no decorrer do percurso tátil.</p>

A parte textual, aqui denominada “1 – Aspecto Perspectiva Narrativa”, que antecede o percurso tátil, ou seja, antecede o item que nomeamos como “2 – Aspecto Perspectiva Percurso Tátil”, conhecido no Brasil como Notas Proêmias (NP), compreende informações iniciais ou informações preliminares. As informações desse teor normalmente versam tanto sobre dados de ordem intrínseca como sobre dimensões, material e técnica, cores, inscrições e elementos formais – dizendo respeito, desse modo, ao aspecto físico da obra. Também enfoca a autoria e suas relações, o histórico e a trajetória da obra, além de outros pontos elucidativos, ou seja, o contextual e o documental para interpretar a obra. Portanto, os elementos pesquisados pela Informação em Arte no aspecto da documentação é que formalizam o processo de catalogação das coleções no contexto museológico e sua comunicação nas exposições.

No Quadro 9, que corresponde à primeira parte do roteiro da obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*, a análise destaca informação com dados incompletos ou carentes de clareza informacional que compõem o roteiro, no que diz respeito ao Aspecto Perspectiva Narrativa. E, antes de iniciarmos a análise do percurso tátil, indicamos, no Quadro 11, com base nos campos do conhecimento, autores e métodos aludidos no início deste capítulo e que foram explicitados na Metodologia, no texto relativo à primeira parte, 1 – Aspecto Perspectiva Narrativa, também nomeado de Notas Proêmias, em razão do resultado da análise feita acerca

do texto do museu e já apresentado no Quadro 11, preservando, ao máximo, as escolhas lexicais da versão original.

TEXTO DA TESE – Metodologia para roteiro de AD

QUADRO 11. Texto da tese – primeira parte do roteiro AD da obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*.

Pintado em 1627, por Juan van der Hamen y León, reproduzido em tamanho real, medindo 81 cm por 110 cm. Juan van der Hamen foi o principal pintor de naturezas-mortas da corte madrilenha nas primeiras décadas do século XVII. Nasceu em Madri, em 1596, no seio de



uma família originária dos Países Baixos, e morreu na mesma cidade, em 1631, com apenas 35 anos. Não pôde gozar o lugar de pintor do rei, embora tenha conseguido importantes encomendas da corte. Realizou bons retratos e pinturas religiosas, mas destacou-se especialmente como pintor de naturezas-mortas, nas quais combina a tradição flamenca com a essência de natureza espanhola que retira do primeiro pintor espanhol de natureza-morta, nascido em Toledo, Sanchez Cotán, cujas obras datam de antes de 1603. O número 109, que aparece

no canto inferior esquerdo da tela, corresponde a um antigo inventário.

2 – Aspecto Perspectiva Percurso Tátil

TEXTO DO MUSEU

QUADRO 12. Texto do roteiro áudio-descrito apresentado pelo museu do aspecto perspectiva percurso tátil – Obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*

COMEÇO DO PERCURSO TÁTIL

Para começar, estenda seus braços com as palmas abertas e dirigidas para a frente, por favor. Busque a borda superior direita do quadro. Começaremos o percurso de cima para baixo e da direita para a esquerda. Iniciamos o percurso pelo ângulo superior direito, onde colocamos as mãos.

Deslocamos as mãos para a esquerda e encontramos uma forma pontiaguda com folhas. É um raminho que sobressai de um pequeno ramo com três rosas cor-de-rosa, de formas circulares, em cujo interior apreciamos as texturas de suas pétalas.

Baixamos ambas as mãos pelas bordas do ramo, seguindo as formas das folhas, até chegar a uma pequena jarra de vidro que os contém. Sua base se apoia sobre uma base fixa, que segue até a borda direita do quadro. À esquerda da jarra, encontramos um prato de porcelana com guindas ou cerejas.

A parte frontal e interior do prato está adornada com desenhos de flores e linhas de cor azul. Percorremos as ondulações da borda superior e o raminho das guindas que sobressai. Dentro do prato, encontramos as formas arredondadas das cerejas.

Continuando pela base fixa até a esquerda, chegamos à sua margem exterior. Deslizamos as mãos para baixo pela linha vertical até chegar a uma segunda base.

Deslocando-nos para a esquerda, encontramos duas folhas em forma de meia-lua, que sobressaem de uma alcachofra redonda que está apoiada na base fixa. Sua textura áspera corresponde às folhas pequenas e carnudas que formam as características camadas dessa hortaliça. À sua esquerda, tocamos o pé de um vaso grande de cristal, com uma textura mais suave. Subindo as mãos, encontramos duas linhas horizontais que o adornam. O vaso se estreita na altura do gargalo e daí sai um grande ramo de flores e folhas de diferentes tipos e cores, algumas das quais descrevemos a seguir. Em ambos os lados do gargalo, encontramos duas hortênsias brancas, redondas e grandes; deslocamo-nos para cima e atravessamos a parte central do ramo, onde percebemos um conjunto de relevos e texturas bem-definidos, que correspondem a diferentes grupos de flores e folhas, que o pintor representou com grande realismo: há folhas verdes, uma gardênia branca, um dente-de-eão.... Chegamos quase à margem superior do quadro, onde encontramos duas grandes tulipas amarelas de forma ovalada. Debaxo de cada uma delas, há outras duas menores, de cor vermelha. De ambos os lados dessas últimas, duas orquídeas azuis, de tamanho grande, com formas arredondadas.

Todos os elementos que acabamos de descrever e pudemos tocar se apresentam sobre um fundo liso e muito escuro, que contribui para ressaltar o realismo da obra.

Continuando, vamos até abaixo do floreiro para chegar à base fixa, do lado esquerdo, onde encontramos outra alcachofra caída, cujo talo e folhas sobressaem um pouco. Mais à esquerda, tocamos um molho de folhas verdes de alcachofra, que ocupa o último espaço do quadro e chega até a borda esquerda do quadro.

Baixando um pouco as mãos, encontramos suaves traços que correspondem ao número 109, referente a um antigo inventário.

Busque agora o ângulo inferior direito do quadro – aqui, há outra pequena prateleira situada num primeiro plano. Ao deslizar para sua borda esquerda, será possível encontrar a assinatura do pintor e a data em que realizou esta obra: 1627.

Suba as mãos até encontrar sua base e deslize um pouco à direita da assinatura. Ali, encontraremos o pé de uma grande fonte circular de cristal verde. Em cima, há uma jarra estilizada do mesmo material. Em sua parte superior, por cima da borda, será possível apreciar sua asa sinuosa.

Essa segunda parte do roteiro áudio-descrito, locucionada por uma voz masculina, como já mencionado, referia-se à ordem do percurso tátil indicada para a obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*. Apresentamos, na cópia da reprodução da obra, uma sequência numérica, a fim de ilustrar a orientação dada pelo museu ao percurso tátil, em que cada número aponta o caminho a ser percorrido pelas mãos do usuário ao ouvir a áudio-descrição.

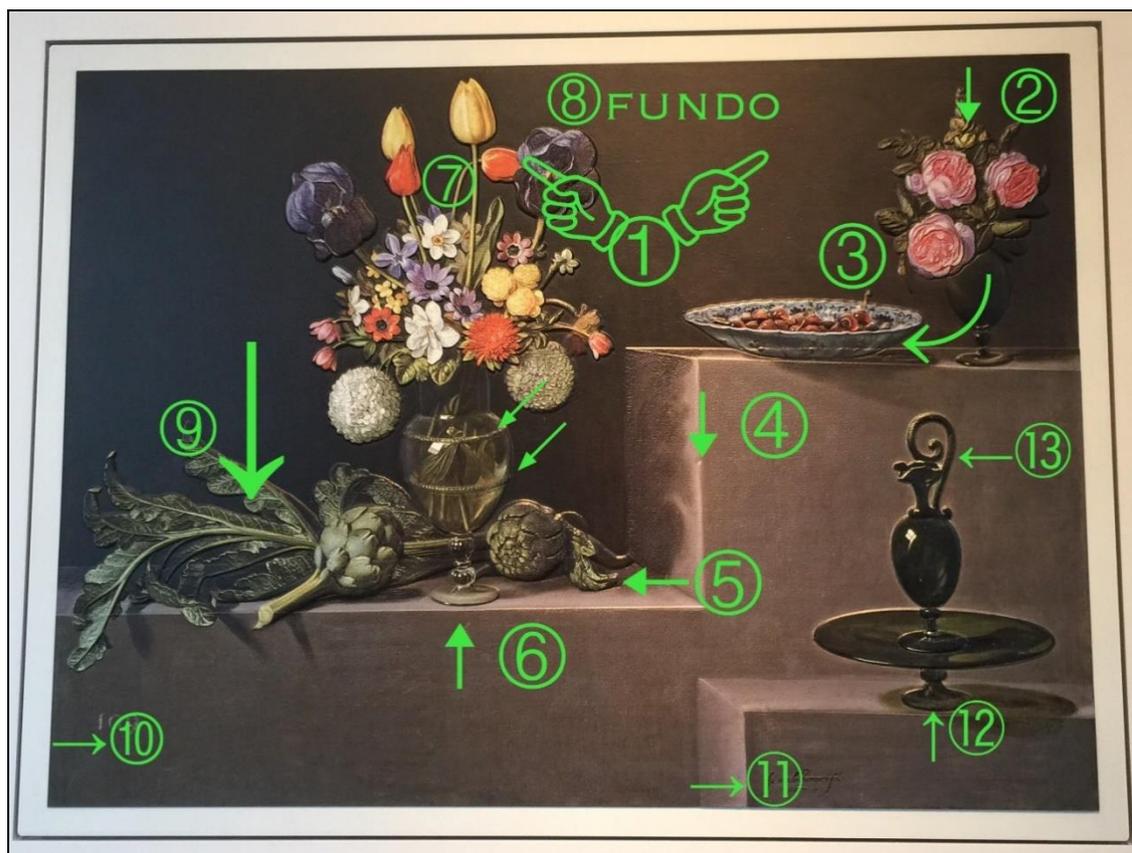


Figura 19. Numeração da reprodução da obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* indicando o percurso tátil sugerido pela AD do museu.

Segundo a proposta do museu, primeiro o visitante estica as mãos na parte central do quadro (1) para, em seguida, levá-las para a parte superior direita. Nesse ponto, encontra uma jarra (2) e, à sua esquerda, um prato (3). Ao descer as mãos (4), depara com uma alcachofra (5) e, do lado esquerdo, com a base de outro jarro (6). Elevando as mãos pelo corpo do jarro, encontra as linhas que o delimitam e, em seguida, alcança um ramo de diferentes flores (7). Em seguida, ouve-se a informação sobre a cor do fundo da tela (8). As mãos continuam o percurso até encontrar, do lado esquerdo, uma folhagem de alcachofra (9). No canto inferior esquerdo da tela, está a indicação do número de inventário (10). Depois, ainda na base inferior, porém mais à direita, encontram-se a assinatura do autor e o ano de elaboração da obra (11). O percurso se encerra numa jarra de vidro apoiada sobre um prato redondo com pé (12).

Através do aparelho de audioguia do museu, o usuário recebe a informação de que o percurso é da direita para a esquerda, contrariando, desse modo, a técnica da sequência de leitura adotada pelo Ocidente.

Cabe ressaltar que o próprio título da obra, ou seja, a informação gráfica que titula o quadro, uma vez que se trata de uma representação e, por isso, está ligada à titulação, já poderia servir de marco para o início da áudio-descrição: “natureza morta com alcachofras, flores e recipientes de vidro”. Até mesmo pelo título, percebemos o elemento que é citado primeiro, a alcachofra, depois as flores e, por último, o recipiente de vidro.

Portanto, ao usar a sequência da leitura ocidental, ou *top down*, os elementos a serem áudio-descritos deveriam ser numerados, como feito em nossa análise, e estão indicados na Figura 20. Em outras palavras, começar pela esquerda, descrevendo a alcachofra (1), então seria encontrado o número de inventário (2). Em seguida, haveria a exploração das flores na jarra (3); ao lado, outra alcachofra menor (4), depois o prato com cerejas (5) e o pequeno vaso com as três rosas (6). Logo abaixo, a jarra sobre um grande prato (7) e, no final, a assinatura do artista, com o ano de realização da obra (8), que, aliás, provavelmente foi a última coisa ali feita: a assinatura e a datação da obra.

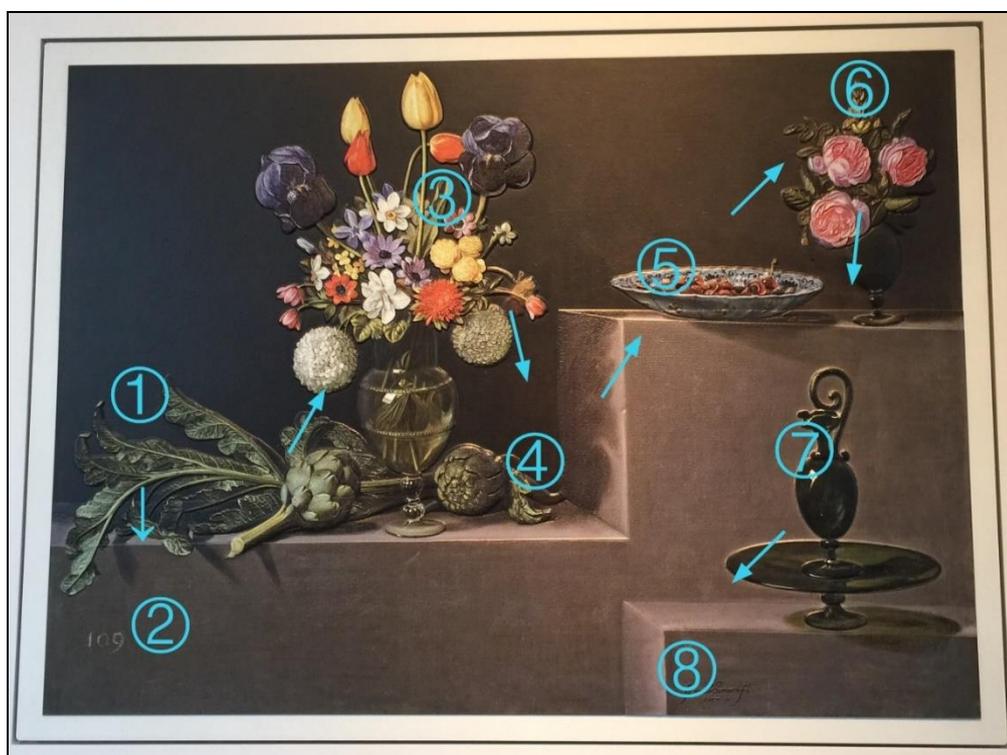


Figura 20. Numeração da reprodução da obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*, indicando o percurso tátil sugerido pela autora.

Segue a sugestão de adaptação do texto segundo análise realizada por esta autora, preservando as escolhas tradutórias utilizadas no texto ofertado pelo Museu Nacional do Prado.

TEXTO DA TESE – Metodologia para roteiro de AD

QUADRO 13. Sugestão de texto para a perspectiva do percurso tátil – obra *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*

COMEÇO DO PERCURSO TÁTIL

Para começar, estenda os braços e encontre o lado esquerdo do quadro, por favor.

Começaremos o percurso de cima para baixo, da esquerda para a direita.

À esquerda encontra-se um maço de folhas verdes de uma alcachofra cujo talo está voltado para fora da base. Seguindo as suas mãos para baixo, você encontrará suaves traços que correspondem ao número 109.

À direita da alcachofra, encontram-se um grande ramo de flores e folhas de diferentes tipos e cores, no centro estão tulipas amarelas e de cor laranja na forma ovalada, nas laterais do ramo duas flores de cor azul disformes, outras menores compõem o arranjo e duas hortênsias brancas, redondas estão próximas ao gargalo do vaso de cristal. Descendo as mãos há duas linhas horizontais que adornam a parte larga do vaso cujo pé tem na base um círculo.

À direita do pé do vaso, encontra-se outra alcachofra com textura áspera que corresponde a pétalas pequenas e carnudas que formam as camadas características dessa flor que tem duas folhas em forma de meia lua.

Acompanhando a linha vertical, chegará a parte alta ~~da base~~. Nela se encontram um prato de porcelana de bordas onduladas com cerejas, é possível perceber os raminhos das cerejas. À direita deste prato, um ramo de folhas pontiagudas com três rosas de formas circulares, na cor rosa, dentro de uma pequena jarra de vidro.

Desça as mãos e encontrará outra jarra com asa sinuosa sobre um prato de cristal verde. Na ponta esquerda desta base está a assinatura do pintor, Juan van der Hamen y León e a data: 1627.

O fundo da tela é marrom-escuro.

Esse novo roteiro, acrescido do texto nomeado como 2 – Aspecto Perspectiva Narrativa, conta com menos palavras (em torno de 420) do que o original (em torno de 787). Procuramos estabelecer uma mediação entre o usuário e a obra, sem inferências ou informações irrelevantes, o que demandaria mais tempo de exploração e talvez não contribuísse para a fruição. Assim, o atual roteiro evita que o usuário fique ziguezagueando pela obra, o que dificulta a construção da imagem.

9.3.3 *Título da obra: El quitasol; Autor: Francisco de Goya y Lucientes; Data: 1777; Técnica: Óleo; Suporte: Tela; Dimensões: Alt: 104 cm X Larg. 152 cm*

A terceira obra da exposição (século XVIII), cujo texto do roteiro de áudio-descrição será analisado (transcrição do espanhol – Anexo K), é a reprodução da obra *El Quitasol*, de Francisco de Goya.



Figura 21. Painel na cor branca para suporte da representação da obra de arte *El Quitasol* (autor: Francisco de Goya) ao centro. À esquerda da representação, há uma etiqueta em Braille com informações da obra e, à direita, a mesma informação em tinta.

Foto: Ana Fátima Berquó – abril 2015.



Figura 22. Reprodução da obra *El Quitasol* em relevo háptico.

A seguir, o texto (traduzido) do roteiro de áudio-descrição da obra *El Quitasol*, cujo original em áudio espanhol tem a duração de 7 minutos e 49 segundos (Anexo K), é apresentado em dois aspectos diversos de perspectiva interpretativa, como o padrão adotado nessa exposição: o primeiro, aqui denominado de 1 – Aspecto Perspectiva Narrativa, situa e conduz a *leitura*, narrando a obra no panorama artístico e histórico, informando sobre autoria, descrição física, local e ano da obra, tema retratado. Em outras palavras, nesse primeiro aspecto, temos o Discurso da Arte, locucionado por uma voz feminina, correspondente às notas Proêmias; o segundo, por sua vez, orienta a leitura pelo percurso tátil, aqui chamado de 2 – Aspecto Perspectiva Percurso Tátil, momento em que o cego ouve e toca a obra de arte ao mesmo tempo, e a locução dessa segunda parte é feita por uma voz masculina.

No texto do roteiro áudio-descrito apresentado pelo museu, foram colocados indicadores alfabéticos entre colchetes, situando a inadequação grifada a seguir, que será analisada no Quadro 14.

1 – Aspecto Perspectiva Narrativa – no áudio, locucionado por uma voz feminina.

TEXTO DO MUSEU

QUADRO 14. Primeira parte do roteiro áudio-descrito da obra *El quitasol* apresentado pelo Museu do Prado.



O GUARDA-SOL

[A] Uma cena costumeira pintada por Francisco de Goya,
[B] reproduzida em 80% de seu tamanho real.

O aragonês Francisco de Goya é um dos pintores mais bem-representados nas coleções do Museu do Prado. Sua vida e sua atividade artística são um bom reflexo das importantes mudanças políticas, sociais, econômicas e artísticas que se produziram na passagem do século XVIII para o XIX. Nascido em 1746, aos 29 anos estabeleceu-se na corte do Rei Carlos III. Desde esse momento, 1775,

até 1791, esteve trabalhando para a Real Fábrica de Tapetes de Santa Bárbara, fazendo cartões para tapetes, quer dizer, modelos que deviam servir de referência para que os tapeceiros fizessem seu trabalho. Esses tapetes eram destinados a decorar diversos cômodos no Palácio Real de Escorial e do Prado. A maior parte deles reflete as cenas de caráter popular, com jogos, bailes, festas, um dos mais conhecidos é o guarda-sol, a obra que você vai poder tocar.

Goya pintou esse cartão em 1777, e o destino do correspondente tapete era a sala de jantar do príncipe das Astúrias, o futuro Carlos IV, e sua esposa, Maria Luiza de Parma, do Palácio do Prado. **[C]** O pintor utiliza uma composição piramidal para mostrar uma moça sentada no chão com um pequeno cão sobre sua saia, está elegantemente vestida com uma capa forrada de pele e acompanhada por **[D]** um jovem que segura uma sombrinha aberta, para protegê-la do sol.

A análise dos pontos anteriormente grifados e alfabeticamente sinalizados é apresentada a seguir (Quadro 15), e as frases em negrito correspondem às sugestões desta autora, em conformidade com a consultora em áudio-descrição Aparecida Leite.

Análise Comentada do Roteiro da obra *El quitasol*. (O guarda-sol)

QUADRO 15. Análise do Aspecto Perspectiva Narrativa – obra *El quitasol*

Frase do texto áudio-descrito apresentado pelo Museu do Prado	TESE – Análise/Comentário/Sugestão
[A] “Uma cena costumeira pintada por Francisco de Goya [...]”.	Cena costumeira pode ser qualquer coisa. E a cena não é da atualidade; assim, o usuário teria de saber qual era o costume na época em que o quadro foi pintado. Não expressa o que se vê. É ao ar livre? Em ambiente

	<p>fechado?</p> <p>SUGESTÃO: Mencionar apenas quem pintou a cena, uma vez que a AD informará o contexto, ou informa que foi pintada por Francisco de Goya, retratando uma mulher e um homem no campo, durante o dia.</p>
<p>[B] “reproduzida em 80% de seu tamanho real”.</p>	<p>Qual é o tamanho real?</p> <p>SUGESTÃO: informar as dimensões da obra em sistema métrico decimal para, posteriormente, instruir que a reprodução corresponde a 80% do tamanho real.</p> <p>[...] reproduzida em 80% de seu tamanho real, que é de 104 cm por 152 cm.</p>
<p>[C] “O pintor utiliza uma composição piramidal para mostrar uma moça sentada no chão com um pequeno cão sobre sua saia [...]”.</p>	<p>Composição piramidal é uma informação visual, técnica, e que será pouco perceptível pelo tato, portanto desnecessária.</p>
<p>[D] “um jovem que segura uma sombrinha aberta, para protegê-la do sol”.</p>	<p>A cena é durante o dia, porém o céu está nublado e o sol não incide nos personagens retratados na pintura. O jovem poderia estar protegendo-a do vento, uma vez que a posição inclinada da árvore sugere ventania. Portanto, a interpretação pode estar equivocada. Para evitar o possível equívoco, bastaria informar que o rapaz segura uma sombrinha aberta sobre a cabeça da jovem.</p>

Na primeira parte do roteiro áudio-descrito da obra *El Quitasol*, as informações presentes, que aqui denominamos de “1 – Aspecto Perspectiva Narrativa”, embora contenha os elementos pesquisados pela Informação em Arte no aspecto da Documentação, o que, em geral, faz parte do processo de catalogação das coleções no contexto museológico, apresentam um grau de subjetividade e interpretação não recomendado para roteiros de áudio-descrição, segundo o qual não é permitido, ao usuário do recurso, inferir.

A seguir, nossa sugestão para a adaptação do texto relativo à primeira parte, 1 – Aspecto Perspectiva Narrativa, em razão da análise desta autora, preservando ao máximo a versão original:

TEXTO DA TESE – Metodologia para roteiro de AD

QUADRO 16 – Texto da tese: primeira parte do roteiro AD da obra *El quitasol*



O GUARDA-SOL

Uma cena pintada por Francisco de Goya que retrata uma mulher e um homem no campo durante o dia, reproduzida em 80% do tamanho real, que é de 104 cm por 152 cm. O aragonês Francisco de Goya é um dos pintores mais bem-representados nas coleções do Museu do Prado. Sua vida e sua atividade artística são um bom reflexo das importantes mudanças políticas, sociais, econômicas e artísticas que se produziram na passagem do século XVIII para o XIX. Nascido em 1746,

aos 29 anos estabeleceu-se na corte do Rei Carlos III. Desde esse momento, 1775, até 1791, esteve trabalhando para a Real Fábrica de Tapetes de Santa Bárbara, fazendo cartões para tapetes, quer dizer, modelos que deviam servir de referência para que os tapeceiros fizessem seu trabalho. Esses tapetes eram destinados a decorar diversos cômodos no Palácio Real de Escorial e do Pardo. A maior parte reflete as cenas de caráter popular, com jogos, bailes, festas. Um dos mais conhecidos é O Guarda-Sol, a obra que você vai poder tocar. Goya pintou esse cartão em 1777, e o destino do tapete correspondente era a sala de jantar do príncipe das Astúrias, o futuro Carlos IV, e sua esposa, Maria Luíza de Parma, do Palácio do Pardo.

2 – Aspecto Perspectiva Percurso Tátil no áudio locucionado com voz masculina

TEXTO DO MUSEU

QUADRO 17. Texto do roteiro áudio-descrito apresentado pelo museu do aspecto perspectiva percurso tátil –
Obra *El quitasol*

COMEÇO DO PERCURSO TÁTIL

Para começar, estenda seus braços com as palmas abertas e os dirija para a frente, por favor. Busque a borda superior esquerda do quadro. Começaremos o percurso de cima para baixo e da esquerda para a direita. Iniciamos o percurso pelo ângulo superior esquerdo, onde colocamos as mãos.

Deslocamos ambas as mãos em diagonal para a direita e para baixo, até encontrar o guarda-sol, de cor verde. Percorremos sua silhueta pelo exterior, encontrando várias pontas, que são as pontas das varinhas da sombrinha. Movendo-as por sua superfície, encontramos uma protuberância arredondada, que marca o centro de onde nascem a estrutura das varinhas e o cabo do guarda-sol. As varinhas ficam ocultas pela posição da sombrinha, mas podemos apreciar sua forma através de suaves ondulações que percorrem a tela.

Voltando à protuberância central e seguindo para a direita, a linha diagonal que marca a varinha, chegamos à cabeça ligeiramente inclinada para a esquerda, de uma jovem.

Sobre seu áspero e negro cabelo, leva um lenço vermelho à moda de adorno, que lhe envolve o cabelo em um molho, por trás da nuca. Em seu rosto de tez rosada, podemos perceber suas sobrancelhas, os olhos que nos miram de frente, o nariz e o sorriso que delinea sua boca.

Descemos pelo seu perfil direito até o ombro coberto por uma capa amarela, na qual distinguimos uma faixa ou arremate de pelo de animal de cor escura e uma textura mais áspera. Seguindo sua silhueta, encontramos o braço que sai da roupa e está estendido para a esquerda e, se percorrermos o antebraço, chegaremos à sua mão, que segura um leque fechado. Voltando à união do braço com a capa, seguimos percorrendo até uma prega que se apoia sobre a superfície onde está sentada a moça.

Voltamos ao seu rosto e descemos pelo lado esquerdo do pescoço, percorrendo a silhueta do vestido, até tocar uma forma arredondada e mais áspera, que corresponde a um cachorrinho deitado no colo da jovem.

Está como uma bola, seu relevo não está muito definido, já que aqui o pintor usou uma pincelada muito solta.

Se seguirmos percorrendo até a borda inferior do quadro, tocando o vestido da moça, encontraremos uns relevos pontiagudos que correspondem às ervas sobre as quais descansa a jovem. Subimos pela borda da capa até voltar a nos situar na cabeça da moça.

Por trás dela e à nossa direita, encontramos o braço esticado do rapaz, que se encontra de pé atrás dela e que sustenta o cabo da sombrinha. Veste um traje tradicional de um *majo*,²⁹ quer dizer, calça, cinto, camisa, colete e paletó. Subindo pelo braço do rapaz, chegamos até a cabeça. Sobre seu cabelo castanho, sobressai o laço de um lenço que lhe percorre o cabelo por trás da nuca. Percorremos seu rosto arredondado, tocando os olhos, as orelhas e a boca. Baixamos pelo pescoço, tocando em ambos os lados o lenço pendurado no peito, que se sobressai do resto da indumentária. Por baixo do lenço, é possível apreciar a carreira de botões do colete vermelho.

Colocamo-nos em seu ombro esquerdo e percorremos o braço, passando pelo cotovelo, para chegar à mão que ele apoia no quadril. No buraco que há entre seu braço e sua costela, encontramos o relevo de um ramo que fica oculto atrás do braço e reaparece, à sua direita, subindo em diagonal até a borda superior direita do quadro, e terminando em uns raminhos com folhas nas suas pontas. Esse ramo faz parte da paisagem do fundo da cena.

Voltamos à mão apoiada no quadril: o jovem está atrás da moça, de forma que suas pernas ficam parcialmente ocultas, atrás do vestido dela. Baixando por sua perna esquerda, chegamos ao vestido da moça, que se espalha pelo chão.

Essa segunda parte do roteiro áudio-descrito, locucionada por uma voz masculina, referia-se à ordem do percurso tátil indicada para a obra *El quitasol*, da exposição *Hoy toca el Prado*. Apresentamos, na cópia da reprodução da obra, a sequência numérica, em que cada número sinaliza o percurso das mãos do usuário, ao ouvir a áudio-descrição.

²⁹ Não há tradução, pois o substantivo *majo* corresponde a *persona de alguns barrios populares madrileños que, en los siglos xviii y xix, se caracterizaba por sus trajes vistosos, su actitud arrogante y su manera de hablar desenfadada* (Fonte: *Diccionario Oxford Español*. Disponível em: < www.oxforddictionaries.com/pt/definição/espanhol/majo>.



Figura 23. Numeração da reprodução da obra *El quitasol* indicando o percurso tátil sugerido pela AD do museu.

A ordem do percurso tátil proposta pelo Museu Nacional do Prado para a obra *El Quitasol* é apresentada na Figura 23, em que cada número corresponde à localização sugerida pela áudio-descrição, para que as mãos do usuário explorem os elementos composicionais da obra. Primeiro, o visitante coloca as mãos na parte superior esquerda do quadro (1), para, em seguida, traçar uma diagonal à direita e abaixo, até encontrar o guarda-sol, que é descrito de modo pormenorizado (2). Após, chega-se à cabeça da jovem (3), quando, então, se descrevem as partes que a compõem: cabelos, sobrancelha, olhos, nariz e boca. Em seguida, indica-se o ombro direito (4) da retratada para percorrê-lo e alcançar o braço e a mão, que segura um leque (5). Em seguida, a áudio-descrição faz referência a uma prega da roupa próxima ao assento (6) – informação irrelevante, imperceptível para quem olha e para quem toca. Retorna, então, ao rosto (7). A partir daí, desce pelo lado esquerdo do corpo da jovem, até encontrar um cachorrinho em seu colo (8). Em seguida, faz referência ao chão gramado, onde a jovem está sentada (9). Regressa novamente para o rosto da jovem (10). Refere-se ao braço do rapaz esticado ao lado da jovem e que sustenta a sombrinha (11), para, em seguida, descrever como ele se encontra vestido de baixo para cima (12), até chegar à cabeça (13). A áudio-descrição faz menção à posição do braço do rapaz e à mão dele apoiada no quadril (14). Ressalta

uma parte do ramo que aparece por entre o vão do braço, para dizer que faz parte de uma planta que compõe a paisagem (15). Retorna à mão do rapaz, para terminar a AD no vestido da jovem, espalhado pelo chão (16).

Embora o roteiro áudio-descrito da obra *El quitasol* apresentado pelo Museu do Prado tenha respeitado a sequência da leitura ocidental, ou seja, iniciou a descrição da esquerda para a direita, os elementos áudio-descritos devem ser dispostos como aparecem numerados em nossa análise, os quais estão indicados na Figura 24, ou seja, utilizando o processamento de cima para baixo, *top down*, evitando-se, assim, que o percurso tátil conte com muitos zigzagues.

Segundo nossa análise, a sugestão é que a áudio-descrição comece pela esquerda, descrevendo a sombrinha (1), depois, à diagonal direita da sombrinha, o rosto da jovem (2). Em seguida, descreve-se o braço direito, que emerge da roupa, chegando à mão que porta o leque fechado (3). Ao lado, deve-se percorrer o tronco (4), depois a saia do vestido, com o cachorro ao colo (5). Em seguida, descreve-se o rapaz ao lado da jovem, a começar pela cabeça (6), e depois mencionar o braço que segura a sombrinha (7), o tronco com a vestimenta (8) e, por fim, os ramos de folhas, que correspondem ao segundo plano e compõem o cenário (9).

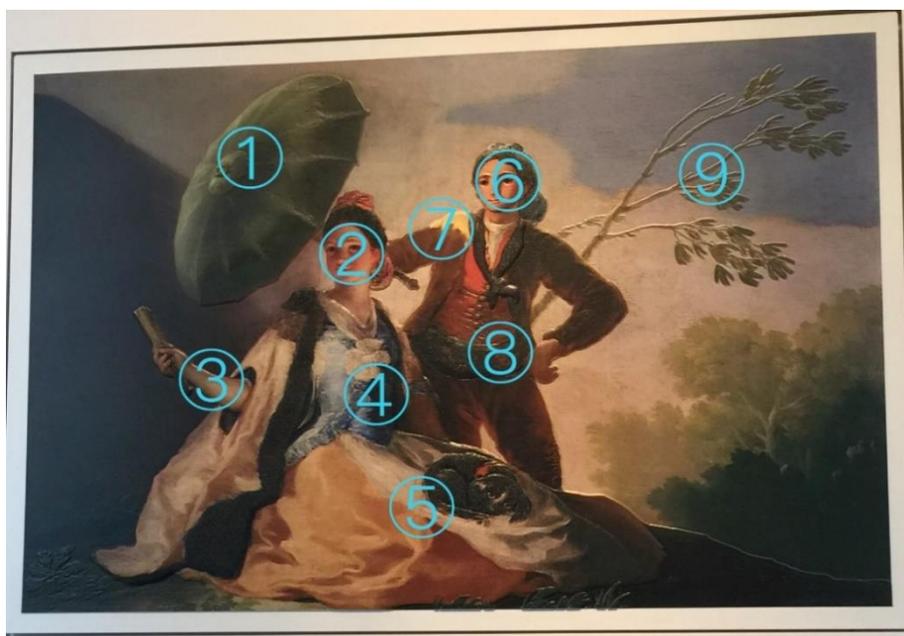


Figura 24. Reprodução da obra *El quitasol* com numeração correspondente ao percurso tátil sugerido pela tese.

Segue a sugestão de adaptação do texto segundo nossa análise, preservando as escolhas tradutórias utilizadas no texto áudio-descrito do percurso tátil da obra *El quitasol* ofertado pelo Museu Nacional do Prado.

TEXTO DA TESE – Metodologia para roteiro de AD

QUADRO 18. Sugestão de texto para a perspectiva do percurso tátil – Obra *El quitasol*

COMEÇO DO PERCURSO TÁTIL

Começaremos o percurso de cima para baixo e da esquerda para a direita. Iniciamos o percurso colocando as mãos no ângulo superior esquerdo. Deslocamos as mãos em diagonal até encontrar o guarda-sol, de cor verde, aberto. A protuberância arredondada marca o centro de onde nascem a estrutura das varinhas e o cabo do guarda-sol. Percorra a silhueta até encontrar várias pontas, que são as das varinhas. As varinhas ficam ocultas pela posição da sombrinha, mas podemos apreciar sua forma através de suaves ondulações que percorrem a tela.

Seguindo à direita, chegamos à cabeça ligeiramente virada para a esquerda, de uma jovem. Sobre o áspero e negro cabelo, leva um lenço vermelho à moda de adorno, que lhe envolve o cabelo em um molho, por trás da nuca. No rosto de tez rosada, podemos perceber as sobrancelhas, os olhos, o nariz e o sorriso que delinea a boca.

Descemos até o ombro coberto por uma capa amarela, na qual distinguimos uma faixa de pelo de animal de cor escura e uma textura mais áspera. Seguindo a silhueta, encontramos o braço direito que sai da roupa e está estendido para a esquerda; e, se percorrermos o antebraço, chegaremos à mão, que segura um leque fechado. Voltando ao ombro, percorre-se o tronco e, na altura do busto, há uma flor branca sobre a blusa azul do vestido. Continuando para baixo, tocamos a saia amarela do vestido, que se espalha pelo chão e esconde as pernas da jovem, que está sentada sobre ervas, correspondentes ao relevo pontiagudo na borda inferior do quadro. Há uma forma arredondada e mais áspera sobre a saia, que corresponde a um cachorrinho deitado no colo da jovem.

À direita da jovem, encontramos um rapaz cujo braço direito esticado sustenta o cabo da sombrinha. Sobre o cabelo castanho, sobressai o laço de um lenço que lhe percorre o cabelo por trás da nuca. Ele tem o rosto arredondado levemente inclinado para a esquerda, deixando à mostra a orelha direita, a sobrancelha fina, os olhos redondos e pretos e a boca de lábios finos. Baixamos pelo pescoço, tocando, de ambos os lados, o lenço pendurado no peito, que se sobressai do resto da indumentária: camisa, colete vermelho com uma carreira de botões, paletó, cinto e calças largas que estão parcialmente ocultas atrás da saia do vestido da jovem. A mão esquerda está apoiada no quadril.

Subindo em diagonal até a borda superior direita do quadro, há raminhos com folhas nas suas pontas que fazem parte da paisagem.

O novo texto sugerido para a obra *El quitasol* apresenta, no aspecto do Discurso da Arte, 209 palavras, enquanto o texto apresentado pelo museu tinha 237 palavras. No aspecto Percurso Tátil, o novo texto contém 430 palavras, ao passo que o texto do Museu do Prado apresentou 666 palavras.

9.4 Interpretação e análise dos resultados

Neste tópico, retomamos alguns pontos relativos ao teste aplicado no Instituto Benjamin Constant e à exposição do Museu do Prado.

Em relação ao teste aplicado no Instituto Benjamin Constant, com um quantitativo de oitenta e oito participantes, podemos dizer que, mesmo que as pessoas cegas não tenham o hábito de explorar desenhos em relevo, quando incentivadas, são capazes de fazê-lo, e, se a exploração tátil estiver conjugada à áudio-descrição, o reconhecimento se passa com fluidez.

Portanto, há um potencial latente nas pessoas cegas para reconhecer, pelo tato, as representações visuais hápticas, ainda que tenham sido pouco incentivadas, fato confirmado, inclusive, em relação aos cegos congênitos participantes da pesquisa. Retomando o que já foi dito, é importante lembrar que a leitura háptica requer alfabetização. É fato que existe uma lacuna na formação desses sujeitos, a qual, contudo, pode ser minorada pela oferta dos recursos de relevo háptico em espaços não formais de educação, como, por exemplo, nos museus. Afinal, o contato com representações em relevo háptico colabora para o conhecimento e o domínio dos códigos das convenções imagéticas.

Em relação à exposição *Hoy toca el Prado*, analisamos três roteiros áudio-descritos das reproduções de obras de arte em relevo háptico. Nossa interpretação e análise no que tange ao conteúdo desses roteiros foram estão expostas nos quadros 1- Análise do Aspecto Perspectiva Narrativa e nos textos da tese – metodologia para roteiro de AD.

Consideramos oportuno retomar alguns pontos mencionados. É importante que, no futuro, não venhamos a cometer os mesmos equívocos praticados pelo Museu do Prado, mesmo reconhecendo seu esforço em adaptar o conteúdo de uma cultura visual para a fruição de pessoas cegas.

Começamos pela localização da exposição no espaço do museu, que, pelo visto, pretendeu ser acessível, mas não inclusiva, pois estava montada em uma área de pouca circulação, com baixa ou nenhuma sinalização para divulgar ou despertar, nos demais visitantes do museu, o desejo de participar dessa experiência.

Outro aspecto diz respeito ao tamanho e ao conteúdo da reprodução da obra de arte em relevo háptico para o visitante cego, que requer adaptação, pois a mera transcrição para relevo de uma figura em tinta não é suficiente para oferecer

informação adequada ao sistema háptico, visto que o tato tem como receptor a ponta dos dedos. Dependendo do tamanho e da quantidade de elementos em relevo, é possível imaginar quanto é inapropriado explorar uma reprodução de pintura com, por exemplo, mais de 80 cm X 60 cm, o que pode vir a acarretar sobrecarga no sistema nervoso central da pessoa cega, causando-lhe fadiga tátil.

Na exposição *Hoy toca el Prado*, não houve preocupação nesse aspecto e, em decorrência do tamanho de algumas reproduções, foram excluídas da experiência háptica pessoas com baixa estatura, crianças, pessoas em cadeiras de rodas e pessoas com nanismo, apenas para citar alguns exemplos, pois a opção foi por reproduzir as obras em tamanho real, cujos números, contudo, não eram informados. (Ver Quadro 1- Análise do Aspecto Perspectiva Narrativa: [A] Corregio; [A] Juan van der Hamen; [B] Goya.)

Em relação à quantidade de palavras utilizadas nos roteiros de todas as áudio-descrições, que produziram gravações com quase oito minutos cada, contrariando as recomendações (SNYDER, 2012), que são de, no máximo, seis minutos para uma AD de obra de arte no museu, demonstramos, pelos textos da tese, que “menos é mais”, conforme previsto nas diretrizes para áudio-descrição e no código de conduta profissional para áudio-descritores (2007-2009).

Assim, com a redução de palavras aqui proposta, o novo áudio terá menor duração, o que torna a experiência menos enfadonha para o visitante. Afinal, ultrapassar o tempo máximo recomendado implica contribuir para a fadiga auditiva. E, se houver muitas obras áudio-descritas a serem percorridas com o auxílio do relevo háptico, estaremos propensos a uma fadiga tátil. Caso a quantidade de obras seja elevada, o visitante cego, em vez de sentir prazer no museu, correrá o risco de ficar entediado. Nessa experiência do Prado, havia um total de seis obras. Se multiplicarmos esse quantitativo pela média de tempo de gravação, teremos quase uma hora de escuta, juntamente com a exploração tátil, o que não é aconselhável.

Finalmente, o que chamou a nossa atenção, embora se tenha divulgado que a exposição *Hoy toca el Prado* foi desenvolvida com a colaboração de pessoas com deficiência visual – existia, inclusive, o logotipo da Once³⁰ nos folhetos de divulgação, assim como na entrada da exposição –, foi a ausência de método para elaborar os roteiros áudio-descritos das obras selecionadas para exposição.

³⁰ Organização dos Cegos da Espanha.

De fato, desconhecemos em que nível e em quais etapas do processo a pessoa com deficiência visual foi consultada (se é que foi), mas precisamos admitir que alguns dos equívocos apontados por nossa análise seriam facilmente detectados e sanados pelos próprios usuários dos recursos. Não precisamos recuperar todos os apontamentos, mas apenas um, a título de ilustração: o exemplo do roteiro da obra *Noli me tangere* (Corregio), em que a áudio-descrição na 2 – Perspectiva do Percurso tátil começou pelo pé de Maria Magdalena, o que não parece conveniente, pois não se começa a descrever uma pessoa pelo pé, ou seja, não houve padrão para áudio-descrever os roteiros da exposição. Nesse particular, a áudio-descrição, que já se mostrou eficaz para a compreensão daquilo que a pessoa cega toca, ao contar com roteiros dessa natureza, servirá mais para confundir do que para ajudar o visitante cego.

Por essa razão, a tese defende uma metodologia para a elaboração de roteiros áudio-descritos voltados a obras de arte, em particular quando esta estiver representada pelo relevo háptico, o que permite a exploração tátil do visitante cego, com base na leitura ocidental e na técnica *top down*, consoante as diretrizes que vêm sendo construídas acerca da áudio-descrição e que sugerem um sequenciamento padronizado nas informações comunicadas. Em outras palavras, ir do todo para as partes (*ADP Standards*, 2009, p. 5); do primeiro plano, passando pelo plano intermediário, até o plano de fundo; ir da esquerda para a direita; e de cima para baixo (*Audio Description Coalition*, 2009, pp. 19-20).

Nosso desejo como profissionais que militam por um mundo inclusivo e, em consequência, menos excludente é contar com obras acessíveis, mas é necessário que façamos acessibilidade com qualidade, critério e técnica, levando em consideração, entre outras coisas, a dimensão do que será explorado e respeitando a forma peculiar como a pessoa cega constrói as imagens através do tato e, acima de tudo, usando o recurso da áudio-descrição, de maneira que venha a contribuir para a emancipação individual e a autonomia da pessoa com deficiência visual. Assim, nesse processo, ouvir a pessoa cega é, no mínimo, recomendável.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2010, o último censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), revelou que quase um quarto da população brasileira (23,9%) apresenta algum tipo de deficiência, o que representa cerca de 45,6 milhões de pessoas. Desse total, a deficiência visual é a que tem maior incidência na população, atingindo mais de 6,5 milhões de pessoas, sendo 582 mil cegas e 6 milhões com baixa visão. Diante dessa estatística, podemos considerar quanto os museus em todo o país estão deixando de atender a essa enorme parcela da população brasileira, que, por lei, tem direito à cultura e ao lazer.

Nesse contexto, os museus brasileiros, instituições de função social, grosso modo, apresentam iniciativas isoladas, mas que ainda estão distantes de um público diversificado, incluindo, nessa diversidade, os visitantes com deficiência visual. O assunto está presente no Estatuto de Museus (Lei nº 11.904), de 14 de janeiro de 2009, ao determinar, em seu art. 35, que os museus devem caracterizar-se pela acessibilidade universal dos diferentes públicos, na forma da legislação vigente. E a legislação vigente ainda prevê que, até 2020, os museus deverão atender aos requisitos legais de acessibilidade, em consonância com as metas do Plano Nacional de Cultura (PNC) para 2020. Porém, a responsabilidade para cumprir o que determina a legislação recai sobre os profissionais que atuam nos espaços museológicos, mas que, por sua vez, não tiveram, em sua formação acadêmica, informação suficiente a respeito desse assunto, mostrando-se carentes de conhecimento, o que acaba gerando inaptidão para oferecer ao público cego o conteúdo informacional do acervo museológico.

No que concerne à acessibilidade, é certo que o Brasil é um dos países com maior número de ordenamentos relacionados ao tema, porém, na mesma proporção, é o que menos cumpre o que as leis determinam.

Quando falamos do direito de acesso à cultura e ao lazer, não nos referimos ao acesso físico, pois, tratando-se de pessoa com deficiência visual, foco de nossa pesquisa, não há empecilho físico, a princípio, que a impeça de se locomover; falamos de acesso ao conteúdo informacional, à Informação em Arte, presente no espaço museológico, particularmente no museu de arte, contexto escolhido por esta pesquisa e no qual as obras de arte em exposição são portadoras de informação,

tanto extrínsecas como intrínsecas, consideradas “Discurso e Documento da Arte e sobre Arte”. Aliás, há muito tempo, quando os museus de diversas categorias afirmavam incluir o visitante com deficiência visual em seus espaços, tratavam de providenciar etiquetas em Braille, réplicas ou algumas peças do acervo que pudessem ser tocadas e visita guiada. Hoje, existem materiais multissensoriais, também denominados *recursos de acessibilidade*, ou ainda, Tecnologia Assistiva, os quais, no espaço museológico, equivalem aos recursos auxiliares da exposição, como: maquetes, jogos, relevo háptico de obras de arte, fragrâncias, som e, muito recentemente, o recurso da áudio-descrição com roteiro gravado e disponível por meio de um audioguia ou de outro aparelho que reproduza o conteúdo, como mp3 ou similar, ou até mesmo dos aparelhos celulares, através de *bluetooth*, podendo ainda ser lido ao vivo por um profissional do museu com o texto do roteiro previamente elaborado. Os recursos elencados são complementares e não excludentes. Portanto, não convém ao museu disponibilizar ao visitante cego apenas objetos para tocar se não houver o recurso da áudio-descrição contribuindo para traduzir e, em consequência, informar sobre aquilo que tocam.

Afinal, pessoas cegas podem não reconhecer de imediato as representações em relevo háptico por falta de alfabetização ou por não terem o hábito e a oportunidade de fazê-lo, não havendo que se falar em comprometimento de ordem intelectual ou decorrente da deficiência visual. A pesquisa aponta para a eficácia da áudio-descrição, que contribui para refutar ou confirmar o que era explorado tatilmente.

O museu de arte, dessa forma, serviu de contexto para nossa pesquisa exploratória, voltada à acessibilidade do visitante cego à Informação em Arte por meio da obra de arte bidimensional figurativa, que compõe, em maior quantidade, as coleções dessa categoria de museu. É certo que, como as iniciativas brasileiras para tornar um museu de arte acessível ao visitante cego, desde os idos dos anos 1980, estiveram voltadas ao acesso às esculturas, consideramos salutar alterar o objeto artístico.

No entanto, nossa intenção nesta pesquisa foi avaliar os recursos de relevo háptico e áudio-descrição para o acesso do visitante à obra de arte bidimensional figurativa no museu de arte, exemplos de Tecnologia Assistiva que emerge como uma área de conhecimento e pesquisa que se destaca pelas possibilidades de propiciar independência, qualidade de vida e inclusão social para as pessoas com

deficiência. Registramos que foi possível realizar nosso intento no Museu Nacional do Prado, em virtude da primeira exposição acessível (assim intitulada), denominada *Hoy toca el Prado*, na qual os recursos de relevo háptico e áudio-descrição foram disponibilizados em conjunto.

O Museu Nacional do Prado é um dos mais visitados do mundo, representando uma referência no campo da Museologia. Assim, portanto, suas ações podem servir de modelo para outros museus. A ideia de que a Europa é o centro da cultura mundial exerce influência no Brasil desde a nossa formação, quando ainda éramos colônia, e permanece vívida nos dias atuais. O eurocentrismo emite essa ideia no mundo como um todo, no sentido de que a Europa e seus elementos culturais servem de referência ao contexto de composição da sociedade. Essa ideologia de centralidade cultural europeia ganhou proporção e, de alguma maneira, influencia os museus brasileiros, ao menos aqueles de projeção nacional. No quesito *acessibilidade*, por exemplo, alguns recursos implementados nos museus brasileiros nasceram de experiências europeias. Por isso, antes que algum museu brasileiro avente a possibilidade de adotar, *ipsis litteris*, o que ocorre em museus europeus, convém avaliar os recursos disponíveis e a maneira como são ofertados aos visitantes.

Importa sublinhar que a pesquisa aqui desenvolvida constatou, por meio da análise dos roteiros de áudio-descrição para a reprodução de obras de arte bidimensional figurativa da exposição *Hoy toca el Prado*, que não havia metodologia para áudio-descrever as obras de arte representadas em relevo háptico para o visitante cego.

Levando em consideração o modo como as pessoas cegas exploram relevos, da forma apontada na pesquisa aplicada a oitenta e oito pessoas cegas, e o fato de a áudio-descrição concorrer para guiar o percurso tátil das obras em relevo, defendemos a metodologia para a elaboração de um roteiro de AD para obra de arte com base em uma das diretrizes apresentadas na Norma Americana para Áudio-Descrição, “Ser lógico”, usando como base a leitura ocidental, ou seja, da esquerda para a direita, e a técnica *top down*, de cima para baixo, além de respeitar a ordem dos planos, se for o caso, começando do primeiro plano para o plano intermediário e o plano de fundo.

Com efeito, faltam cursos de áudio-descrição para formar profissionais capacitados a atuar em museus, por isso talvez a dificuldade de encontrarmos pessoas aptas, no espaço museológico, a fazerem áudio-descrição usando estudos da Museologia que englobem o processo de catalogação, a fim de colaborar para a elaboração de um roteiro áudio-descrito para o visitante cego. E, talvez mais do que isso, faltam, igualmente, políticas de incentivo à cultura para as pessoas cegas frequentarem museus, o que acarreta um círculo vicioso: as instituições não investem em trabalhos sistemáticos ou adaptações porque afirmam não existir demanda suficiente para tal. As pessoas cegas, por sua vez, sentem-se excluídas dessas possibilidades culturais, não criam as demandas necessárias e, assim, a conjuntura nunca muda. Todos perdem e a lei não se cumpre.

Acessibilidade é um tema que está diretamente relacionado à prática da inclusão, possibilitando a participação das pessoas em diferentes âmbitos sociais. O tema vem sendo tratado em fóruns e debates por todo o mundo, porém tornar locais públicos acessíveis a todos nem sempre é uma tarefa simples, pois envolve custos, técnica, quebra de barreiras e vontade política, entre outros fatores. Mas devemos considerar que inclusão se faz com conhecimento, técnica, responsabilidade e, acima de tudo, com respeito ao próximo.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Guy. Arte contemporânea/glossário. 2012. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-arte-contemporanea/?utm_source=instala%C3%A7%C3%A3o&utm_medium=/materiacontinuum/marco-abril-2009-arte-contemporanea/&utm_campaign=pagina_busca>. Acesso em: jan. 2016.
- ARAÚJO, V. L. S. e ADERALDO, M. F. *Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil*. Curitiba: CRV, 2013.
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN Y CERTIFICACIÓN. *UNE 153020: audiodescripción para personas con discapacidad visual requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid, 2005.
- ASSOCIATION VALENTIN HAÜY. Disponível em: <http://www.avh.asso.fr/rubriques/audiovision/audiovision.php> Acesso em: jan. 2016.
- AUDIO DESCRIPTION COALITION. “Diretrizes para Áudio-Descrição e Código de Conduta Profissional para Áudio-descritores”. Tradução de P. Vieira. *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 4, 2010. Disponível em:<<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/>>. Acesso em: jan. 2016.
- BALLESTER, A. “Directores em La sombra: personajes y su caracterización em el guión audiodescrito de Todo sobre mi madre”. In: HURTADO, C. J. *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 2007, pp. 133-52.
- BAQUERO, Rute Vivian Angelo. “Empoderamento: questões conceituais e metodológicas”, *Revista Debates*. Núcleo de Pesquisas sobre a América Latina/UFRGS. Porto Alegre, v. 1, n. 1, dez. 2005.
- BARRETO, Aldo de Albuquerque. “A questão da informação”, *São Paulo em Perspectiva*, v. 8, n.4, p. 3-8, out./dez. 1994.
- BELKIN, Nicholas J.; ROBERTSON, Stephen E. “Information Science and the phenomena of information”, *Journal of the American Society for Information Science (JASIS)*, v. 27, n. 4, pp. 197-204, jul.-ago. 1976.
- BERQUÓ, Ana Fátima. “Dedos de ver: informação especial no museu e a inclusão social da pessoa com deficiência visual”. 2011. 151f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2011.
- _____. “Museu para todos: o público com deficiência cabe nesse “todos”?”. In: PASCHOAL, Claudia L. L. (org.). *Instituto Benjamin Constant: conversando com o autor – 2013*. Rio de Janeiro: Instituto Benjamin Constant, 2014, pp. 55-68.
- _____ e LIMA, D. F. C. “Informação especial no museu – acessibilidade: a inclusão social da pessoa com deficiência visual”. In: ENANCIB 12. *Anais...* Brasília, DF, 23 a 26 de outubro de 2011. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/enancibXII/paper/view/887>. [http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/bitstream/handle/123456789/2072/Infor ma%C3%A7%C3%A3o%20-%20Berqu%C3%B3.pdf?sequence=1](http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/bitstream/handle/123456789/2072/Infor%20ma%C3%A7%C3%A3o%20-%20Berqu%C3%B3.pdf?sequence=1) Acesso em: jan. 2016.

BLOG da Audiodescrição. Disponível em: <http://blogdaaudiodescricao.com.br>. Acesso em 02 ago. 2015.

BORGES, José Antônio dos Santos. *Do Braille ao DOSVOX – diferenças nas vidas dos cegos brasileiros*. Rio de Janeiro: UFRJ/COPPE, 2009.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

_____. Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5296.htm. Acesso em: jan. 2016.

_____. Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm. Acesso em: jan. 2016.

_____. A Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência Comentada Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência (Corde), 2008.

_____. Ministério das Comunicações. Portaria n. 188, de 24 de março de 2010.

_____. Ministério da Cultura – Relatório de Atividades da Câmara Setorial de Artes Visuais, 2011. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cnpc/wpcontent/uploads/2011/07/plano-setorial-de-artes-visuais.pdf> Acesso em: jan. 2016.

_____. Decreto nº 5.820, de 29 de junho de 2006.

_____. Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L10098.htm Acesso em: jan. 2016.

_____. Ministério das Comunicações. Portaria nº 188 de 24/03/2010. Disponível em: http://www.mc.gov.br/images/documentacao-acessibilidade/acessibilidade_188.pdf Acesso em: jan. 2016.

_____. Ministério das Comunicações. Portaria nº 332/A de 2 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.mc.gov.br/portarias/29301-portaria-n-332-a-de-2-de-dezembro-de-2013> Acesso em: jan.2016.

_____. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. Orientação para as Diretrizes Curriculares dos Cursos de Graduação. Parecer CNE nº 776/97, de 3 de dezembro de 1997.

_____. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. Diretrizes Curriculares para os cursos de Museologia. Resolução CNE/CES 21, de 13 de março de 2002.

_____. Portaria nº 1, de 5 de julho 2006.

_____. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

_____. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937.

_____. Ministério da Cultura. Instrução Normativa nº 116/2014, de 18 de dezembro de 2014.

_____. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015.

BRAUN, Sabine. "Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training". University of Surrey, 2007. Disponível em: <http://epubs.surrey.ac.uk/translation/1>. Acesso em: 20 jun. 2009.

BRULON-SOARES, B. et al. "O nascimento da Museologia: confluências e tendências do campo museológico no Brasil". In: MAGALHÃES, A. M. e BEZERRA, R. Z. (orgs.). *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014, pp. 242-260.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. "Principais campos da ação museológica". Comunicação apresentada no seminário *Museus e Exposições no século XXI: vetores e desafios contemporâneos*. São Paulo: CCB, 20 a 24 de julho de 2004. 5p. (mimeo)

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. "Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação". In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro e GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Nélide (orgs.). *Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museu e imagem*. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000.

CASTRO, J de Albuquerque e. "Os cegos como cidadãos e como homens". Conferência realizada no Clube Fenianos Portugueses em 21 de outubro de 1948. Porto: Imprensa Social. 1949.

CHALHUB, T. et al. "Acessibilidade e inclusão: a informação em Museus para os surdos", ENANCIB (16), Informação, Memória e Patrimônio: do documento às redes; GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação, 2015. João Pessoa. *Anais...* 2015. João Pessoa: ANCIB; PPGCI-UFPB. 1 CD ROM. Disponível em: < <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/viewFile/2863/1207>>. Acesso em: jan. 2016.

CHALHUB, T. "Acessibilidade a museus brasileiros: reflexões sobre a inclusão de surdos". ENANCIB (15), Além das nuvens: expandindo as fronteiras da Ciência da Informação; GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação, 2014. Belo Horizonte. *Anais...* 2014. Belo Horizonte: ANCIB; ECI/UFMG. Disponível em: < <http://enancib2014.eci.ufmg.br/documentos/anais/anais-gt9>>. Acesso em: jan.2016.

CORBETT, Candida Maria Campello. "Possibilidade de fechamento da Faculdade de Museologia da Universidade Estácio de Sá: problemas e consequências". Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 1992.

COSTA, Larissa M. "Audiodescrição em filmes: história, discussão conceitual e pesquisa de recepção". Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

DE COSTER, K.; MÜHLEIS, V. "Intersensorial translation: visual art made up by words". In: CINTAS, J. D. et al. (orgs.). *Media for all: subtitling for the deaf, audio description, and sign language*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007, p. 189-201.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre os cegos para uso daqueles que veem*. Tradução, prefácio e notas de Luis Manuel A. V. Bernardo. Lisboa: Nova Veja, 2007.

FABBRI, Angélica. "Acessibilidade: a ampliação do papel social do Museu Casa de Portinari". In: TOJAL, Amanda F. et al. *Caderno de acessibilidade: reflexos e experiências em museus e exposições*. São Paulo: Expomus, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 7.0*. 5 ed. São Paulo: Positivo Informática, 2010.

FERREZ, Helena Dodd. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática. Estudos Museológicos*. Rio de Janeiro: Iphan, 1994. (Cadernos de Ensaios.)

FRANCO, Eliana P. C. "Em busca de um modelo de acessibilidade audiovisual para cegos no Brasil: um projeto piloto". In: ARAÚJO, V. L. S. et al., *Tradterm*, São Paulo: Humanitas, v. 13, 2007, pp. 171-86.

_____ e SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho. "Audiodescrição: breve passeio histórico". In: MOTTA, Livia e ROMEU FILHO, Paulo (orgs.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010, pp. 23-42.

FRAZIER, Gregory. *The autobiography of miss Jane Pitman: an all audio adaptation of the teleplay for the blind and visually handicapped*. San Francisco: San Francisco State University. MA-Thesis, 1975.

HALLAWELL, Phillip. *À mão livre 1: a linguagem do desenho*. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

HALLIDAY, M. A. K. *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. London & Baltimore: Edward Arnold & University Park Press, 1978.

HENDERSON, J. M. e HOLLINGWORTH, A. "The role of fixation position in detecting scene changes across saccades", *Psychological Science*, 10, 438-43, 1999.

HERNÁNDEZ, Bartolomé e CABRERA, Mendiluce. "Audesc: translating images into words for spanish visually impaired people, *Meta: jornal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 49.2.2004 pp. 264-77.

HOLLAND, A. "Audio description in the theatre and the visual arts: images into words". In: ANDERMAN, G. e DÍAZ-CINTAS, J. *Audiovisual translation: language transfer on screen*. Basingstoke; New York: Palgrave MacMillan, 2009, pp. 170-85.

IBRAM. Política Nacional de Museus. Relatório de Gestão 2003-2010. Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus. Brasília: MinC/Ibram, 2010, pp. 23-4

ICOM (International Council of Museuns). *Código de Ética do ICOM*. Disponível em: <http://www.icom.org.br/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf> Acesso em: jan. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, 240p.

IPHAN. Instrução Normativa nº 1. 2003. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>.

KASTRUP, Virginia e MORAES, Marcia (orgs.). *Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual*. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

KIRST, A. C. e SILVA, M. C. R. "Quando o público cego vai ao museu de arte", *Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais*, n. 2, v. 2, pp. 1-11, 2009.

LAMARCHE, Hélène. "O museu e seu vasto público". Tradução de Tereza Scheiner. In: *Muse*, primavera de 1989, pp. 58-9.

LIMA, Diana Farjalla Correia. "O que se pode designar como museu virtual segundo os museus que assim se apresentam", ENANCIB (10), Responsabilidade Social da Ciência da Informação; GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação, 2009. João Pessoa. *Anais...* 2009. João Pessoa: ANCIB; PPGCI-UFPB. 1 CD ROM. Disponível em:

<http://dci2.ccsa.ufpb.br:8080/jspui/bitstream/123456789/531/1/GT%209%20Txt%201-1->

[%20LIMA%2c%20Diana%20Farjalla%20Correia.%20O%20que%20se%20pode%20designa....pdf](#)> Acesso em: jan. 2016.

_____. "Ciência da informação, museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte, um novo campo do saber". 358f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), Instituto Brasileiro em Ciência da Informação/IBICT, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, 2003.

_____. "Acervos artísticos: proposta de um modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas". 136p. Dissertação de mestrado (Memória Social e Documento). Rio de Janeiro: UNIRIO, 1995.

_____. "Acervos artísticos e informação: modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas". In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro e GÓMEZ, Nélida (orgs.). *Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem*. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000, pp. 17-40.

_____. "Museu, poder simbólico e diversidade cultural", *Revista Museologia e Patrimônio*, v. 3, n. 2, pp. 16-26, jul.-dez. 2010.

LIMA, Francisco J. "Escolhas tradutórias no trabalho científico: uma consideração sobre a pesquisa com a percepção de padrões bidimensionais por pessoas com deficiência visual", *Revista Brasileira de Tradução Visual*, América do Norte, 6 mar. 2011. Disponível em:

<<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/83/130>>. Acesso em: jan. 2016.

_____. "Breve revisão no campo de pesquisa sobre a capacidade de a pessoa com deficiência visual reconhecer desenhos hapticamente", *Revista Brasileira de Tradução Visual*, América do Norte, 6 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/82>>. Acesso em: jan. 2016.

_____. "Introdução aos estudos do roteiro para áudio-descrição: sugestões para a construção de um script anotado", *Revista Brasileira de Tradução Visual*, América do Norte, 7 jun. 2011. Disponível em:

<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/92>.

Acesso em: jan. 2016.

_____. "Ensinando a reconhecer desenhos pelo tato: o efeito do treino no desempenho de pessoas cegas na nomeação de figuras examinadas hapticamente". In: RAMOS, Lúcia de Araújo et al. (orgs.). *Inclusão compartilhando saberes*. Petrópolis: Vozes, 2006, pp. 171-88.

_____. "O efeito do treino com desenhos em relevo no reconhecimento háptico de figuras bidimensionais tangíveis", *Livro de Resumos: III Seminário de Pesquisa*, Ribeirão Preto, p. 57.

_____. “Questão de postura ou de taxonomia: uma proposta”, *Benjamim Constant*, Rio de Janeiro, pp. 3-7, abr. 2000.

_____. “Reconhecimento háptico de objetos tridimensionais: um estudo da influência de distratores”, *Resumos e comunicações científicas*. Sociedade Brasileira de Psicologia, Ribeirão Preto, p. 153.

_____. “Representação de estímulos táteis”, *Livro de Resumos: I Seminário de Pesquisa*, Ribeirão Preto, p. 54.

_____ e LIMA, Rosângela A. F. “Educação Inclusiva se faz fazendo: dicas para professores”. In: MARTINS, Lúcia de Araújo Ramos e SILVA, Luiza Guacira dos Santos (orgs.). *Múltiplos olhares sobre inclusão*. 1 ed. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009, v. 1, pp. 105-17.

_____. “O direito das crianças com deficiência visual à áudio-descrição”, *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 3, 2010.

LIMA, Francisco J. de e SILVA, F. T. S. “Subsídios para a construção de um código de conduta profissional do áudio-descritor”, *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 05, 2010.

_____. “Algumas considerações a respeito da necessidade de se pesquisar o sistema tátil e de se ensinarem desenhos e mapas táteis às crianças cegas ou com limitação parcial da visão”, *Benjamim Constant*, Rio de Janeiro, 17 dez. 2000.

_____. “Desenho em relevo: uma caneta que faz pontos”, *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Ribeirão Preto, pp. 144-51.

_____. “O tato e suas implicações no ensino de desenhos a crianças cegas”. In: SOUZA, Olga Solange Herval (org.). *Itinerários da inclusão escolar*. Porto Alegre: Ulbra, 2008, pp. 112-25.

LIMA, Francisco J. de et al. “Arte, educação e inclusão: orientações para áudio-descrição em museus”, *Revista Diálogos entre Arte e Público*, Recife, 3 ed., p. 42.

_____. “Em defesa da áudio-descrição: contribuições da convenção sobre os direitos da pessoa com deficiência”, *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 1, n. 1, 2009. Disponível

em:< <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/10/13>> Acesso em: jan. 2016.

_____. “Recodificação da captura háptica de objetos tangíveis para uma transcrição pictórica”, *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 50, n.12, pp. 124-50, 1998.

_____. “Orientações para um ambiente de trabalho inclusivo”, *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 17, pp. 5-10, 2014.

_____. “A preeminência da visão: crença, filosofia, ciência e o cego”, *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 52, n.10, pp. 51-61, 2000.

_____. *Verificador multimodal de acessibilidade/VMA. Educação e inclusão social de pessoas com necessidades educacionais: desafios e perspectivas*. João Pessoa: Editora Universitária, 2007, v. 1, pp. 363-68.

LIMA, Rosangela A. F. e LIMA, Francisco José de. “A efetividade da convenção sobre os direitos da pessoa com deficiência”, *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 17, pp. 15-17, 2014.

LOPES, Laís de F. “Nova concepção sobre pessoa com deficiência com base nos direitos humanos”. In: LIMA, Francisco J de e MENDONÇA, Rita (orgs.). *A efetividade da convenção sobre os direitos das pessoas com deficiência*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013, pp. 27-56.

LOWENFELD, B. *The visually handicapped child in school*. London: Constable, 1974.

MAGALHÃES, C. M. e ARAUJO, V. L. S. “Metodologia para elaboração de audiodescrições para museus baseada na semiótica social e multimodalidade: introdução teórica e prática”, *Revista latinoamericana de estudos do discurso*, v. 12, nº 1, Colômbia: ALED, 2012, pp. 31-55.

MARTINS, Claudia. *A acessibilidade museológica – o caso do Museu do Abade de Baçal*. Bragança: Brigantia, 2003, pp. 383-404.

_____. “Comunicação acessível em museus: audiodescrição ao serviço da arte inclusiva”. In: VALENTE, A. C. e CAPUCHO, R. (orgs.), *AVANCA I CINEMA 2014*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2014, pp. 1.032-41.

MASINI, Elcie F. S. *O perceber e o relacionar-se do deficiente visual*. Brasília: Corde, 1994.

MASON, Timothy. *Gestão museológica: desafios e práticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação Vitae, 2004. (Série Museologia, 7.)

MATAMALA, A. “La audiodescripción em directo”. In: HURTADO, C. J. *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 2007, pp. 121-32.

MATTOSO, Verônica de Andrade. “Ora, direis, ouvir imagens? Um olhar sobre o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da informação em arte para pessoas com deficiência visual. 2012. 193 fl. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Convênio Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e Universidade Federal do Rio de Janeiro (IBICT/UFRJ).

MENESES, Ulpiano. “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, pp. 9-42, jan.-dez. 1994.

_____. “A exposição museológica e o conhecimento histórico”. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e VIDAL, Diana Gonçalves (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentvm; Brasília: CNPq, 2005.

MENSCH, Peter van. “A structured approach to museology”. In *Object, museum, museology, an eternal triangle*. Leiden: Reinwardt Academy e Reinwardt Cahiers, 1987.

_____. “Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural”, *Boletim do ICOFOM-LAM*. Buenos Aires, n. 4-5, p. 10, ago. 1992.

MORAES, J. N. L. "Museu e informação artística: a dimensão informacional e o horizonte da divulgação em museus de arte", ENANCIB (16), Informação, Memória e Patrimônio: do documento às redes; GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação, 2015. João Pessoa. *Anais...* 2015. João Pessoa: ANCIB; PPGCI-UFPB. 1 CD ROM. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/view/2681>>. Acesso em: jan. 2016.

MOTTA, Lívia M. e ROMEU, P. *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

NEVES, Josélia. "Brev(íssima) história da audiodescrição em Portugal", *Guia de audiodescrição: imagens que se ouvem*. 1 ed. Lisboa: INR, IP; Leiria: IPLeia, pp. 69-74, 2011.

OCHAITA, Esperanza e ROSA, Alberto. "Percepção, ação e conhecimento nas crianças cegas". In: COLL, César et al. *Desenvolvimento psicológico e educação: necessidades educativas especiais e aprendizagem escolar*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995, v.3, pp. 183-97.

ONU. Declaração de Direitos Humanos. Paris. 1948. Disponível em: <http://www.onu-brasil.org.br/documentos_direitoshumanos.php>. Acesso em: jan. 2016.

ORERO, P. "La inclusión de la accesibilidad em comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual", *Quaderns. Revista de traducción*, v. 12, 2005, pp. 173-85. Disponível em: <http://ddd.uab.cat/search?cc=quaderns&f=issue&p=11385790n12&rg=100&sf=fpag&so=a&ln=en>. Acesso em: jan.2016.

ORGANIZAÇÃO NACIONAL DOS CEGOS DO BRASIL. Disponível em: <http://www.oncb.org.br/pesquisa-nacional-de-recepcao-da-audiodescricao.html> Acesso em: 05/10/2011.

O'TOOLE, M. *Semiotics at work. In The language of displayed art*. 2 ed. New York: Routledge, 2011, pp. 9-31.

PENN, Gemma. "Análise semiótica de imagens paradas". In: BAUER, M. W. e GASKELL (orgs.). Tradução de Pedrinho A. Guareschi. *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático*. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

PINHEIRO, Lena Vania R. "Educação da sensibilidade, informação em arte e tecnologias para inclusão social", Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/inclusao/index.php/inclusao/article/view/16/29>> Acesso em: jun. 2016.

_____. "Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em arte no campo interdisciplinar da Museologia e da Ciência da Informação", *Revista Museologia e Patrimônio*, v. 1, n. 1, 2008.

_____. “Arte, objeto artístico, documento e informação em museus”, *ICOFOM Study Series*, Rio de Janeiro, n. 26, 1996.

_____. “Prefácio”. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro e GOMÉZ, Maria Nélida (orgs.). *Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem*. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000.

_____. “Em busca de um caminho interdisciplinar: proposta de núcleo teórico e prático de disciplinas comuns aos cursos de biblioteconomia, museologia e arquivologia”. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://biblioteca.ibict.br/phl8/anexos/Embuscacaminho.pdf> Acesso em: jan. 2016.

PRAXEDES FILHO, Pedro Henrique Lima e MAGALHÃES, Célia Maria. “A neutralidade em audiodescrições de pinturas: resultados preliminares de uma descrição via teoria da avaliabilidade”. In: ARAUJO, Vera Lúcia Santiago e ADERALDO, Marisa Ferreira (orgs.). *Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil*. Curitiba: CVR, 2013.

RÉVÉSZ, G. *Psychology and art of the blind*. London: Longmans, Green & Company, 1950.

RIBEIRO, Ernani Nunes e LIMA, Francisco José de. “Estudo da comunicabilidade das imagens: contribuições para o processo de ensino aprendizagem na escola inclusiva”, *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 3, 2010.

ROMEU FILHO, Paulo. “Blog da audiodescrição”. Disponível em: <http://www.blogdaaudiodescricao.com.br> Acesso em: 08 jan. 2010.

ROTELLI, Luigi. “Seguindo a trajetória do olhar”. 2010. Disponível em: <<http://www.entreculturas.com.br/2010/10/curso-de-fotografia-aula-1/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

SÁ, Ivan Coelho. “História e memória do Curso de Museologia: do MHN à Unirio”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, pp. 10-42, 2007.

_____. e SIQUEIRA, Graciele Karine. *Curso de museus – MHN 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007.

SALADINO, A. et al. “Proposta de alteração da matriz curricular do curso de Museologia (turno integral) e de implantação do curso de Museologia no turno da noite”. *Elaboração do Núcleo Docente Estruturante da Escola de Museologia*. Rio de Janeiro, Unirio, mar.-maio 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SANTOS, Sónia. “Museus inclusivos: realidade ou utopia”. In: SEMEDO, Alice e COSTA, Patricia. *Ensaíos e práticas em museologia*. Porto: Universidade do Porto, 2011, p. 306. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8945.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2015.

SASSAKI, R. K. *Inclusão: construindo uma sociedade para todos*. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

SCHEINER, Tereza Cristina. “O museu, a palavra, o retrato e o mito”, *Museologia e Patrimônio*, v. I, n. 1, jul.-dez. 2008. Disponível em:<

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

_____ e PANTIGOSO, M. G. "Projeto de reformulação curricular". Rio de Janeiro: Escola de Museologia, UNIRIO/CCH, nov. 1995-ago. 1996.

SCHMIDT, R. F. *Fisiologia sensorial*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

SILVA, José A. "O desenho em relevo: uma caneta que faz pontos", *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 50, n. 1/2, pp. 144-51, 1998.

SNYDER, J. "Audio Description: the visual made verbal across arts discipline", *Translating Today Magazine*, v. 4, 2005, pp. 15-7.

_____. "Audio Description: An Aid to Literacy", *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 6, n. 6, 2011. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/80/125>> Acesso em: jan. 2016.

TECNOLOGIA ASSISTIVA. Disponível em: <<http://www.assistiva.com.br/tassistiva.html>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

TOJAL, A. P. F. "Acessibilidade e inclusão de públicos especiais em museus", *Caderno de acessibilidades: reflexões e experiências em exposições e museus*, São Paulo. Expomus, 1 ed., 2010, pp. 11-9. Disponível em: <www.arteinclusao.com.br/publicacoes/publicacoes.htm>. Acesso em: 28 jul. 2015.

_____. "Museu de arte e público especial". Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: ECA/USP, 1999.

_____. "Políticas públicas culturais de inclusão de públicos especiais em museus". Tese (Ciência da Informação), São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2007. 322p. .il, 1 CD-ROM.

WIDLÖCHER, D. *L'interprétation des dessins d'enfants*. France: Pierre Mardaga Éditeur, 1998.

VALE, Susana Cristina. *O deficiente visual e as práticas de socialização: o estigma da diferença*. Porto: Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998.

VALENTE, Dannyelle. "Imagens que comunicam aos dedos: a fabricação de desenhos táteis para pessoas cegas", Encontro Nacional da ANPAP, *Anais...* do 17º Encontro Nacional da ANPAP. Organizadoras: Sandra Regina Ramalho Oliveira e Sandra Makowiecky. Florianópolis: UDESC, 2008.

VIEIRA, P. "União em prol da áudio-descrição", *Revista Brasileira de Tradução Visual*, América do Norte, 4 set. 2010. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/54>>. Acesso em: jan. 2016.

_____ e LIMA, Francisco José de. "A teoria na prática: áudio-descrição, uma inovação no material didático", *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 2, 2010.

VILATTE, Jean-Cristophe. "Audioguides et musées". (2007). Disponível em: <http://www.lmacmp.fr/telecharger.php?id_doc=111>. Acesso em: jan. 2016.

XAVIER, Ana Carolina et al. "A produção de desenho em relevo: da imagem visual para a representação tátil", *Revista Brasileira de Tradução Visual*, 2010, v. 4.

APÊNDICE A

Íntegra do relato feito por Elizabet Dias de Sá (WhatsApp, em 22/08/2015)

Pesquisadora: Oi, Bet, bom dia! Queria uma ajuda sua. Queria que você me falasse um pouquinho o que é uma experiência estética pra você dentro do museu. Estou colhendo opiniões de pessoas cegas que frequentam museus pra me ajudarem nisso...

Mensagem 1: Ana, a sua pergunta é muito simples, heim, Ana!? (*risos*) Que que é isso? (*mais risos*) Vou tentar responder à queima-roupa. É... De imediato o que me vem à mente é assim, que, no caso das esculturas, eu acho que é mais simples responder à sua pergunta, é... principalmente se a gente tem a oportunidade, é claro, de tocar as esculturas. Então eu penso que é uma experiência estética mais direta, porque, é... nesse manuseio da escultura, a gente vai perceber traços, movimentos, até mesmo expressões, né? É... Dependendo da escultura e do artista, tem expressões que são bem perceptíveis para o tato, né? E a gente vai perceber também outros elementos, o tamanho da escultura, a posição da escultura no espaço ou mesmo a posição do personagem retratado, seja um ser humano ou não, enfim, e aí, a gente vai ter, a gente, eu, né?! Eu posso ter um conjunto de sensações, né, de sensações que vão envolver aí desde o material da escultura, se ele vai passar leveza, peso, é... se é uma coisa texturizada, se é mais delicada, menos delicada, se os traços são muito expressivos, né, se é uma coisa disforme ou não, e aí essa experiência pode ser uma experiência muito agradável, e pode ser uma experiência de beleza também, você pode ter um certo encantamento, né, através da percepção dos traços, do movimento, da forma, ou pode ser uma coisa incompreensível, por que não? Né, uma escultura assim, muito exótica, muito diferente e que pode provocar também um certo estranhamento, então, é... eu acho que é tudo isso junto. Eu acho que isso é uma experiência estética. Você poder perceber aquela escultura na plenitude dela, e aí você, é... imaginar ali se você, se foi agradável ou não, se gostou ou não, se achou bonito ou não, ou se ficou no puro estranhamento, né, porque nem toda escultura também é pra ser entendida, né? Pode ser um esboço, um desenho ou uma manifestação artística ali, completamente disforme, né, que não necessariamente está representando um ser, e... mas que você pode apreciar aquela forma também, e achar aquela forma muito interessante, ela causar um estranhamento e você é... admirar a capacidade do artista de produzir alguma coisa muito inusitada. Aí, como já ficou muito longo, na próxima eu tento falar mais das outras coisas do museu.

Mensagem 2: Ô, Ana, continuando aí essa experiência estética, é... Aqui próximo de Belo Horizonte, tem o Inhotim, que você já deve ter ouvido falar, que fica a 60 km de Belo Horizonte, que é considerado, assim, o maior, ou um dos maiores museus de Arte Contemporânea, né, do mundo. E lá realmente é um espaço absurdamente gigantesco, é um museu em céu aberto, e tem assim... é... tem exposições permanentes, instalações, e tem esculturas espalhadas pelo jardim e lagos. É uma imensidão de um espaço que é muito fabuloso, parece um verdadeiro paraíso. E nesse paraíso você encontra toda sorte de exposição, das mais esdrúxulas e

incompreensíveis, é... inusitadas, é uma coisa, assim, inacreditável. Então, pra mim... e nem tudo lá pode ser tocado, e não é nem porque há um interdito aí, no sentido de não poder tocar; pelo contrário, eles são até muito receptivos. Acontece é que, é... aquelas esculturas, e aquelas obras lá, muitas delas são multissensoriais, e outras são muito grandes, muito, muito gigantescas. Então, a experiência estética nesse caso são todas as sensações que a gente experimenta passeando (é...) por esse espaço em céu aberto e tudo que a gente percebe. É uma experiência multissensorial porque você percebe em termos de cheiros, é, né... você sente o cheiro da natureza, de flores, do mato, você ouve, sabe, é... pássaros, e marrecos, e enfim... você ouve um conjunto de sons da natureza. E tem também outros tipos de experiência que tem lá, eu me esqueci o nome agora, que acho que é do Cildo Meireles, que você vai pisando, assim... num monte de cacos e tal... e aí você vai tendo uma experiência muito interessante. E... tentando resumir tudo isso, a experiência estética nesse caso, ela se dá pelo conjunto das sensações multissensoriais, sabe, onde entra em ação todos os sentidos, exceto, é claro, o da visão, né?! Então é uma experiência estética, eu acho, muito fabulosa! E que vai muito além da mera informação, né, de quem produziu aquela arte, quando ela foi produzida, em que contexto etc. e tal... Na terceira mensagem eu vou te contar uma experiência recente que não... é uma exposição, não exatamente no museu, mas é pra eu tentar te explicar o que se passou.

Mensagem 3: Ô Ana, nesta semana, eu e os colegas do CAP aqui de Belo Horizonte, nós fomos lá na Casa do Baile, que é uma estrutura arquitetônica projetada pelo Niemeyer, e a gente foi a uma exposição de fotografias de um artista que se chama Gustavo Xingu e foi uma exposição com acessibilidade. E a acessibilidade era áudio-descrição e o material em braille, a ficha técnica e tinha lá também umas... tipo... não era exatamente uma maquete, mas era uma reprodução em vidro e tal, com alguma coisa texturizada que não era completamente acessível e também não era essa a intenção. Então, cada... fotografia que estava na parede, né, numa tela, eram fotografias com a moldura de paspatur (*passe-partout*), e a técnica utilizada é a sobreposição de fotos. E ela tinha uma certa uniformidade que todas as fotos, elas... é, é... a exposição reproduzia o itinerário arquitetônico de Niemeyer na cidade de Belo Horizonte, né, com os principais prédios projetados por ele. E...é... o diferencial da fotografia é que todas elas nesta moldura de paspatur que eu estou te falando, na tela, todas elas, é... tinham um olho. Um olho grande e, a partir da íris desse olho, é que... ele projetava, ele fotografava, por exemplo, o Palácio Tiradentes, a Praça da Estação, a Biblioteca Pública de Belo Horizonte e a igreja São Francisco da Pampulha, e outros que eu não “tou” me lembrando aqui, é... eu percorri todas, ouvi a áudio-descrição e saí de lá com a seguinte impressão: tudo isso que eu passei pra você “tá” no universo da informação. Eu sou capaz de informar pra você tudo isso que eu te falei aí, e tal, eu entendi, né, é... eu perguntei até o que era o paspatur, entendi tudo e tal, então, do ponto de vista da informação, eu consegui acessar, né, essas informações todas, e saber qual que era o padrão de uniformidade das fotografias, a técnica utilizada, é... o histórico também que foi colocado lá, após, foi até interessante porque “tava” assim... primeiro ela descreveu, né... as fotografias, a áudio-descritora, para depois colocar as notas introdutórias, que era contextualizar aquela obra. Agora, eu não posso dizer pra você que eu tive uma experiência estética nesse caso, ou de fruição, por uma razão muito simples, porque eu acho que a áudio-descrição nesse caso, ela foi meramente informativa, e como, é... no meu caso, né, eu tenho um certo repertório cultural, muitas das coisas

que foram informadas lá eu também já tinha conhecimento, e obviamente que agregou informação no meu repertório, mas, do ponto de vista de fruição, eu não posso dizer pra você que eu acho bela aquela exposição de fotografia. Eu posso achar que foi uma exposição criativa, que ele foi criativo, que ele quis fazer isso. Mas aí a gente que estuda a áudio-descrição e fica atenta, né... eu saí de lá com essa sensação, sabe, eu achei que a áudio-descrição, ela não foi bem-feita porque nem eu nem as minhas colegas do CAP que são cegas, a gente conseguiu visualizar na mente aquelas fotografias. E eu percebi claramente que uma das minhas colegas, por exemplo, ela comentou no carro, a hora que a gente “tava” voltando, que ela achou muito interessante porque ela pega o metrô na Praça da Estação, passa por lá diariamente, ida e volta, mas não sabia que tinha aquelas esculturas todas lá na Praça da Estação, né, e que tipo de escultura é. Então, assim, a gente estava comentando lá no CAP que, é... foi útil a exposição do ponto de vista de agregar informação pra ela. Ela ficou informada de que tem aquelas esculturas e tudo o mais. Daí eu perguntei pra ela, mas você conseguiu imaginar, é... como são aquelas esculturas, ou seja, aquela imagem mental não foi criada, sabe, não foi, foi uma questão informativa, já no caso da Biblioteca Pública, tem um banco lá, que tem dois escritores, um deles é o Drummond e o outro eu me esqueci qual. Na áudio-descrição, a áudio-descritora colocou assim, aliás no mesmo período ela repetiu a palavra *banco* três vezes, que era completamente desnecessário, ela poderia ter dito isso de outra forma sem repetir a palavra *banco* três vezes, mas o pior pecado é que ela falou que era uma escultura de dois homens, puxa vida! É... Os poetas mineiros escritores, eles têm nome e renome, eles são celebridades e celebridades do domínio público, você não pode falar que no banco tem dois homens, dois homens fica parecendo que o artista colocou lá um zé-ninguém, e não é por aí, né? Então, nesse sentido, a partir desta experiência, eu acho que no museu é a mesma coisa, sabe, assim... Por exemplo, eu já disse pra você noutra ocasião que eu fui lá na casa do Pablo Neruda, lá no Chile, eu fui nas três casas dele. Eu fui na Espanha e visitei aquele museu lá e tal, quer dizer, aquela ambiência dos museus, aquele tour pelo museu, as informações, mesmo no audioguia que não tem áudio-descrição, sabe, um conhecimento no plano conceitual da arte, eu acho que isso também é uma experiência de estética, uma experiência de fruição, sabe, eu acho que assim... pra mim pelo menos é uma coisa prazerosa, sabe, estar ali naquele ambiente do museu, é... como eu estive no Louvre também, sabe, e entender, ver, sabe, participar daquele momento ali, sabe, ouvindo e conhecendo, e mesmo que seja uma descrição de uma pessoa que tá junto comigo, sabe, como eu fui também no museu do Rodin, com aquelas esculturas enooormes, da Camille Claudel, e aquelas esculturas imensas, imensas, imensas, imeeeeeensas e que aí, assim, você pode tocar, eu não fui proibida, pelo contrário, é... eu circulei lá o tempo inteiro enquanto eu quis e fui tocando, em todas as esculturas, dá uma sensação muito boa, e aí, tem uma coisa interessante, que, do mesmo modo que os olhos saturam também com um monte de informações, é muito interessante quando você começa a tatear, tatear, tatear, tatear... Chega uma hora que você tem que dar uma pausa, passear lá no jardim e voltar, porque você fica saturada também de muitas informações. Aí, eu acho que eu fiz uma confusão (*risos*), uma verdadeira salada, aí “cê” tira o que for útil dessa salada, porque pra mim a experiência estética, ela tem a ver com tudo isso que eu te falei, a estética e a fruição, ela tem a ver com a informação, mas ela não é da ordem da informação, a informação, ela é importante e ela agrega, mas a experiência estética é muito mais do que isso, ela tem a ver com o conjunto das sensações que a gente experimenta dentro de um museu, sabe, e essas sensações

podem ser sensações boas, agradáveis, de admiração, de encantamento, de deslumbramento, sabe, de admiração, e às vezes até de mistério, né, de uma coisa incógnita, que você não consegue decifrar, e de estranhamento também, né?, dependendo do que você acessa ali. Aí eu penso assim, que essa presença no museu, ela é importante, sabe, ela é muito importante, e aí, Ana, eu não sei se isso tem a ver com o que você “tá” perguntando, quando eu, eu sempre assim, eu sempre me desequilibro lá com aquela **fulana³¹ na experiência dela, porque eu acho que, se você faz uma visita monitorada só com pessoas cegas, eu acho que essa experiência não é tão rica, agora, se você tem uma imersão no museu, no meio de todo mundo, e quando todo mundo “tá” transitando por lá, e “cê” “tá” tudo misturado, eu acho que é diferente, porque, quando “cê” tá num grupo que é exclusivamente de pessoas cegas, por um lado é muito interessante, do ponto de vista da contextualização da informação, e talvez até dessa liberdade do toque, né, e de você ter essa licença entre aspas, vamos dizer assim, pra tocar, é... mas tem toda aquela aura, sabe, de uma coisa muito especial, muito direcionada, muito sem espontaneidade porque é... sabe, que é diferente também de uma visita guiada onde tem pessoas cegas e não cegas, que aí é uma outra perspectiva também e os museus tem visitas guiadas pra pessoas cegas e não cegas, né, o que também pode ser uma coisa interessante, enfim, acho que eu falei, falei, falei e não sei se respondi ao que você “tá” querendo.

³¹ ** Para preservar a identidade da pessoa citada, substituímos o nome por “fulana”.

APÊNDICE B
Ficha do teste: Reconhecimento pelo tato de desenhos em relevo pontilhado

RECONHECIMENTO DE DESENHOS EM RELEVO PONTILHADO

Entrevistado: _____

1-Faixa etária

() 10-19 anos () 20-29 anos () 30-39 anos () 40-49 anos () + de 50 anos

2- Condição Visual

2.1 () cegueira congênita 2.2 () cegueira adquirida – Em que idade: _____

3- Escolaridade

3.1 () EF³² incompleto 3.2 () EF completo 3.3 () EM³³ completo 3.4 () Superior completo

4- Identificação do desenho

4.1 Desenho 1 (Barco)

() SIM () NÃO

Nome atribuído pelo entrevistado:

4.2 Desenho 2 (Figura feminina)

() SIM () NÃO

4.3 Desenho 3 (Figura masculina)

() SIM () NÃO

4.4 Desenho 4 (Veículo automotor)

() SIM () NÃO

4.5 Desenho 5 (Casa)

() SIM () NÃO

4.6 Desenho 6 (Sol)

() SIM () NÃO

4.7 Desenho 7 (Estrela)

() SIM () NÃO

³² EF – Ensino fundamental

³³ EM – Ensino médio

ANEXO A

GRADE CURRICULAR DO CURSO DE GRADUAÇÃO DA UNIRIO

COD. SIE	DISCIPLINA	PER. REC.	CH. TEOR.	CH. PRAT.	CH. TOTAL	CR. TEOR.	CR. PRAT.	CR. TOTAL	PRÉ-REQ.
HEM	MUSEOLOGIA E COMUNICAÇÃO III	5º	60	-	60	4	-	4	Museologia e Comunicação II
HEM	MUSEOLOGIA E PRESERVAÇÃO IV	5º	45	-	45	3	-	3	Museologia e Preservação III
HHI0115	HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA I	3º	60	-	60	4	-	4	-
HHI0005	HISTÓRIA DO BRASIL I	5º	60	-	60	4	-	4	-
HEM	MUSEOLOGIA E ARTE OCIDENTAL IV	5º	60	-	60	4	-	4	Museologia e Arte Ocidental III
HEM	MUSEOLOGIA E ARTE BRASILEIRA II	5º	45	-	45	3	-	3	Museologia e Arte Ocidental III e Museologia e Arte Brasileira I
HEM	MUSEOLOGIA V	6º	45	-	45	3	-	3	-
HEM	MUSEOLOGIA E COMUNICAÇÃO IV	6º	60	-	60	4	-	4	Museologia e Comunicação III
HEM	METODOLOGIA DA PESQUISA APLICADA À MUSEOLOGIA	6º	45	-	45	3	-	3	-

COD. SIE	DISCIPLINA	PER. REC.	CH. TEOR.	CH. PRAT.	CH. TOTAL	CR. TEOR.	CR. PRAT.	CR. TOTAL	PRÉ-REQ.
HTD0048	ANÁLISE DA INFORMAÇÃO	2º	60	-	60	2	1	3	-
HEM	MUSEOLOGIA E PRESERVAÇÃO I	2º	45	-	45	3	-	3	
	ANTROPOLOGIA CULTURAL NO BRASIL	2º	60	-	60	4	-	4	-
	FUNDAMENTOS DA GEOLOGIA E PALEONTOLOGIA	2º	45	-	45	3	-	3	Ecologia Geral
HFC0002	ARQUEOLOGIA GERAL	2º	30	30	60	2	1	3	-
HEM	MUSEOLOGIA E ARTE OCIDENTAL I	2º	60	-	60	4	-	4	-
HFC0076	EPISTEMOLOGIA	2º	60	-	60	4	-	4	Introdução à Filosofia
HEM	MUSEOLOGIA II	3º	60	-	60	4	-	4	Museologia I
HFC	ANTROPOLOGIA DOS MUSEUS	3º	60	-	60	4	-	4	-
HEM	MUSEOLOGIA E COMUNICAÇÃO I	3º	45	-	45	3	-	3	-
HEM	INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA I	3º	30	30	60	2	1	3	Análise da Informação

8.3.2- DISCIPLINAS OPTATIVAS / DEPM

CÓDIGO SIE	DISCIPLINA	PER. REC.	CH TEÓR.	CH PRÁT.	CH TOTAL	CRÉD. TEÓR.	CRÉD. PRÁT.	CRÉD. TOTAL
HEM	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS I	1º	45	-	45	3	-	3
HEM	INTRODUÇÃO À PESQUISA ARTÍSTICA NOS MUSEUS	1º	45	-	45	3	-	3
HEM	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS II	2º	60	-	60	4	-	4
HEM	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS III	3º	45	-	45	3	-	3
HEM	TÓPICOS ESPECIAIS I: HERÁLDICA	3º	45	-	45	3	-	3
HEM	TÉCNICAS E PROCESSOS ARTÍSTICOS	3º	30	60	90	2	2	4
HEM	CONSERVAÇÃO DE BENS PATRIMONIAIS I	3º	30	60	90	2	2	4
HEM	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS IV	4º	45	-	45	3	-	3
HEM	TÓPICOS ESPECIAIS II: INSÍGNIAS E BANDEIRAS	4º	45	-	45	3	-	3
HEM	CONSERVAÇÃO DE BENS PATRIMONIAIS II	4º	30	60	90	2	2	4
HEM	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS V	5º	60	-	60	4	-	4
HEM	TÓPICOS ESPECIAIS III: NUMISMÁTICA GERAL	5º	45	-	45	3	-	3
HEM	CONSERVAÇÃO DE BENS PATRIMONIAIS III	5º	30	60	90	2	2	4
HEM	ARTES E TÉCNICAS DECORATIVAS	5º	45	-	45	3	-	3
HEM	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS VI	6º	45	-	45	3	-	3
HEM	TÓPICOS ESPECIAIS IV: NUMISMÁTICA BRASILEIRA	6º	45	-	45	3	-	3
HEM	CONSERVAÇÃO DE BENS PATRIMONIAIS IV	6º	30	60	90	4	-	4
HEM	CONSERVAÇÃO DE ACERVOS CIENTÍFICOS	6º	60	-	60	4	-	4
HEM	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS VII	7º	45	-	45	3	-	3
HEM	TÓPICOS ESPECIAIS V: FILATELIA	7º	45	-	45	3	-	3
HEM	CONSERVAÇÃO DE BENS PATRIMONIAIS V	7º	30	60	90	2	2	4
HEM	MUSEOLOGIA E TURISMO CULTURAL	7º	30	-	30	2	-	2

COD. SIE	DISCIPLINA	PER. REC.	CH. TEOR.	CH. PRAT.	CH. TOTAL	CR. TEOR.	CR. PRAT.	CR. TOTAL	PRÉ-REQ.
HEM	SEMINÁRIO: MUSEUS, MUSEOLOGIA E PESQUISA NA CONTEMPORANEIDADE	6º	15	30	45	1	1	2	-
HHI0028	HISTÓRIA DO BRASIL II	6º	60	-	60	4	-	4	-
HEM	MUSEOLOGIA E ARTE BRASILEIRA III	6º	45	-	45	3	-	3	Museologia e Arte Ocidental IV e Museologia e Arte Brasileira II
HEM	MUSEOLOGIA VI	7º	45	-	45	3	-	3	-
HEM	MUSEOLOGIA E COMUNICAÇÃO V	7º	30	60	90	2	2	4	Museologia e Comunicação IV
HEM	GESTÃO DE MUSEUS E ADMINISTRAÇÃO DE COLEÇÕES	7º	45	-	45	3	-	3	-
HEM	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO I	7º	45	-	45	1	1	2	Metodologia da Pesquisa Aplicada a Museologia
HEM	MUSEUS, CULTURA E SOCIEDADE	7º	45	-	45	3	-	3	-
HHI0029	HISTÓRIA DO BRASIL III	7º	60	-	60	4	-	4	-

COD. SIE	DISCIPLINA	PER. REC.	CH. TEOR.	CH. PRAT.	CH. TOTAL	CR. TEOR.	CR. PRAT.	CR. TOTAL	PRÉ-REQ.
	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO II	8º	15	30	45	1	1	2	Trabalho de Conclusão de Curso I
HEM	ESTÁGIO CURRICULAR	8º	15	240	255	1	8	9	Museologia IV e Museologia V, Museologia e Comunicação V, Informação e Documentação Museológica II, Museologia e Preservação IV

ANEXO B

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA:

DISCIPLINAS OFERECIDAS APÓS A REFORMA CURRICULAR

Com a Reforma Curricular o Departamento ampliou de 9 disciplinas para 29 oferecidas pelos docentes do Departamento de Museologia:

1. FCH G23 Museologia
2. FCH G24 Pesquisa Museológica I
3. FCH G56 Seminário Temático I
4. FCH G39 Museologia Contemporânea
5. FCH G25 Pesquisa Museológica II
6. FCH G41 Laboratório de Documentação
7. FCH G43 Laboratório Conservação
8. FCH G55 Estudos de Cultura Material
9. FCH G56 Seminário Temático III
10. FCH G46 Exposição Museológica
11. FCH G48 Ação Cultural e Educativa com Patrimônios
12. FCH G53 Trabalho de Conclusão de Curso II
13. FCH G56 Seminário Temático V
14. FCH G51 Estágio Curricular II
15. FCH G54 Trabalho de Conclusão de Curso III
16. FCH G37 História dos museus e coleções
17. FCH G38 História e Patrimônio na Bahia
18. FCH G40 Documentação Museológica
19. FCH G42 Conservação de Acervos
20. FCH G56 Seminário Temático II
21. FCH G45 Concepção de Espaços Museológicos
22. FCH G50 Estágio Curricular I
23. FCH G52 Trabalho de Conclusão de Curso I
24. FCH G56 Seminário Temático IV
25. FCH G47 Laboratório de Expografia
26. FCH G 49 Gestão Museológica
27. FCH 336 Arte Sacra

28. FCH 044 Laboratório de Cultura Material Africana e Afro-Brasileira

29. FCH 335 Arte Decorativa

E conta ainda com mais 8 disciplinas de outros Departamentos, oferecidas entre o primeiro ao terceiro semestre:

1. EBA 001 História da Arte I

2. FCH 007 Introdução à Sociologia

3. FCH 001 Introdução à Filosofia

4. FCH 124 Antropologia I

5. EBA 002 História da Arte II

6. EDC A04 Sociedade e Educação

7. FCH 187 História da Civilização Brasileira

8. EBA 010 História da Arte Brasileira

ANEXO C
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

NÚCLEO DE MUSEOLOGIA

Componentes Curriculares

ATIVIDADES

Código	Nome	Tipo da Atividade	CH	Ver
MUSEO0127	ATIVIDADES COMPLEMENTARES DE MUSEOLOGIA	ATIVIDADES COMPLEMENTARES	120h	
MUSEO0049	ESTÁGIO SUPERVISIONADO EM MUSEOLOGIA	ESTÁGIO	270h	
MUSEO0125	ESTÁGIO SUPERVISIONADO EM MUSEOLOGIA I	ESTÁGIO	120h	
MUSEO0126	ESTÁGIO SUPERVISIONADO EM MUSEOLOGIA II	ESTÁGIO	120h	
MUSEO0046	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO I	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO	60h	
MUSEO0124	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO II	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO	180h	
MUSEO0048	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO II	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO	60h	
MUSEO0123	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO I – TCC I	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO	180h	

DISCIPLINAS

Código	Nome	Tipo da Atividade	CH	Ver
MUSEO0111	AÇÃO CULTURAL E EDUCATIVA EM MUSEUS		60h	

Código	Nome	Tipo da Atividade	CH	Ver
MUSEO0029	AÇÕES CULTURAIS E EDUCATIVAS EM MUSEUS		60h	
MUSEO0021	AÇÕES EDUCATIVAS E PATRIMÔNIO CULTURAL		60h	
MUSEO0012	ANÁLISE DA INFORMAÇÃO		60h	
MUSEO0022	ANTROPOLOGIA NOS MUSEUS		60h	
MUSEO0013	ANTROPOLOGIA NO BRASIL		60h	
MUSEO0050	ANTROPOLOGIA VISUAL		60h	
MUSEO0051	ARQUEOLOGIA BRASILEIRA		60h	
MUSEO0010	ARQUEOLOGIA GERAL		60h	
MUSEO0011	ARQUITETURA DE MUSEUS		45h	
MUSEO0024	ARTE BRASILEIRA I		45h	
MUSEO0033	ARTE BRASILEIRA II		45h	
MUSEO0044	ARTE BRASILEIRA III		45h	
MUSEO0118	ARTE EM MUSEUS I		60h	
MUSEO0119	ARTE EM MUSEUS II		60h	
MUSEO0120	ARTE EM MUSEUS III		60h	
MUSEO0016	ARTE OCIDENTAL I		45h	

Código	Nome	Tipo da Atividade	CH	Ver
MUSEO0028	ARTE OCIDENTAL II		45h	
MUSEO0039	ARTE OCIDENTAL III		45h	
MUSEO0052	ARTE SACRA		45h	
MUSEO0112	AVALIAÇÃO EM MUSEUS		60h	
MUSEO0035	AVALIAÇÃO EM MUSEUS		60h	
MUSEO0053	CONFORTO AMBIENTAL EM MUSEUS		60h	
MUSEO0054	CONSERVAÇÃO REPARADORA DE BENS CULTURAIS I		60h	
MUSEO0055	CONSERVAÇÃO REPARADORA DE BENS CULTURAIS II		90h	
MUSEO0092	CULTURA SERGIPANA		60h	
MUSEO0043	CULTURA SERGIPANA I		60h	
MUSEO0056	CULTURA SERGIPANA II		60h	
MUSEO0096	DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA		60h	
MUSEO0057	ECONOMIA DA CULTURA		60h	
MUSEO0042	EDUCAÇÃO E ACESSIBILIDADE EM MUSEUS		60h	
MUSEO0113	EDUCAÇÃO ESPECIAL EM MUSEUS		60h	
MUSEO0058	ESTÉTICA		60h	

Código	Nome	Tipo da Atividade	CH	Ver
MUSEO0059	ESTUDOS CULTURAIS		60h	
MUSEO0097	ÉTICA E EXERCÍCIO PROFISSIONAL EM MUSEOLOGIA		60h	
MUSEO0038	ÉTICA EM MUSEOLOGIA		45h	
MUSEO0041	EXPOGRAFIA I		60h	
MUSEO0045	EXPOGRAFIA II		90h	
MUSEO0027	EXPOLOGIA I		60h	
MUSEO0034	EXPOLOGIA II		60h	
MUSEO0093	FUNDAMENTOS DA HISTÓRIA DO BRASIL E DE SERGIPE I		60h	
MUSEO0094	FUNDAMENTOS DA HISTÓRIA DO BRASIL E DE SERGIPE II		60h	
MUSEO0060	FUNDAMENTOS DE FILOSOFIA		60h	
MUSEO0061	FUNDAMENTOS DE GEOLOGIA E PALEONTOLOGIA		60h	
MUSEO0062	GESTÃO AMBIENTAL		60h	
MUSEO0040	GESTÃO MUSEOLÓGICA ADMINISTRAÇÃO DE COLEÇÕES		60h	
MUSEO0063	HISTÓRIA DA ÁFRICA E DA CULTURA AFRO- BRASILEIRA		60h	
MUSEO0064	HISTÓRIA DAS MULHERES E MUSEALIZAÇÃO		60h	
MUSEO0031	HISTÓRIA DE SERGIPE I		60h	

Código	Nome	Tipo da Atividade	CH	Ver
MUSEO0036	HISTÓRIA DE SERGIPE II		60h	
MUSEO0065	HISTÓRIA DE SERGIPE III		60h	
MUSEO0014	HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA I		60h	
MUSEO0023	HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA II		60h	
MUSEO0030	HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA III		60h	
MUSEO0066	HISTÓRIA, MEMÓRIA E ORALIDADE		60h	
MUSEO0067	HISTÓRIA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO		60h	
MUSEO0068	HISTÓRIAS DE VIDA, EDUCAÇÃO E MUSEUS		60h	
MUSEO0099	ILUMINAÇÃO E CLIMATAÇÃO EM MUSEUS		60h	
MUSEO0019	INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO MUSEOLOGIA I		60h	
MUSEO0026	INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO MUSEOLOGIA II		60h	
MUSEO0005	INTRODUÇÃO À ANTROPOLOGIA		60h	
MUSEO0008	INTRODUÇÃO À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO		60h	
MUSEO0002	INTRODUÇÃO À MUSEOLOGIA		60h	
MUSEO0007	INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS ACADÊMICOS		45h	
MUSEO0069	LEITURA E CONSTRUÇÃO DE TEXTOS EM MUSEUS		60h	

Código	Nome	Tipo da Atividade	CH	Ver
MUSEO0114	LEITURA E CONSTRUÇÃO DE TEXTOS EM MUSEUS		60h	
MUSEO0015	METODOLOGIA DA PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS		45h	
MUSEO0100	MUSEOGRAFIA I		60h	
MUSEO0101	MUSEOGRAFIA II		120h	
MUSEO0102	MUSEOGRAFIA III		60h	
MUSEO0070	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS I		45h	
MUSEO0071	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS II		45h	
MUSEO0072	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS III		45h	
MUSEO0073	MUSEOLOGIA APLICADA A ACERVOS IV		45h	
MUSEO0074	MUSEOLOGIA E AÇÃO COMUNITÁRIA I		90h	
MUSEO0075	MUSEOLOGIA E AÇÃO COMUNITÁRIA II		60h	
MUSEO0076	MUSEOLOGIA E CONHECIMENTOS TRADICIONAIS POPULARES		60h	
MUSEO0018	MUSEOLOGIA E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA I		60h	
MUSEO0025	MUSEOLOGIA E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA II		60h	
MUSEO0037	MUSEOLOGIA E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA III		60h	
MUSEO0032	MUSEOLOGIA E DESENVOLVIMENTO SOCIAL		60h	

Código	Nome	Tipo da Atividade	CH	Ver
MUSEO0047	MUSEOLOGIA E PESQUISA NA CONTEMPORANEIDADE		30h	
MUSEO0077	MUSEOLOGIA E TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO		60h	
MUSEO0115	MUSEOLOGIA E TURISMO		60h	
MUSEO0103	MUSEOLOGIA I		60h	
MUSEO0104	MUSEOLOGIA II		60h	
MUSEO0003	MUSEOLOGIA, PATRIMÔNIO E MEMÓRIA		60h	
MUSEO0105	MUSEUS DE ARTE		60h	
MUSEO0106	MUSEUS DE RUA		60h	
MUSEO0078	MUSEUS, EDUCAÇÃO E CULTURA MATERIAL		60h	
MUSEO0116	MUSEUS EDUCACIONAIS E DE CIÊNCIAS		60h	
MUSEO0107	MUSEUS ETNOGRÁFICOS E ARQUEOLÓGICOS		60h	
MUSEO0108	MUSEUS HISTÓRICOS		60h	
MUSEO0017	OBJETOS E COLEÇÕES		60h	
MUSEO0079	OFICINA DE TEXTOS		60h	
MUSEO0020	PATRIMÔNIO NATURAL		45h	
MUSEO0080	POLÍTICAS CULTURAIS		60h	

Código	Nome	Tipo da Atividade	CH	Ver
MUSEO0081	POLÍTICAS PATRIMONIAIS NO BRASIL		60h	
MUSEO0006	SOCIOLOGIA GERAL		60h	
MUSEO0082	TÉCNICAS E PROCESSOS ARTÍSTICOS		45h	
MUSEO0004	TEORIAS DA ARTE		45h	
MUSEO0083	TEORIAS DA COMUNICAÇÃO		60h	
MUSEO0009	TEORIAS DA MUSEOLOGIA		60h	
MUSEO0001	TEORIAS E METODOLOGIAS DA HISTÓRIA		60h	
MUSEO0084	TEORIAS E TÉCNICAS DA ADMINISTRAÇÃO		60h	
MUSEO0117	TOP. ESP. DE EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO EM MUSEUS		60h	
MUSEO0122	TÓPICOS ESPECIAIS DE ARTE EM MUSEUS		60h	
MUSEO0086	TÓPICOS ESPECIAIS DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS		60h	
MUSEO0095	TÓPICOS ESPECIAIS DE HISTÓRIA		60h	
MUSEO0109	TÓPICOS ESPECIAIS DE MUSEOGRAFIA		60h	
MUSEO0110	TÓPICOS ESPECIAIS DE MUSEOLOGIA		60h	
MUSEO0087	TÓPICOS ESPECIAIS EM ARTE		45h	
MUSEO0088	TÓPICOS ESPECIAIS EM HISTÓRIA		60h	

Código	Nome	Tipo da Atividade	CH	Ver
MUSEO0089	TÓPICOS ESPECIAIS EM MUSEOLOGIA I		60h	
MUSEO0090	TÓPICOS ESPECIAIS EM MUSEOLOGIA II		60h	
MUSEO0091	TÓPICOS ESPECIAIS EM MUSEOLOGIA III		60h	

ANEXO D: UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO – PROGRAD



MUSEOLOGIA – Matriz Curricular 2014/2 Ouro Preto – Campus Morro do Cruzeiro

CÓDIGO	DISCIPLINAS OBRIGATORIAS	PRÉ-REQUISITO	CHS horas	CHS h/a	AULAS		PER
					T	P	
EDU303	Metodologia Científica	-	30	36	2	0	1º
LET302	Leitura e Produção de Textos I	-	60	72	4	0	1º
MUL100	Introdução à Museologia	-	60	72	4	0	1º
MUL110	Políticas Públicas na Área da Museologia	-	60	72	4	0	1º
MUL120	Patrimônio Cultural	-	60	72	4	0	1º
MUL140	Organização de Museus	-	30	36	2	0	1º
			300	360			
MUL121	Museologia e Documentação	MUL100	60	72	4	0	2º
MUL128	Documentação Fotográfica e Preservação Digital	-	60	72	2	2	2º
MUL130	Museologia e Comunicação I	MUL100	60	72	4	0	2º
MUL132	Museologia e Educação	MUL100	60	72	4	0	2º
MUL190	Arte Geral Aplicada a Museologia I	-	60	72	4	0	2º
			300	360			
BCC741	Computação Gráfica Aplicada à Museologia	MUL130/100	30	36	2	0	3º
FIL600	Introdução à Filosofia	-	30	36	2	0	3º
MUL107	Antropologia e Museus	MUL120	60	72	4	0	3º
MUL131	Museologia e Comunicação II	MUL130	60	72	4	0	3º
MUL143	Cidade, Museus e Turismo	MUL100	60	72	4	0	3º
MUL191	Arte Geral Aplicada a Museologia II	MUL190	60	72	4	0	3º
			300	360			
MUL101	Arquitetura em Museus	-	60	72	2	2	4º
MUL108	Museus e Diversidade Cultural	MUL107	60	72	4	0	4º
MUL123	Preservação e Conservação de Bens Culturais I	MUL100/120/128	60	72	4	0	4º
MUL151	Museografia I	MUL100/131	60	72	4	0	4º
MUL192	Arte do Brasil Aplicada a Museologia I	-	60	72	4	0	4º
			300	360			
MUL105	Arqueologia e Museus	MUL107	60	72	4	0	5º
MUL124	Preservação e Conservação de Bens Culturais II	MUL123	60	72	2	2	5º
MUL125	Documentação e Informação em Museus	MUL121	60	72	4	0	5º
MUL150	Ecomuseus e Museus Comunitários	MUL108/120/132	60	72	4	0	5º
MUL193	Arte do Brasil Aplicada a Museologia II	MUL192	60	72	4	0	5º
			300	360			
MUL122	Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural	MUL120/124	60	72	4	0	6º
MUL126	Tecnologias da Informação em Museus	MUL125	60	72	4	0	6º
MUL136	Iluminação em Museus	MUL101/123/151	30	36	2	0	6º
MUL139	Museus e Seus Públicos	MUL130/132	60	72	2	2	6º
MUL152	Museografia II	MUL100/131/151	60	72	4	0	6º
MUL194	Arte de Minas Gerais Aplicada a Museologia	-	30	36	2	0	6º
			300	360			
MUL106	Museu no Mundo Contemporâneo	MUL100	30	36	2	0	7º
MUL144	Elaboração e Gestão de Projetos Culturais A	MUL140	30	36	2	0	7º
MUL153	Exposição Curricular	MUL101/110/124/125/131/132/136/152	60	72	2	2	7º
MUL200	Elaboração de Monografia	MUL101/105/107/110/120/121/122/124/125/126/131/132/140/151, LET302, EDU303	30	36	2	0	7º
MUL391	Estágio Supervisionado I	MUL100/101/105/108/110/120/121/122/124/131/132/140/151, BCC741	120	120	0	8	7º
PRO243	Organização e Administração I	MUL140	30	36	2	0	7º
			300	360			
MUL141	Gestão e Administração de Museus	PRO243	30	36	2	0	8º
MUL201	Monografia Curricular	MUL200	120	120	0	8	8º
MUL392	Estágio Supervisionado II	MUL391	120	120	0	8	8º
			270	276			

COMPONENTES CURRICULARES	QUANTIDADE	CARGA HORÁRIA
Disciplinas Obrigatórias	39	2010
Disciplinas Eletivas	-	210
Estágios	2	240
Monografia	1	120
Atividade Acadêmico Científico-Cultural	-	90
TOTAL	42	2670

Última alteração curricular: 2013/1.

PROGRAD – Centro Convergência – Campus Morro do Cruzeiro – Rua Paulo Magalhães Gomes, s/n – 35400-000 – Ouro Preto – MG – Brasil
Homepage: <http://www.ufop.br> – E-mail: prograd@ufop.br – Fone (031) 3559-1323 – Fax (031) 3559-1352



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO – PROGRAD



OBSERVAÇÃO: Para integralizar o curso o aluno deverá cursar, além das disciplinas obrigatórias, 210 horas em disciplinas eletivas e realizar 90 horas de Atividades Acadêmico Científico-Cultural.
Conforme Resolução CEPE 3454, de 24/11/2008, o semestre letivo tem 18 semanas e a duração da hora/aula (h/a) é de 50 minutos.

CÓDIGO	DISCIPLINAS ELETIVAS	PRÉ-REQUISITO	CHS horas	CHS h/a	AULAS	
					T	P
ARQ113	Computação Gráfica Aplicada à Arquitetura	-	60	72	2	2
ART528	Cenografia I	-	60	72	2	2
BEV208	Ecossistemas	-	60	72	2	2
DIR715	Direito do Patrimônio Cultural	-	30	36	2	0
EDU106	Psicologia Geral	-	30	36	2	0
EDU208	Psicologia da Educação I	-	60	72	4	0
EDU209	Psicologia da Educação II	EDU208	60	72	4	0
EDU309	Tópicos Especiais em Educação: A Escola e Cultura Afro-Brasileira	-	30	36	2	0
EFD310	Introdução ao Estudo do Lazer	-	30	36	2	0
EFD311	Lazer e Animação Turística	-	30	36	2	0
EST203	Noções de Estatística	-	30	36	2	0
FIL108	Ética	-	30	36	2	0
FIL130	Estética Geral	-	60	72	4	0
GEO104	Mineralogia	-	60	72	2	2
GEO110	Geologia Geral	-	45	54	3	0
GEO147	Paleontologia I	-	45	54	1	2
HIS105	História Antiga	-	60	72	4	0
HIS106	História Medieval	-	60	72	4	0
HIS236	História de Minas Gerais	-	60	72	4	0
HIS705	Políticas Patrimoniais: Conceitos e Estratégias de Preservação	-	60	72	4	0
HIS714	História da África	-	60	72	4	0
LET741	Língua Inglesa I	-	60	72	3	1
LET742	Língua Inglesa II	LET741	60	72	3	1
LET903	Espanhol I	-	60	72	4	0
LET904	Espanhol II	LET903	60	72	4	0
LET957	Língua Francesa I	-	60	72	4	0
LET958	Língua Francesa II	-	60	72	3	1
LET966	Introdução À LIBRAS	-	60	72	2	2
MUL127	Paleografia e Prática em Arquivos	MUL125	60	72	2	2
MUL401	Tópicos Especiais em Museologia I - Cultura Material	MUL100	30	36	2	0
MUL402	Introdução à História da Ciência	MUL130	30	36	2	0
MUL403	Tópicos em Museologia II – Indumentária	-	30	36	1	1
MUL405	Memória e Imagem	-	30	36	2	0
MUL406	Acessibilidade a Museus	-	30	36	2	0
MUL407	Tópicos Especiais em Museografia	-	30	36	2	0
MUL408	Teoria Museológica	-	30	36	2	0
MUL409	Fotografia de Objeto Bidimensional e Tridimensional	-	30	36	1	1
MUL410	Tópicos em Museologia III - Museus e o Contexto Social	-	30	36	2	0
MUL420	Tópicos Especiais em Restauração	MUL100/122/124	30	36	2	0
MUL421	Tópicos Especiais em Documentação e Pesquisa	MUL125	30	36	2	0
MUL422	Tópicos Especiais em Conservação	-	30	36	2	0
MUL430	Museus de Ciência	MUL130	30	36	2	0
MUL431	Introdução à Divulgação Científica	MUL130	15	18	1	0
MUL432	Didática do Ensino Museologia	MUL130/132	30	36	2	0
MUL440	Tópicos Especiais em Arqueologia	-	30	36	2	0
MUL450	Astronomia Geral	-	60	72	4	0
MUL451	Fundamentos para o Ensino de Astronomia	-	30	36	2	0
MUL452	Tópicos de Astronomia	-	15	18	1	0
PRO301	Empreendedorismo	-	60	72	4	0
PRO314	Gerência de Recursos Humanos	-	60	72	4	0
TUR300	Cultura e Arte Barroca	-	30	36	2	0
TUR306	Organização de Eventos	-	60	72	4	0
TUR307	Marketing I	-	60	72	4	0
TUR403	Folclore	-	30	36	2	0
TUR406	Educação Ambiental Aplicada ao Turismo	-	30	36	2	0
TUR424	Prática de Eventos	-	30	36	2	0

ANEXO E
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS – GRADE CURRICULAR

SEM	CÓDIGO	DISCIPLINAS	C.H.	CR.	DEPTO.	PRÉ-REQ
1		Obrigatórias				-
	0720093	Introdução à Museologia	68	4T	DHA/ICH	-
	0720094	Memória e Patrimônio	68	4T	DHA/ICH	-
	0720122	História dos Museus	68	4T	DHA/ICH	-
	0720095	Seminário Temático	68	4T	DHA/ICH	-
		SUB-TOTAL	272			
		Optativas				
	1320185	Leitura e Produção de Textos	68	4T	DLV/FL	-
	0130403	Língua Estrangeira Instrumental - Inglês	68	4T	DLE/FL	-
		SUB-TOTAL	136			

2		Obrigatórias				
	0720054	Introdução à Antropologia	68	4T	DHA/ICH	-
	0720096	Documentação Museológica	68	2T+2P	DHA/ICH	0720093
	0720097	Expografia I	68	4T	DHA/ICH	-
	0110062	Percepção Visual I	68	4T	DAV/IAD	-
	0720098	História da Cultura Ocidental	68	4T	DHA/ICH	-
		SUB-TOTAL	340			
		Optativas				
		Tipologia de Museus	68	4T	DHA/ICH	
	0130399	Língua Estrangeira Instrumental - Francês	68	4T	DLE/FL	-
	SUB-TOTAL	136				

3		Obrigatórias				
	0720027	Antropologia, Iconografia e Museologia	68	4T	DHA/ICH	0720054
	0720099	Conservação e Preservação I	68	2T+2P	DHA/ICH	-
	0720100	Expografia II	68	2T+2P	DHA/ICH	0720097
	0110066	Percepção Visual II	68	4T	DAV/IAD	0110062
	0590140	História Geral da Arte I	34	2T	DAC/IAD	
	0750059	Tecnologia da Informação	68	4T	Depto.Informát./IFM	-
	0010031	Botânica	51	3T	DB/IB	-
		SUB-TOTAL	425			
		Optativas				
	0130414	Fundamentos de Latim	34	2T	DLV/FL	-
	0720101	Acervos de Registros Sonoros	51	3T	DHA/ICH	-
		SUB-TOTAL	85			

4		Obrigatórias				
	0720102	Conservação e Preservação II	68	2T+2P	DHA/ICH	0720099
	0720103	Comunicação em Museus	68	2T+2P	DHA/ICH	-
	0120011	Arquitetura de Museus	68	4T	DAUrb/FAUrb	-
	0590141	História Geral da Arte II	34	2T	DAC/IAD	0590140
	0720104	História Geral do Brasil	68	4T	DHA/ICH	-
	0590164	Arte e Cultura Brasileira	68	4T	DAC/IAD	-
		SUB-TOTAL	374			
		Optativas				
	0110077	Arte Decorativa	34	2T	DAV/IAD	-
	SUB-TOTAL	34				

5		Obrigatórias				
	0110164	Iconografia	68	4T	DAVIAD	-
	0720105	Prática em Museus I	68	2T+2P	DHA/ICH	0720096 0720100
	0050068	Zoologia	68	2T+2P	DZG/IB	-
	0720116	História da Ciência e Tecnologia	68	4T	DHA/ICH	-
	0720106	História Platina	68	4T	DHA/ICH	0720104
		SUB-TOTAL	340			
		Optativas				
	0050028	Ecologia	34	2T	DAVIAD	0010031 0050068
	0720107	Numismática e Filatelia	68	4T	DHA/ICH	-
	0050069	Teoria e Prática da Ilust.Científica	68	4T	DAVIAD	-
	SUB-TOTAL	170				

6		Obrigatórias				
	0720108	Prática em Museus II	68	2T+2P	DHA/ICH	0720105
	0720123	Gestão de Museus	68	4T	DHA/ICH	0720105
	0720110	Arqueologia e Acervos Museais	68	4T	DHA/ICH	-
	0720111	Ação Cultural e Educação em Museus	68	2T+2P	DHA/ICH	-
		SUB-TOTAL	272			
		Optativas				
	0720112	Armaria e Heráldica	34	2T	DHA/ICH	-
	0790014	Ciência, Divulgação Científica e Museus	68	4T	DHA/ICH	
	0790013	Metodologia da Pesquisa Científica	68	4T	DHA/ICH	
		SUB-TOTAL	170			

7		Obrigatórias				
	0590144	Arte e Cultura Latino-americana	68	4T	DAC/IAD	
	0720113	Prática em Museus III	68	2T+2P	DHA/ICH	0720108
	0730080	Epistemologia	51	3T		0720116
	0720117	Seminário de Projeto	68	4P	DHA/ICH	0720108 0720123
		SUB-TOTAL	255			
		Optativas				
	0110156	Museus e novas tecnologias	51	3T	DAV/IAD	-
	0710262	Turismo Cultural	51	3T	DAT/PCD	-
	0050070	Paleontologia	51	3T	DZG/IB	-
	SUB-TOTAL	153				

8	0720118	TCC	136	8P	DHA/ICH	0720100 0720102 0720103 0720111 0720117
	0720119	Estágio	204	12P	DHA/ICH	0720113
		SUB-TOTAL	340			

	Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS ¹⁰	68	4T	FL	
---	--	----	----	----	--

TOTAL DE CARGA HORÁRIA DAS DISCIPLINAS: 3.638 h

Disciplinas Obrigatórias: 2.618 h

Disciplinas Optativas: 952 h

LEGENDA:

T : Teórico

P: Prática

¹⁰ Período de ocorrência condicionado à disponibilidade de oferta pela Faculdade de Letras - UFPel

ANEXO F
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – GRADE
CURRICULAR

Curso: MUSEOLOGIA
Habilitação: BACHARELADO EM MUSEOLOGIA
Currículo: BACHARELADO EM MUSEOLOGIA

Créditos Obrigatórios: 133
Créditos Eletivos: 20
Créditos Complementares: 8
Total: 161
Carga Horária Obrigatória: 2415
Carga Horária Eletiva: 300
Nº de Tipos de Créditos Complementares: 2
Total: 2.835

Etapa 1

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
BIB03010	ADMINISTRAÇÃO APLICADA ÀS CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO	Obrigatória	4	60
BIB03234	CULTURA, CIDADANIA E AMBIENTE	Obrigatória	4	60
BIB03237	HISTÓRIA DOS MUSEUS E DOS PROCESSOS MUSEOLÓGICOS	Obrigatória	4	60
BIB03076	HISTÓRIA DOS REGISTROS HUMANOS	Obrigatória	4	60
BIB03207	INICIAÇÃO À MUSEOLOGIA	Obrigatória	4	60

Etapa 2

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
BIB03211	CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS	Obrigatória	4	60
BIB03095	INFORMAÇÃO E MEMÓRIA	Obrigatória	4	60

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
	SOCIAL			
BIB03057	INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS HISTÓRICOS APLICADOS À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	Obrigatória	4	60
BIB03060	METODOLOGIA DA PESQUISA APLICADA ÀS CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO	Obrigatória	4	60
BIB03210	SISTEMAS DE INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS - BIB03207 - INICIAÇÃO À MUSEOLOGIA	Obrigatória	4	60

Etapa 3

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
BIB03083	CONHECIMENTO E SOCIEDADE	Obrigatória	4	60
BIB03122	ESTUDOS SOBRE PATRIMÔNIO CULTURAL E MUSEUS	Obrigatória	3	45
BIB03218	MUSEOLOGIA E TEORIA DO OBJETO	Obrigatória	4	60
BIB03238	PRÁTICAS EM CONSERVAÇÃO PREVENTIVA - BIB03211 - CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS	Obrigatória	3	45
BIB03239	TEORIA MUSEOLÓGICA - BIB03207 - INICIAÇÃO À MUSEOLOGIA	Obrigatória	4	60

Etapa 4

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
BIB02009	COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO AMBIENTAL - A	Obrigatória	2	30
BIB02008	COMUNICAÇÃO EM MUSEUS	Obrigatória	4	60
	ESTÁGIO EM MUSEUS - A - Créditos Obrigatórios - 58	Obrigatória	0	150
BIB03209	GESTÃO EM MUSEUS - BIB03207 - INICIAÇÃO À MUSEOLOGIA - e BIB03210 - SISTEMAS DE INFORMAÇÃO E	Obrigatória	4	60

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
	DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS - e BIB03211 - CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS			
BIB02007	MUSEOLOGIA E TURISMO CULTURAL	Obrigatória	2	30
BIB03243	SEMINÁRIO EM MUSEUS I - Créditos Obrigatórios - 58	Obrigatória	4	60

Etapa 5

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
BIB03240	CULTURA MATERIAL E CULTURA VISUAL NA MUSEOLOGIA BRASILEIRA	Obrigatória	4	60
BIB03212	EXPOGRAFIA	Obrigatória	4	60
BIB03202	HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO SUL APLICADA À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	Obrigatória	4	60
BIB03208	MUSEOLOGIA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO - BIB03207 - INICIAÇÃO À MUSEOLOGIA	Obrigatória	4	60
BIB03107	PRODUÇÃO E GESTÃO CULTURAL - BIB03209 - GESTÃO EM MUSEUS	Obrigatória	4	60

Etapa 6

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
BIB03219	CULTURA E ARTE POPULAR NO BRASIL - BIB03234 - CULTURA, CIDADANIA E AMBIENTE	Obrigatória	4	60
BIB03241	EDUCAÇÃO EM MUSEUS	Obrigatória	4	60
BIB03123	ESTUDO DE PÚBLICO EM MUSEUS	Obrigatória	3	45
BIB03085	FUNDAMENTOS DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO A	Obrigatória	3	45
BIB03215	PROJETO DE CURADORIA EXPOGRÁFICA - BIB03212 - EXPOGRAFIA	Obrigatória	4	60

Etapa 7

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
BIB03242	ARQUITETURA E ESPAÇOS EM MUSEUS	Obrigatória	3	45
BIB03227	INTRODUÇÃO AO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO - MSL - Créditos Obrigatórios - 112	Obrigatória	2	30
BIB03213	MUSEOLOGIA E ARTE	Obrigatória	4	60
BIB03217	PRÁTICA DE EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS - BIB03215 - PROJETO DE CURADORIA EXPOGRÁFICA	Obrigatória	8	120

Etapa 8

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
	ESTÁGIO EM MUSEUS B - Créditos Obrigatórios - 129	Obrigatória	0	150
BIB03244	SEMINÁRIO EM MUSEUS II - Créditos Obrigatórios - 129 - e BIB03243 - SEMINÁRIO EM MUSEUS I	Obrigatória	4	60
	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO - MSL - BIB03227 - INTRODUÇÃO AO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO - MSL	Obrigatória	0	120

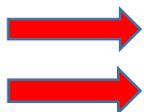
Sem Etapa

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
BIB03111	AÇÃO CULTURAL E EDUCATIVA EM MUSEUS	Eletiva	3	45
LET02208	ALEMÃO INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
LET02209	ALEMÃO INSTRUMENTAL II	Eletiva	4	60
HUM05012	ANTROPOLOGIA IX - LEITURAS ETNOGRÁFICAS II	Eletiva	4	60
HUM05849	ANTROPOLOGIA V: FAMÍLIA: GÊNERO E PARENTESCO	Eletiva	4	60
HUM05850	ANTROPOLOGIA VI:	Eletiva	4	60

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
	ANTROPOLOGIA DA RELIGIÃO			
HUM05851	ANTROPOLOGIA VII: LEITURAS ETNOGRÁFICAS	Eletiva	4	60
HUM05852	ANTROPOLOGIA VIII: TEMAS EM ANTROPOLOGIA SOCIAL	Eletiva	4	60
HUM05010	ANTROPOLOGIA X - TEMAS EM ANTROPOLOGIA SOCIAL II	Eletiva	4	60
BIB03221	ARQUEOLOGIA E CULTURA MATERIAL	Eletiva	4	60
ART02128	ARTE E COMUNICAÇÃO	Eletiva	4	60
ART02265	ARTE E DESIGN	Eletiva	4	60
ART02142	ARTE E IMAGEM	Eletiva	4	60
ART02297	ARTE E MODA	Eletiva	4	60
ART02264	ARTE E NOVAS TECNOLOGIAS	Eletiva	4	60
ART02263	ARTE E PERCEPÇÃO VISUAL	Eletiva	4	60
BIB02023	CIBERCULTURA	Eletiva	4	60
EDU03375	COMPUTADOR NA EDUCAÇÃO	Eletiva	3	45
BIB02020	COMUNICAÇÃO E CIDADANIA	Eletiva	2	30
BIB02216	COMUNICAÇÃO VISUAL	Eletiva	4	60
BIB03092	EDUCAÇÃO DE USUÁRIOS	Eletiva	3	45
EDU02039	EDUCAÇÃO E PATRIMÔNIO CULTURAL	Eletiva	4	60
ADM01013	EMPREENDEDORISMO E INOVAÇÃO	Eletiva	4	60
LET02228	ESPAÑHOL INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
LET02229	ESPAÑHOL INSTRUMENTAL II	Eletiva	4	60
MAT02280	ESTATÍSTICA BÁSICA I	Eletiva	4	60
BIB03021	ESTUDO DE COMUNIDADES E USUÁRIOS	Eletiva	4	60
ART02125	ESTUDOS SISTÊMICOS DA ARTE	Eletiva	4	60
BIB03203	ÉTICA PROFISSIONAL	Eletiva	2	30
HUM05404	ETNOLOGIA E ETNOGRAFIA DO BRASIL I	Eletiva	6	90
HUM05405	ETNOLOGIA E ETNOGRAFIA NO	Eletiva	6	90

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
	BRASIL II			
FIS02009	EXPLORANDO O UNIVERSO: DOS QUARKS AOS QUASARES	Eletiva	2	30
BIB03016	FONTES GERAIS DE INFORMAÇÃO	Eletiva	4	60
LET02248	FRANCÊS INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
LET02249	FRANCÊS INSTRUMENTAL II	Eletiva	4	60
BIB02202	FUNDAMENTOS CIENTÍFICOS DA COMUNICAÇÃO	Eletiva	3	45
BIO11021	FUNDAMENTOS DA HISTÓRIA DA TERRA	Eletiva	2	30
BIB02472	FUNDAMENTOS DE RELAÇÕES PÚBLICAS	Eletiva	2	30
GEO04027	GEOARQUEOLOGIA E ESTRATIGRAFIA	Eletiva	5	75
BIB03033	GERÊNCIA E CONSULTORIA DE SISTEMAS DE INFORMAÇÃO	Eletiva	2	30
BIB03200	GERENCIAMENTO ARQUIVÍSTICO DE DOCUMENTOS ELETRÔNICOS DIGITAIS	Eletiva	4	60
ART02273	HISTÓRIA DA ARTE AFRO-BRASILEIRA	Eletiva	4	60
ART02271	HISTÓRIA DA ARTE AMERÍNDIA	Eletiva	4	60
ART02280	HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA	Eletiva	4	60
ART02282	HISTÓRIA DO CINEMA	Eletiva	4	60
BIB02080	IDENTIDADE E IMAGEM INSTITUCIONAL	Eletiva	4	60
BIB03082	INFORMAÇÃO E CIDADANIA	Eletiva	3	45
BIB03224	INGLÊS APLICADO ÀS CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO	Eletiva	4	60
LET02268	INGLÊS INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
LET02269	INGLÊS INSTRUMENTAL II	Eletiva	4	60
DIR02204	INSTITUIÇÕES DE DIREITO	Eletiva	4	60
EDU01013	INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA E	Eletiva	2	30

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
	NECESSIDADES EDUCATIVAS ESPECIAIS			
BIB02016	INTRODUÇÃO À FOTOGRAFIA	Eletiva	4	60
HUM04002	INTRODUÇÃO À SOCIOLOGIA - A	Eletiva	4	60
BIB03044	INTRODUÇÃO À TERMINOLOGIA	Eletiva	4	60
HUM01861	INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO FILOSÓFICO	Eletiva	4	60
BIB03077	INTRODUÇÃO ÀS CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO	Eletiva	4	60
LET02288	ITALIANO INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
LET02289	ITALIANO INSTRUMENTAL II	Eletiva	4	60
ART02152	LABORATÓRIO DE CURADORIA	Eletiva	4	60
EDU03076	LIBRAS 2	Eletiva	3	45
EDU03071	LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS (LIBRAS)	Eletiva	2	30
BIB03031	MARKETING EM SISTEMAS DE INFORMAÇÃO	Eletiva	3	45
EDU03027	MÍDIA E TECNOLOGIAS DIGITAIS EM ESPAÇOS ESCOLARES	Eletiva	2	30
EDU03051	MÍDIA, TECNOLOGIAS DIGITAIS E EDUCAÇÃO	Eletiva	3	45
ART02147	MUSEOGRAFIA E EXPOGRAFIA	Eletiva	4	60
BIB03246	MUSEU E FOTOGRAFIA	Eletiva	2	30
BIB02010	MUSEU E IMAGEM	Eletiva	2	30
BIB03245	MUSEU, PATRIMÔNIO E CIDADE	Eletiva	2	30
BIB03220	MUSEUS E DIVERSIDADE CULTURAL	Eletiva	4	60
HUM05008	OFICINA DE PESQUISA EM ANTROPOLOGIA SOCIAL	Eletiva	2	30
BIB02458	ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS	Eletiva	4	60
BIB03002	PALEOGRAFIA - A	Eletiva	4	60
BIB03028	PLANEJAMENTO E	Eletiva	4	60



Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
	ELABORAÇÃO DE BASES DE DADOS			
BIB02130	PLANEJAMENTO VISUAL	Eletiva	2	30
BIB02288	POLÍTICAS DE COMUNICAÇÃO	Eletiva	2	30
BIB03248	PRÁTICA DE PESQUISA EM ESTUDOS DE PÚBLICO	Eletiva	2	30
BIB03251	PRÁTICA DE PESQUISA EM HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO EM MUSEUS	Eletiva	2	30
BIB03250	PRÁTICA DE PESQUISA EM MUSEOLOGIA	Eletiva	2	30
BIB03249	PRÁTICAS EM EDUCAÇÃO EM MUSEUS	Eletiva	2	30
EDU03039	PROBLEMAS EDUCACIONAIS CONTEMPORÂNEOS	Eletiva	3	45
BIB03064	PRODUÇÃO DE DOCUMENTOS ELETRÔNICOS	Eletiva	4	60
ART02157	PRODUÇÃO EDITORIAL EM ARTES	Eletiva	4	60
BIB03236	PROGRAMAÇÃO PARA WEB, PARA ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E MUSEUS	Eletiva	2	30
PSI02204	PSICOLOGIA DA COMUNICAÇÃO	Eletiva	2	30
EDU01011	PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO I - A	Eletiva	2	30
EDU01012	PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO II	Eletiva	2	30
PSI02202	PSICOLOGIA DAS RELAÇÕES HUMANAS	Eletiva	4	60
PSI02206	PSICOLOGIA SOCIAL I	Eletiva	4	60
PSI02207	PSICOLOGIA SOCIAL II	Eletiva	3	45
DIR03023	RESPONSABILIDADE POR DANO AMBIENTAL	Eletiva	2	30
ART02145	SEMINÁRIO DE ARTE CONTEMPORÂNEA	Eletiva	4	60
ART02149	SEMINÁRIO DE ARTE NO RIO GRANDE DO SUL	Eletiva	4	60

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
ART02232	SEMINÁRIO DE CINEMA E VÍDEO	Eletiva	4	60
BIB02261	SEMINÁRIO DE CULTURA E COMUNICAÇÃO	Eletiva	2	30
ART02262	SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE ASIÁTICA	Eletiva	4	60
ART02261	SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE DO ISLÃ E DO MUNDO ÁRABE	Eletiva	4	60
ART02247	SEMINÁRIO DE ICONOLOGIA	Eletiva	4	60
ART02143	SEMINÁRIO DE MUSEOLOGIA DA ARTE	Eletiva	4	60
ART02129	SEMINÁRIO DE POLÍTICAS CULTURAIS	Eletiva	4	60
ART02231	SEMINÁRIO DE SEMIÓTICA	Eletiva	4	60
BIB03247	SEMINÁRIO DE TEORIA MUSEOLÓGICA	Eletiva	2	30
BIB03253	SEMINÁRIO EM EDUCAÇÃO EM MUSEUS	Eletiva	2	30
HUM05855	SEMINÁRIO I DE ANTROPOLOGIA SOCIAL	Eletiva	4	60
HUM05856	SEMINÁRIO II DE ANTROPOLOGIA SOCIAL	Eletiva	4	60
BIO11022	SERVIÇOS DA NATUREZA	Eletiva	4	60
BIB02255	TEORIA DA COMUNICAÇÃO	Eletiva	4	60
BIB02298	TEORIA DA PROPAGANDA E PUBLICIDADE	Eletiva	2	30
BIB02015	TEORIAS DA IMAGEM	Eletiva	2	30
HUM05854	TÓPICOS EM ANTROPOLOGIA: ARQUEOLOGIA	Eletiva	6	90
BIB03099	TÓPICOS ESPECIAIS EM COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA	Eletiva	2	30
BIB03223	TÓPICOS ESPECIAIS EM DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA	Eletiva	2	30
BIB03043	TÓPICOS ESPECIAIS EM GESTÃO DE SISTEMAS DE	Eletiva	2	30

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
	INFORMAÇÃO			
BIB03096	TÓPICOS ESPECIAIS EM MEMÓRIA SOCIAL	Eletiva	2	30
BIB03100	TÓPICOS ESPECIAIS EM MUSEOGRAFIA	Eletiva	2	30
BIB03222	TÓPICOS ESPECIAIS EM MUSEOLOGIA	Eletiva	2	30
BIB03098	TÓPICOS ESPECIAIS EM MUSEOLOGIA SOCIAL	Eletiva	2	30
BIB03103	TÓPICOS ESPECIAIS EM PESQUISA MUSEOLÓGICA	Eletiva	2	30
BIB03097	TÓPICOS ESPECIAIS EM PRESERVAÇÃO	Eletiva	2	30
BIB03042	TÓPICOS ESPECIAIS EM RECURSOS E SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO	Eletiva	2	30

Liberações

	Liberada	Liberadora(s)
BIB03242	ARQUITETURA E ESPAÇOS EM MUSEUS	Ingresso até 2011/2
BIB03240	CULTURA MATERIAL E CULTURA VISUAL NA MUSEOLOGIA BRASILEIRA	BIB03214 - MUSEOLOGIA E BENS CULTURAIS NO BRASIL
BIB03234	CULTURA, CIDADANIA E AMBIENTE	BIO11418 - INTRODUÇÃO À ECOLOGIA (PARA A ÁREA BIOMÉDICA)
BIB03241	EDUCAÇÃO EM MUSEUS	BIB03216 - INFORMAÇÃO E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL
ESTÁGIO	ESTÁGIO EM MUSEUS - A	ESTÁGIO - ESTÁGIO EM MUSEUS I e ESTÁGIO - ESTÁGIO EM MUSEUS II
ESTÁGIO	ESTÁGIO EM MUSEUS - B	ESTÁGIO - ESTÁGIO EM MUSEUS III
BIB03123	ESTUDO DE PÚBLICO EM MUSEUS	Ingresso até 2011/2
BIB03122	ESTUDOS SOBRE PATRIMÔNIO CULTURAL E MUSEUS	Ingresso até 2013/1
BIB03237	HISTÓRIA DOS MUSEUS E DOS PROCESSOS MUSEOLÓGICOS	Ingresso até 2013/1
BIB02016	INTRODUÇÃO À FOTOGRAFIA	BIB02257 - INTRODUÇÃO ÀS

	Liberada	Liberadora(s)
		TÉCNICAS FOTOGRÁFICAS
BIB03238	PRÁTICAS EM CONSERVAÇÃO PREVENTIVA	Ingresso até 2011/2
BIB03107	PRODUÇÃO E GESTÃO CULTURAL	Ingresso até 2011/2
BIB03243	SEMINÁRIO EM MUSEUS I	ESTÁGIO - ESTÁGIO EM MUSEUS I e ESTÁGIO - ESTÁGIO EM MUSEUS II
BIB03244	SEMINÁRIO EM MUSEUS II	ESTÁGIO - ESTÁGIO EM MUSEUS III
BIB03239	TEORIA MUSEOLÓGICA	Ingresso até 2011/2

ANEXO G

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO BAIANO

MATRIZ CURRICULAR DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA – UFRB

SEMESTRE I	SEMESTRE II	SEMESTRE III	SEMESTRE IV	SEMESTRE V	SEMESTRE VI	SEMESTRE VII	SEMESTRE VIII
CAH-186 Introdução a Museologia 68h	CAH-187 Teoria museológica 34h	CAH-200 Teoria do objeto e coleções 51h	CAH-205 Antropologia visual 51h	CAH-210 Explogia 51h	CAH-213 Educação patrimonial 51h	CAH-217 Ação educativa nos museus 51h	CAH-222 Monografia 102h
CAH-296 Introdução aos estudos acadêmicos 68h	CAH-188 Informação e documentação museológica 68h	CAH-189 Introdução à Arqueologia 68h	CAH-190 Arte Sacra 68h	CAH-208 Tipologia de museus e avaliação de público 68h	CAH-214 Expografia 51h	CAH-218 Exposição curricular 34h	CAH-223 Estágio curricular 128h
CAH-197 Oficina de textos 68h	CAH-198 Técnicas e processos artísticos 68h	CAH-202 Conservação preventiva de bens culturais 68h	CAH-206 Práticas laboratoriais de conservação de bens culturais 68h	CAH-211 Conservação preventiva aplicada em bens culturais 34h	OPTATIVA 5	CAH-219 Gestão museológica 68h	
CAH-224 Fundamentos de Filosofia 68h	CAH-099 História da Arte I 68h	CAH-100 História da Arte II 68h	CAH-196 Sentido e forma da produção artística no Brasil I 68h	CAH-209 História da Arte III 68h	CAH-215 Sentido e forma da produção artística no Brasil II 68h	CAH-220 Pesquisa museológica / projeto monográfico 51h	
CAH-225 Sociologia geral 68h	CAH-104 Antropologia I 68h	CAH-203 Tópicos especiais de teoria e metodologia da história 68h	CAH-195 História do Brasil I 68h	CAH-194 Antropologia nos museus 68h	CAH-165 História do Brasil II 68h	OPTATIVA 6	
	OPTATIVA 1	OPTATIVA 2	OPTATIVA 3	OPTATIVA 4			
340h	374h	391h	391h	357h	306h	272h	230h

TITULAÇÃO DO EGRESSO: Bacharel em Museologia

VAGAS OFERECIDAS: 50

TURNO DE FUNCIONAMENTO: Alternado: Matutino e vespertino

REGIME DE MATRÍCULA: semestral

DISTRIBUIÇÃO DE CARGA HORÁRIA DAS DISCIPLINAS:

Obrigatórias: 1.972h

Optativas: 408

Estágio: 128h

Monografia: 153h

Atividades Complementares: 80h

Carga Horária total do Curso: 2.741h

INTEGRALIZAÇÃO: Tempo mínimo 8 semestres ou 4 anos / Tempo Máximo 12 semestres ou 6 anos

FORMA DE INGRESSO: ENEM / Matrícula de Portador de Diploma / Transferência Interna e Externa

LEGENDA:

Núcleo comum

Eixo da área de teoria museológica

Eixo da área de documentação museológica

Eixo da área de conservação museológica

Eixo da área de comunicação museológica

Eixo da área de educação em museus

Eixo da área de antropologia

Eixo da área de história

Eixo da área de história da arte

Optativas

COMPONENTES OPTATIVOS DISPONÍVEIS NO CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA – UFRB

CODIGO	COMPONENTE	CH	CODIGO	COMPONENTE	CH
CAH052	Narrativas audiovisuais	68	CAH359	Economia brasileira contemporânea	68
CAH113	Estética I	68	CAH364	Formação econômica do Brasil	68
CAH128	História de Portugal	68	CAH366	História da ciências	68
CAH139	Cultura brasileira	34	CAH372	História do pensamento econômico	68
CAH141	Cultura baiana	68	CAH390	Economia da cultura	68
CAH145	Etnologia do Brasil	68	CAH391	Políticas culturais	68
CAH199	Política brasileira contemporânea	68	CAH392	Sociologia da cultura	68
CAH204	Poder político na Bahia contemporânea II	68	CAH463	Direitos humanos	68
CAH207	História e cultura popular	68	CAH464	Educação e espaços não formais de aprendizagem	68
CAH212	História, memória e oralidade	68	CAH469	Infância, adolescência e cidadania	68
CAH216	História econômica	68	CAH470	Movimentos sociais e cidadania	68
CAH221	Estudos de religião na Bahia	68	CAH506	Cinema e música	68
CAH229	Práticas e políticas patrimoniais no Brasil	51	CAH507	Interpretação dos centros históricos	68
CAH262	Tópicos especiais em museologia I	68	CAH508	Pré-história geral	68
CAH263	Tópicos especiais em museologia II	68	CAH509	Maquetes e protótipos	68
CAH264	Museologia aplicada a acervos I	51	CAH510	Fundamentos de museologia	68
CAH265	Museologia aplicada a acervos II	51	CAH511	Design gráfico para museus	68
CAH266	Introdução às técnicas de restauro de obras de arte	34	CAH512	Documentação e gestão museológica de cultura imaterial	34
CAH267	Introdução às técnicas de restauro de material têxtil	34	CAH513	Ética e relações de cidadania	34
CAH268	Introdução às técnicas de restauro de mídias magnéticas	34	CAH514	Estudos sociais, históricos e culturais da educação	34
CAH269	Introdução às técnicas de restauro de madeira	34	CAH515	Arqueologia histórica	34
CAH270	Introdução às técnicas de restauro de papel	34	CAH516	Fundamentos teóricos da arqueologia	68
CAH271	Arqueologia brasileira	68	CAH517	Análise de coleções arqueológicas	34
CAH272	Antropologia afro-americana	68	CAH518	Procedimentos de campo em arqueologia	68
CAH273	Introdução à etnomusicologia	68	CAH519	Arqueologia de populações de origem africana	34
CAH274	Antropologia urbana	68	CAH520	Conservação e restauração de acervos documentais	68
CAH279	Sociologia do trabalho	68	CAH521	Organização e documentação de acervos fotográficos	34
CAH280	História cultural	68	CAH525	Arquitetura de teatros	68
CAH281	Tópicos especiais em história da arte	68	CAH553	DJ	68
CAH282	Arquitetura de museus	68	CAH562	Tópicos especiais em antropologia II	68
CAH283	Teorias da globalização	68	CAH563	Tópicos especiais em sociologia II	68
CAH290	Comunicação nos movimentos sociais	68	CAH565	Etnologia e história dos povos indígenas	68
CAH292	Teorias da comunicação	85	CAH645	Antropologia do negro no Brasil	68
CAH294	História e cultura afro-brasileira	68	CAH666	Tópicos especiais em cinema	68
CAH295	História geral da arte	68	CAH689	Introdução à paleontologia	68
CAH310	Teorias da cultura	68	CFP247	LIBRAS	68

ANEXO H: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA**
Pró-Reitoria de Graduação
Departamento de Administração Escolar

CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**
Currículo: **20101**

Habilitação: Bacharelado em Museologia

Objetivo: O curso de Museologia (Bacharelado) é essencialmente interdisciplinar, centrado nas grandes áreas da Antropologia e da História, entendidas em seus sentidos amplos. O profissional museólogo tem como um de seus principais objetos de interesse o "patrimônio cultural".

Levando em conta o expressivo número de museus em Santa Catarina e a falta de profissionais na área, tornou-se crucial para a UFSC suprir tal lacuna, oferecendo um novo curso de graduação em Museologia, tendo como objetivos a formação de profissionais que venham a traçar as diretrizes de educação, conservação e políticas culturais em torno dos bens patrimoniais.

O Curso enfatizará a formação de profissionais para: o incremento da teoria museológica; o entrelaçamento de áreas acadêmico-científicas afins; a potencialização da política museológica nacional, regional, estadual e municipal; a atuação junto a órgãos culturais e educacionais como museus, centros de memória, galerias de arte, órgãos governamentais ligados ao patrimônio cultural, instituições de ensino superior, institutos de pesquisa e outros; a sofisticação do gerenciamento de metodologias e técnicas nos campos de conservação, documentação e extroversão museológicas.

Organizado em 8 fases, o curso de Museologia pretende garantir uma formação ao mesmo tempo sólida e ampla o suficiente para garantir ao profissional não apenas o pleno desempenho de suas funções técnicas, mas também o aprofundamento de sua formação a nível de pós-graduação e sua atuação em pesquisa avançada na área.

Titulação: Bacharel em Museologia

Diplomado em: Museologia

Período de Conclusão do Curso: Mínimo: 8 semestres Máximo: 14 semestres

Carga Horária Obrigatória: UFSC: 3348 H/A CNE: 2400 H

Número de aulas semanais: Mínimo: 12 Máximo: 24

Coordenador do Curso: Prof. Luciana Silveira Cardoso
Telefone: 37214877



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Pró-Reitoria de Graduação
Departamento de Administração Escolar

CURRÍCULO DO CURSO

Curso: 338 - MUSEOLOGIA

Currículo: 20101

Habilitação: Bacharelado em Museologia

1ª Fase

Disciplina	Tipo	H/A	Aulas	Equivalentes	Pré-Requisito	Conjunto
ANT7101	Introdução à Antropologia (PCC 36 horas-aula)	Ob	108	6		
	Discussão introdutória sobre a construção do conhecimento histórico através do estudo das fontes, da discussão bibliográfica e da forma da narrativa.					
HST7101	Introdução aos Estudos Históricos	Ob	72	4		
	Estudo da sociedade brasileira da proclamação da república até a primeira metade do século XX. As formas de abordagens didático-pedagógicas.					
HST7502	História do Brasil Republicano I - PCC 12 horas-aula	Ob	72	4		
	Discussão introdutória sobre a construção do conhecimento histórico através do estudo das fontes, da discussão bibliográfica e da forma da narrativa.					
HST7900	Memória e Museu	Ob	72	4		
	Iniciação do aluno na prática de pesquisa universitária. A construção do conhecimento científico. Pesquisa Bibliográfica. Pesquisa em periódicos científicos. Redação de resenhas e textos acadêmicos. Compreensão do surgimento e do desenvolvimento da idéia de museu e do campo de conhecimento da museologia. Privilegiando a análise no Brasil.					
MUS7101	Introdução à Teoria Museológica (PCC36 horas-aula)	Ob	108	6	ANT7102	

2ª Fase

Disciplina	Tipo	H/A	Aulas	Equivalentes	Pré-Requisito	Conjunto
ANT7014	Antropologia da Arte	Ob	72	4		
	A arte como objeto de estudo antropológico: etnoestética, etnomusicologia, etnocoreologia e outros e sub-campos da área. Arte como código sócio-cultural: principais tendências teórico-metodológicas. Arte e artisticidade. Arte e agência. Artes populares, eruditas, folclóricas e indígenas. Etnografias clássicas, modernas e recentes sobre a arte. Estudos recentes no Brasil. (*): A disciplina ANT 7014 deve ser cumprida para efeito de integralização do referido currículo, por todos os alunos com matrícula a partir de 2013.1, inclusive. Portaria nº402/prograd/2012 de 10/12/2012					
ANT7104	Patrimônio Histórico e Cultural	Ob	72	4		
	Formação da identidade Nacional. A Semana de Arte de 22. Patrimônio cultural, Histórico e Cultural. Patrimônio material e imaterial.					
ANT7201	Teoria Antropológica I - PCC 36h/a	Ob	108	6		
	A constituição das antropologias social-britânica - funcionalismo e estrutural-funcionalismo - e cultural norte-americana.					
HST7104	História da Arte - PCC 12 horas-aula	Ob	72	4		
	Estudo dos problemas da arte em diferentes épocas e sociedades e das abordagens teórico-metodológicas para a decodificação de imagens no âmbito da pesquisa e ensino da História.					
MUS7102	Pensamento Contemporâneo em Museologia	Ob	108	6	ANT7105	
	Formação da teoria museológica. Nova museologia e Museologia social. Museu e território, museu de percurso e ecomuseus. Museus e Museologia no sistema das Ciências Sociais. Relações entre museus, Museologia e o pensamento social brasileiro. Experiências contemporâneas nacionais e internacionais no campo dos museus.					



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA**

Pró-Reitoria de Graduação
Departamento de Administração Escolar

CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**
Currículo: **20101**

Habilitação: **Bacharelado em Museologia**

3ª Fase

Disciplina	Tipo	H/A	Aulas	Equivalentes	Pré-Requisito	Conjunto
ANT7301	Teoria Antropológica II - PCC 18 horas/aula	Ob	72	4		
HST7403	História da América Independente - PCC 12 horas-aula	Ob	72	4		
MUS7201	Comunicação Museológica	Ob	108	6	ANT7106	
MUS7301	Ação Cultural e Educativa em Espaços Museológicos	Ob	108	6	ANT7103	
-	Optativa MUS, ANT ou HST	Ob	72	4		



CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**

Currículo: **20101**

Habilitação: **Bacharelado em Museologia**

4ª Fase

Disciplina	Tipo	H/A	Aulas	Equivalentes	Pré-Requisito	Conjunto
ANT7401	Teoria Antropológica III - PCC 36 horas/aula	Ob	108	6		
O pensamento antropológico pós-guerra e as bases da antropologia contemporânea. A diversificação dos paradigmas antropológicos em reações às escolas nacionais e aos modelos dualistas (natureza e cultura; indivíduo e sociedade; história e estrutura). Proposições para as antropologias processuais, históricas, interpretativas e simbólicas.						
HST7603	História de Santa Catarina - PCC 12 horas-aula	Ob	72	4		
Estudo da História e da historiografia catarinense e as formas de abordagens didático-pedagógicas.						
MUS7202	Expografia	Ob	108	6	HST7906	
Estudo das metodologias de interpretação do real e sua adequação aos códigos de percepção das sociedades-alvo. Arquitetura de Museus; adaptação de espaços, cenografia, museus-casa, museus em prédios tombados, projetos de novos museus. Planejamento de exposições ou projeto de ações museais. Estudo dos elementos constituintes das exposições: espaço, forma, objeto, luz, cor, recursos gráficos e plásticos. Animação, design de exposições, elaboração de planta baixa e maquete. Técnicas e materiais apropriados para exposição. Exposição e conservação.						
MUS7401	Preservação e Conservação de Bens Culturais I	Ob	72	4	HST7901	
Histórico da preservação. Conceitos de preservação, conservação preventiva, conservação curativa/cometiva e restauração; questões teóricas e a ética profissional na conservação/restauração; atuação do museólogo; legislação, cartas e recomendações nacionais e internacionais sobre preservação de bens culturais e naturais. Preservação e metodologias de tombamento.						
-	Optativa MUS, ANT ou HST	Ob	72	4		



CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**
Currículo: **20101**

Habilitação: **Bacharelado em Museologia**

5ª Fase

Disciplina	Tipo	H/A	Aulas	Equivalentes	Pré-Requisito	Conjunto
Sistemas de documentação/informação de acervos museológicos. Adoção de vocabulário controlado. Formação, registro, classificação, catalogação, inventário e acondicionamento de coleções. Coleções de objetos tangíveis e indicadores culturais intangíveis. Catalogação, classificação e indexação de acervos. Implantação de sistemas informatizados, documentação dos processos de conservação e restauração, política de segurança de dados, acessibilidade da documentação a pesquisadores.						
MUS7304	Sistemas de Informação e Documentação Museológica	Ob	72	4	HST7903	
MUS7402	Preservação e Conservação de Bens Culturais II	Ob	108	6	HST7902	
O objetivo da disciplina é habilitar o aluno para a elaboração, planejamento e execução de projetos de pesquisa, contemplando as especificidades da pesquisa social e da pesquisa aplicada ao campo da museologia, esta última compreendida em suas relações com outras práticas museográficas. Dimensões histórica, teórica e empírica da pesquisa social. A construção do objeto do conhecimento. As funções metodológicas do estranhamento. Tipos de abordagem. Pesquisa etnográfica e observação participante. Pesquisa de campo com questionário e entrevista. Entrevista não-diretiva, trajetória social, narrativa biográfica e memória. Construção e análise de bancos de dados e bancos de imagens. Pesquisa histórico-documental. Documento e monumento. Regimes de historicidade, duração, cronologia e periodização. O museu como objeto de estudos. Pesquisa social a partir de coleções. A pesquisa pública em museus. Pesquisa com imagens.						
MUS7503	Metodologia da Pesquisa	Ob	72	4	(ANT7113 e HST7910)	
-	Optativa Livre	Op	72	4		
-	Optativa MUS, ANT ou HST	Ob	72	4		



CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**
Currículo: **20101**

Habilitação: **Bacharelado em Museologia**

6ª Fase

Disciplina	Tipo	H/A	Aulas	Equivalentes	Pré-Requisito	Conjunto
Conceitos e ações concernentes à gestão de museus (Plano Museológico) e de instituições afins, de natureza privada ou pública, de constituição participativa e/ou comunitária. Elaboração e implementação de um plano museológico. Tipologias dos museus (diferentes perfis, definições e critérios); produção de diagnóstico (contexto, recursos disponíveis, demanda e potencial); caracterização do museu (missão, objetivos geral e específico, diretrizes, estratégias, prioridades e plano de ação); programas de pesquisa, preservação (acervo, documentação e conservação), expografia, ação cultural e educativa. Identificação da missão institucional: finalidades, valores, metas e funções. Identificação de públicos e parceiros. O diálogo entre o plano museológico e a Política Nacional de Museus. Legislação e documentos institucionais: ata de fundação, decreto de criação, estatuto e regimento interno.						
MUS7302	Plano Museológico	Ob	108	6	ANT7107	
MUS7303	Planejamento e execução de uma exposição curricular, envolvendo todos os alunos da disciplina. Prática de Exposição	Ob	180	10	(ANT7115 ou HST7905)	
-	Disciplina Optativa Livre (* <i>Dois disciplinas Optativas livres de 72h/a</i>)	Op	72	4		

7ª Fase

Disciplina	Tipo	H/A	Aulas	Equivalentes	Pré-Requisito	Conjunto
Estágio curricular supervisionado constando de atividades nas áreas de pesquisa, ações educativas, documentação, comunicação, preservação e conservação, podendo ser realizado em museus ou instituições afins, cujas áreas de atuação sejam compatíveis com as atribuições dos profissionais da Museologia.						
MUS7501	Estágio Curricular	Ob	360	20	(ANT7111 ou HST7911)	(ANT7101 eh ANT7102 eh ANT7103 eh ANT7104 eh ANT7105 eh ANT7106 eh ANT7107 eh ANT7113 eh ANT7115 eh ANT7201 eh ANT7301 eh ANT7401 eh HST7101 eh HST7104 eh HST7403 eh HST7502 eh HST7603 eh HST7900 eh HST7901 eh HST7902 eh HST7903 eh HST7905 eh HST7906 eh HST7910)



CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**

Currículo: **20101**

Habilitação: **Bacharelado em Museologia**

8ª Fase

Disciplina	Tipo	H/A	Aulas	Equivalentes	Pré-Requisito	Conjunto
MUS7502	Trabalho de Conclusão de Curso	Ob	360	20	(ANT7112 ou HST7912)	(ANT7111 ou HST7911 ou MUS7501)
-	Optativa Livre	Op	72	4		

DISCIPLINAS OPTATIVAS

CARGA HORÁRIA MÍNIMA OBRIGATORIA -504HORAS/AULAS, das quais 216 horas-aula devem ser desse rol, as demais 288 horas-aulas podem ser de livre escolha, dentre as oferecidas pela UFSC, obedecidos os pré-requisitos.

Disciplina	Tipo	H/A	Aulas	Equivalentes	Pré-Requisito	Conjunto
ANT7001	Cultura Brasileira	Op	72	4		
ANT7002	Relações de Gênero	Op	72	4		
ANT7003	Relações Interétnicas	Op	72	4		
ANT7004	Etnologia Indígena	Op	72	4		
ANT7005	Organização Social e Parentesco	Op	72	4		
ANT7006	Antropologia Urbana	Op	72	4		
ANT7007	Antropologia do Mundo Rural	Op	72	4		
ANT7008	Antropologia Visual	Op	72	4		
ANT7009	Antropologia da Alimentação	Op	72	4		
ANT7010	Antropologia da Mídia	Op	72	4		
ANT7011	Antropologia e Esporte	Op	72	4		



CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**
Currículo: **20101**

Habilitação: **Bacharelado em Museologia**

ANT7012	Globalização Cultural	Op	72	4	Teorias da globalização cultural e sua relação com a Antropologia. Teorias da Modernidade e da Pós-Modernidade. Globalização e transnacionalismo. Fluxos de pessoas: Processos migratórios e novas identidades. Multiculturalismo. Fluxos de imagens: mídia, imaginação e imaginário. Teorias do consumo.
ANT7013	Etnomusicologia	Op	72	4	A música como objeto de estudo antropológico. Esboço histórico e panorama atual: musicologia comparada, etnomusicologia, antropologia da música, estudos musicais. Música como código sócio-cultural: principais tendências teórico- metodológicas, hoje. Música popular, erudita, folclórica, indígenas. Estudos recentes no Brasil.
ANT7016	Indivíduo e Sociedade	Op	72	4	Pessoa e coletividade. Indivíduo, cultura e personalidade. A construção social da pessoa, grupo, identidade. Biografias e estrutura social.
ANT7017	Cultura e Meio Ambiente	Op	72	4	O meio ambiente na reflexão antropológica. Natureza, Cultura e Sociedade. Teorias antropológicas sobre a relação do homem com o meio ambiente. Antropologia da paisagem. Ambientalismo, ecologia política, áreas de preservação, e populações tradicionais. Sustentabilidade, gestão ambiental, e ambientes urbanos e rurais.
ANT7018	Antropologia e História	Op	72	4	A fronteira entre a Antropologia e a História. Temas, debates e conceitos: estrutura e acontecimento, diacronia e sincronia.
ANT7019	Antropologia da Política	Op	72	4	As origens e fundamentos do poder político. Processos de formação dos sistemas políticos. Relações e poder e comportamento simbólico. Organização política em sociedades sem estado.
ANT7020	Família e Parentesco em Sociedades Complexas	Op	72	4	A perspectiva antropológica sobre a família. Reprodução, sexualidade e parentesco. Papéis sexuais. Relações de gênero, família e sociedade. Teorias sobre parentesco e casamento. Parentalidade e conjugalidade. Casamento.
ANT7021	Antropologia Brasileira	Op	72	4	História da antropologia no Brasil. A questão nacional. Conceitos, questões e tendências da antropologia no Brasil.
ANT7022	Antropologia da Educação	Op	72	4	A disciplina tratará dos seguintes temas da Antropologia da Educação: abordagens antropológicas clássicas sobre os processos de ensino e aprendizagem, em especial estudos sobre "socialização" e "cultura e personalidade"; abordagens antropológicas contemporâneas sobre cognição, processos de transmissão de saberes, desenvolvimento infantil e a contribuição das crianças para o estudo da cultura e da sociedade; estudos das relações estabelecidas por meio da escola, com ênfase nas questões de raça e gênero; reflexões sobre o ensino da Antropologia na sala de aula do ensino fundamental e médio.
ANT7023	Pessoa e Corporalidade	Op	72	4	Introdução a uma abordagem antropológica da Pessoa e da corporalidade. A reflexão antropológica clássica sobre as técnicas corporais e sobre a noção de Pessoa, pensadas como construções simbólicas, sociais e históricas e os seus cruzamentos em diferentes campos da antropologia. Os estudos de etnologia ameríndia e a centralidade do idioma corporal. O individualismo moderno e seus desdobramentos quanto às concepções de corpo e Pessoa nas culturas urbanas contemporâneas. Gênero, corporalidade e subjetividade. Tecnologia e novas visões estéticas e midiáticas sobre o corpo e a Pessoa.
ANT7024	Violência e Conflitos	Op	72	4	Apresentação geral do campo de estudos das violências e dos Direitos Humanos relacionando-os com as agendas sociais e políticas da contemporaneidade. Sistematização dos fundamentos das abordagens teóricas da "violência" e da sua construção simbólica. Violência e medo. A violência como moralidade. Teorias do conflito. Formas de socialidade. Configurações do sujeito contemporâneo, Direitos Humanos, Cidadania e Lutas de reconhecimento. Questões éticas e políticas das práticas de intervenção social e do trabalho antropológico, especialmente no campo da segurança pública e da justiça.
ANT7027	Tópicos Especiais em Antropologia I	Op	72	4	Estudo de temas específicos na Antropologia.
ANT7028	Tópicos Especiais em Antropologia II	Op	72	4	Estudo de temas específicos na Antropologia.
ANT7029	Tópicos Especiais em Antropologia III	Op	72	4	Estudo de temas específicos na Antropologia.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Pró-Reitoria de Graduação
Departamento de Administração Escolar

CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**

Currículo: **20101**

Habilitação: **Bacharelado em Museologia**

ANT7030	Estudo de temas específicos na Antropologia. Tópicos Especiais em Antropologia IV	Op	72	4
ANT7031	Estudo de temas específicos na Antropologia. Tópicos Especiais em Antropologia V	Op	72	4
ANT7032	Estudo de temas específicos na Antropologia. Tópicos Especiais em Antropologia VI	Op	72	4
ANT7033	Estudo de temas específicos na Antropologia. Tópicos Especiais em Antropologia VII	Op	72	4
ANT7034	Estudo de temas específicos na Antropologia. Tópicos Especiais em Antropologia VIII	Op	72	4
ANT7035	Estudo de temas específicos na Antropologia. Tópicos Especiais em Antropologia IX	Op	72	4
ANT7036	Estudo de temas específicos na Antropologia. Tópicos Especiais em Antropologia X	Op	72	4
ANT7050	O propósito da disciplina é refletir sobre as relações entre gênero e sexualidade através de temáticas colocadas por estudos antropológicos, como a reprodução, a conjugalidade, as tecnologias reprodutivas e a transexualidade. O foco recairá na dinâmica das problemáticas trazidas pelos temas, a vinculação destas com determinadas abordagens e conceitos tomados como centrais e suas implicações no debate contemporâneo sobre as políticas pelos direitos sexuais e reprodutivos. Gênero e Sexualidade	Op	72	4
ANT7051	Abordagens antropológicas do gênero, a antropologia feminista e o campo dos estudos feministas de modo geral. Genealogia e trajetória dos estudos antropológicos de gênero e da antropologia feminista, abordando o gênero não apenas como um objeto da investigação antropológica, mas como um paradigma importante na análise cultural. Abordagem das teorias feministas e suas contribuições para a teoria antropológica. Leitura e discussão de etnografias que abordam questões de gênero e sexualidade e de etnografias. Antropologia e Feminismo	Op	72	4
ANT7052	Os diferentes paradigmas e abordagens da temática do sujeito no mundo contemporâneo. A reflexão antropológica sobre as categorias de Pessoa e Indivíduo, pensados como construções simbólicas, sociais e históricas. As diferentes teorias do sujeito e da subjetividade e a contribuição de outros campos do conhecimento. Antropologia da Pessoa e Teorias do Sujeito	Op	72	4
ANT7053	Antropologia da Religião	Op	72	4
ANT7054	A construção social da ciência e da tecnologia. As epistemes modernas e o discurso científico. Ciência e poder. Razão e racionalidade. Natureza e cultura; humano, pós-humano, não-humano. Antropologia da Ciência e da Tecnologia	Op	72	4
ANT7058	Introdução a teorias do signo e da linguagem. Comunicação e cultura. Texto, contexto e discurso. Referência, sentido e polissemia. Oralidade e escrita. Narrativa e poética. Signos e linguagens não-verbais. Tradução cultural. Antropologia e Linguagem	Op	72	4
ANT7059	Antropologia simbólica. Estudos de mito e rito e sua relação com a cosmologia. Pensamento antropológico sobre religião e o papel do rito. Xamanismo, rito e mito. Compreender a relação entre rito, cosmologia, e mito. Mito, Rito e Cosmologia	Op	72	4
ANT7060	Introdução a perspectivas antropológicas, culturais e filosóficas sobre a representação. Imagens e outras formas de representação para além da linguagem verbal: teatro; cinema; objetos; fotografia; coleções; arte. Representação e Imagem	Op	72	4
ANT7061	Hipertexto, Hipermídia e Museus Virtuais	Op	72	4
ANT7062	Objetos materiais na história da antropologia social e cultural. Interpretações antropológicas sobre os objetos materiais. Transformações e reclassificações. Desafios na pesquisa de coleções e arquivos etnográficos. Antropologia e Consumo, cultura material e pessoas. Antropologia dos objetos	Op	72	4



CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**

Currículo: **20101**

Habilitação: Bacharelado em Museologia

O campo da antropologia simbólica preocupa com o papel do símbolo na vida humana, particularmente na sua expressão em rito, mito, e religião. A disciplina visa fornecer uma base para entender as preocupações principais da antropologia simbólica com ênfase na linha caracterizada como "antropologia interpretativa". Além de examinar as teorias mais representativas, explora alguns desdobramentos atuais que vão além de uma perspectiva normativa para dar conta da complexidade da vida social.

ANT7063	Antropologia Simbólica	Op	72	4	
ANT7067	Do Rito à Performance	Op	72	4	
ANT7071	Programa de Intercâmbio I	Op			
ANT7072	Programa de Intercâmbio II	Op			
ANT7073	Programa de Intercâmbio III	Op			
ANT7202	Introdução à Etnografia	Op	72	4	ANT7206
ANT7203	Leituras Etnográficas I	Op	72	4	
ANT7204	Leituras Etnográficas II	Op	72	4	
ANT7211	Leituras Etnográficas III	Op	72	4	
ANT7701	Estudos Afro-Brasileiros - PCC 18 horas/aula	Op	72	4	
CIN7101	Introdução a Arquivologia	Op	72	4	
HST5838	Tópico Especial - Introdução à Arqueologia	Op	72	4	
HST7925	Cultura Histórica e Fontes Documentais	Op	72	4	
HST7927	Patrimônio Cultural em Santa Catarina	Op	72	4	
HST7928	Acervos, Fonte e Objeto da Pesquisa	Op	72	4	
HST7929	Diálogos entre História e Antropologia	Op	72	4	
HST7930	Memória e Identidade	Op	72	4	
LSB7904	Língua Brasileira de Sinais (PCC 18horas-aula)	Op	72	4	



Desmistificação de idéias recebidas relativamente às línguas de sinais. A língua de sinais enquanto língua utilizada pela comunidade surda brasileira. Introdução à língua brasileira de sinais: usar a língua em contextos que exigem comunicação básica, como se apresentar, realizar perguntas, responder perguntas e dar informações sobre alguns aspectos pessoais (nome, endereço, telefone). Conhecer aspectos culturais específicos da comunidade surda brasileira.



CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**
Currículo: **20101**

Habilitação: **Bacharelado em Museologia**

MUS7601	Gestão de Museus e Centros Culturais	Op	72	4
MUS7602	Museologia e Colecionismo	Op	72	4
MUS7603	Patrimônio Material e Museologia	Op	72	4
MUS7604	Museus, Estado e Cidadania	Op	72	4
MUS7605	Formação dos Museus e da Museologia	Op	72	4

ATIVIDADES EXTRACLASSE

Disciplina	Tipo	H/A	Aulas	Equivalentes	Pré-Requisito	Conjunto
MUS7504	Atividades Extraclasse	Ob	72	4		

Observações

Das 504 horas-aula de disciplinas optativas, 216 horas-aula devem ser do rol da matriz curricular, as demais 288 horas-aula podem ser de livre escolha, dentre as oferecidas pela UFSC, obedecendo-se os pré-requisitos.
A carga horária total para integralização curricular é de 3348 horas-aula (2790 horas). De disciplinas obrigatórias são 2844



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA**

Pró-Reitoria de Graduação
Departamento de Administração Escolar

CURRÍCULO DO CURSO

Curso: **338 - MUSEOLOGIA**

Currículo: **20101**

horas-aula (2310 horas). Disciplinas Optativas - 504 horas-aula (420horas).

Sugerir, na 6ª fase-sugestão, o cumprimento de duas disciplinas Optativa livre. portaria nº 133/preg/2012.

Dispensar, para efeito de integralização curricular 2010.1, do cumprimento da disciplina HST7903 Sistema de Informação e

Documentação Museológica - 72 horas-aula, o aluno do curso que cumpriu, no semestre 2012.1, a disciplina HST7928 Acervos,

Fontes e Objeto da Pesquisa - 72 horas-aula. Portaria n.º 344/PROGRAD/2013.

Legenda: Tipo: Ob=Disciplina Obrigatória; Op=Disciplina Optativa; Es=Estágio; Ex=Extracurso; H/A=Hora Aula Equivalente;
Disciplina equivalente; Conjunto: Disciplinas que devem ser cursadas em conjunto

ANEXO I

Texto transcrito do áudio em espanhol, obra: *Noli me tangere* Transcrição de Mariana Valle

NOLI ME TANGERE

Noli Me Tangere una escena religiosa pintada por Correggio, reproducida a noventa por ciento de su tamaño real.

El pintor italiano Antonio Allegri tomó su nombre artístico Correggio, de su lugar de nacimiento, una pequeña localidad del Norte de Italia, donde nació en 1493 y murió en 1534.

Formado artísticamente en Mantua, estuvo también en Roma, donde asimiló la influencia de las obras de Rafael y Miguel Ángel. Hacia 1525 pintó este cuadro para la capilla de la familia Herculano, en Bolonia. Representa la primera aparición de Cristo tras su muerte y resurrección, cuando se aparece a María Magdalena. En un primer momento, ella no le reconoce pero luego intenta tocarle, momento en que él le dice “*noli me tangere*” (no me toques).

Correggio se aparta de la tradición e introduce variantes sobre la iconografía tradicional de esa escena. Sitúa la escena en un bosque, no en un cuarto o jardín y no representa a Cristo como un campesino, como es habitual. Aunque a su lado hay una azada y una pala.

Destaca el contraste entre la figura de María Magdalena arrodillada y ricamente vestida, con traje dorado y capa roja, y la de Cristo de pie y parcialmente desnudo, apenas cubierto de cintura para abajo, con un manto azul enganchado a su hombro izquierdo. Cuando toque el cuadro, podrá observar que el pintor no ha representado en el cuerpo del salvador las señales de la pasión. Las marcas de los clavos en pies y manos, y la herida de lanza del costado. Resulta extraño.

COMIENZO DEL RECORRIDO TÁCTIL

Para comenzar, extienda sus brazos con las palmas abiertas y dirigir hacia a frente, por favor. Busque el borde inferior izquierdo del cuadro. Empezaremos el recorrido de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha. Iniciamos el recorrido por el ángulo

inferior izquierdo, donde colocamos las dos manos. Ligeramente hacia la derecha, encontramos los dedos de un pie de María Magdalena que asoma bajo su vestido dorado. Nos desplazamos hacia la derecha por la silueta del vestido, siguiendo prácticamente el borde inferior del cuadro. Continuamos por el perfil del vestido hacia arriba, encontrado una forma redondeada, son las rodillas de María Magdalena, que está arrodillada en el suelo. Sobre el vestido tiene apoyada su mano izquierda con la que agarra un manto rojo. Seguimos la silueta hacia arriba, encontramos la melena rubia y de textura rugosa de María Magdalena que cae sobre su pecho y nos lleva hasta su cara. Está de perfil y su ojo derecho se dirige hacia arriba mirando a Jesús Cristo, que está de pie frente a ella. Siguiendo su perfil hacia la izquierda, recorreremos el resto del cabello que cae por su espalda. Si continuamos hacia abajo, encontraremos su antebrazo asomando bajo los pliegues de la manga del vestido y en la mano abierta, y podemos apreciar algunos de sus dedos. Nos situamos de nuevo en el rostro de la mujer.

Moviéndonos hacia la derecha y un poco hacia abajo encontraremos la mano de Jesús, con un gesto que pretende contener a la María Magdalena y evitar que le toque. Continuamos hacia arriba, recorriendo ese brazo derecho, que nos lleva hasta su rostro está de perfil e inclinado hacia abajo con la mirada dirigida hacia la mujer arrodillada ante él. Apreciamos la frente, la nariz, el ojo izquierdo, la barba y el cabello largo y castaño.

Recorreremos el contorno de su cabeza hacia la derecha por encima del cabello y encontramos su brazo estirado hacia arriba, señalado con el dedo índice, los otros dedos están recogidos. Este gesto es muy importante para entender la escena, ya que Cristo le dice a María Magdalena y aún no ha subido al cielo para estar con su padre, con Dios. Detrás del brazo, ambos lados, están las ramas de un gran árbol que forma parte del paisaje del cuadro.

Seguimos la silueta del brazo hacia abajo y encontramos la túnica azul de diferente textura, que cubre el cuerpo de Jesús. Por debajo de su cintura podemos notar los pliegues de sus ropas y seguir bajando hasta llegar a sus pies desnudos. El derecho más próximo a nosotros oculta parcialmente el otro, de que solo asoma los dedos y el talón. Desde aquí, llevamos las manos hacia la derecha y un poco hacia arriba ya fuera del traje hasta notar unos suaves volúmenes que corresponden a las herramientas de Jesús. Primero está la azada, con la hoja apoyada en el suelo y el mango en oblicuo hasta casi tocar a la túnica y detrás la pala, caída en el suelo.

Continuamos hacia arriba, por el lateral derecho del cuadro y volvemos al gran árbol que ya habíamos mencionado, desde sus ramas y hacia la izquierda, podemos recorrer el cielo que tiene una textura muy suave y lisa. Baje las manos, hasta encontrar la línea de horizonte, que separa ese cielo del paisaje que sirve de fondo a la escena. Si continua bajando, tocará un relieve rugoso y homogéneo, que rodea los personajes, reproduce el entorno donde se encuentran Jesús y María Magdalena, un paisaje con mucha vegetación y arbolado.

ANEXO J

Texto transcrito do áudio em espanhol, obra: *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* Transcrição de Mariana Valle

BODEGÓN CON ALCACHOFAS, FLORES Y RECIPIENTES DE VIDRIO

Pintado por Juan van der Hamen y León, reproducido su tamaño real. Juan van der Hamen fue principal pintor de naturalezas muertas de corte madrileña en las primeras décadas del siglo XVII. Nació en Madrid, en 1596, en el seno de una familia originaria de los Países Bajos y murió en la misma ciudad en 1631, con apenas 35 años.

No pudo lograr la plaza de pintor del Rey, aunque recibió importantes encargos de la Corte. Realizó buen retrato y pinturas religiosas, pero destacó, especialmente, como pintor de bodegones, en los que combinan la tradición flamenca con la esencia del bodegón español, que arranca de las composiciones de Toledano Sánchez Cotán.

En 1627, firmó este bodegón, en el que mezcla frutos, flores y recipientes, disponiéndolo en varios planos y a diferentes alturas, en una composición muy organizada y un tanto artificial. Destaca su interés por la descripción precisa y minuciosa de las diversas texturas y materiales, individualizando cada una de las piezas que distribuyen por toda la superficie del lienzo y se recortan sobre un fondo oscuro que resalta su plasticidad.

COMIENZO DEL RECORRIDO TÁCTIL

Para comenzar, extienda sus brazos con las palmas abiertas y dirigir hacia a frente, por favor. Busca el borde superior derecho del cuadro. Empezaremos el recorrido de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda. Iniciamos el recorrido por el ángulo superior derecho, donde colocamos las manos.

Desplazamos ambas manos hacia la izquierda, encontrando la forma puntiaguda con hojas. Es una ramita que sobresale de un pequeño ramo con tres rosas rosas de formas circulares, en cuyo anterior apreciamos las texturas de sus pétalos.

Bajamos ambas manos por los bordes del ramo, siguiendo las formas de las hojas, hasta llegar al pequeño florero de vidrio que lo contiene. Su base se apoya sobre una repisa, que continúa por la derecha hasta el borde del cuadro. A la izquierda del florero, encontramos un plato de porcelana con guitas o cerezas.

La parte frontal del interior del plato está abonada con dibujos de flores y líneas del color azul. Recorremos las ondulaciones del borde superior y el rabillo de una guita que sobresale. Y dentro encontramos las formas redondeadas de las guitas.

Continuando por la repisa hacia izquierda, llegamos hasta a su borde exterior.

Nos deslizamos hacia abajo por la línea vertical hasta llegar a una segunda repisa.

Desplazándonos hacia la izquierda, encontramos dos hojas en forma de media luna que sobresalen de una alcachofa redonda que está apoyada en la repisa. Su textura rugosa corresponde a las hojas pequeñas y carnosas, que forman las características de estas hortalizas. A su izquierda tocamos el pie de un florero grande de cristal por una textura más suave. Lo recorremos hacia arriba, encontrando dos líneas horizontales punteadas a modo de adorno. El jarrón se estrecha en la forma del cuello que allí sale un gran ramo de flores y hojas de diferentes tipos y colores, algunas de las cuales se describen a continuación. Ambos lados del cuello, encontramos dos hortensias blancas, redondas y grandes; os desplazamos hacia arriba y atravesamos la parte central del ramo, donde percibimos un entramado relieves y texturas muy pronunciadas que corresponden a diferentes grupos de flores y hojas, el pintor ha representado con gran realismo: hay hojas verdes, una gardenia blanca, un diente de león... Llegamos casi hasta el borde superior del cuadro, donde encontramos dos tulipanes amarillos de forma ovalada. Debajo de cada uno de ellos, hay otros dos más pequeños de color rojo, y ambos lados de esos últimos dos orquídeas azules de gran tamaño con formas redondeadas.

Todos los elementos que acabamos de describir y que han podido tocar se recortan sobre un fondo liso, muy oscuro que contribuye a marcar su corporeidad.

A continuación, bajamos hacia la base del florero hasta llegar a repisa, para izquierda encontramos otra alcachofa tumbada, cuyo tallo sin hojas sobresale un poco. Y más a la izquierda tocamos un manojo de hojas verdes y alcachofa y ocupan el último tramo de repisa y llegan hasta el borde izquierdo del cuadro. Si baja un

poco las manos, encontrará unos suaves trazos que corresponden al número 109 que hace referencia a un antiguo inventario.

Busque ahora el ángulo inferior derecho del cuadro, allí hay otra pequeña repisa situada en un primer plano. Si se desplaza hacia el borde izquierdo de la misma, encontrará la firma del pintor y la fecha en que realizó esta obra, 1627.

Suba las manos hasta alcanzar su base y deslícelas hacia a la derecha hasta encontrar el pie de una gran fuente circular de cristal verde. Encima hay una estilizada jarra del mismo material, en su parte superior, por encima del borde, podrá apreciar su sinuosa alza.

ANEXO K

Texto transcrito do áudio em espanhol, obra: *El Quitasol*

Transcrição de Mariana Valle

EL QUITASOL

Una escena costumbrista pintada por Francisco de Goya, reproducida a ochenta por ciento de su tamaño real.

El aragonés Francisco de Goya es uno de los pintores mejor representado en las colecciones del museo del Prado, su vida y su actividad artística son un buen reflejo de los importantes cambios políticos, sociales, económicos y artísticos que se produjeran en el paso del siglo XVIII a XIX.

Nacido en 1746, a los 29 años se estableció en la corte del rey Carlos III. Desde ese momento, 1775 hasta el año 1791, estuvo trabajando para la real fábrica de tapices de Santa Bárbara, haciendo cartones para tapices, es decir, modelos que debían servir de referencia para que los tapiceros hiciesen su trabajo. Esos tapices sirvan destinados a decorar diversas habitaciones en los palacios reales del Escorial y el Pardo. La mayor parte de ellos reflejan escenas de carácter popular con juegos, bailes, fiestas, uno de los más conocidos es el Quitasol, la obra que usted va a poder tocar. Goya pintó este cartón en 1777 y el destino del correspondiente tapiz era el comedor el príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, y su esposa María Luisa de Parma en el palacio del Pardo. El pintor utiliza una composición piramidal para mostrar a una muchacha sentada en el suelo con un pequeño perro sobre a su falda, va a ricamente vestida con una capa forrada de piel y acompañada por un joven que sostiene una sombrilla abierta para protegerla del sol.

COMIENZO DEL RECORRIDO TÁCTIL

Para comenzar, extienda sus brazos con las palmas abiertas y dirigir hacia a frente, por favor. Busque el borde superior izquierdo del cuadro. Empezaremos el recorrido de arriba hacia abajo e izquierda a la derecha. Iniciamos el recorrido por el ángulo superior izquierdo, donde colocamos las manos.

Desplazamos ambas las manos en diagonal hacia la derecha y hacia abajo hasta encontrar el quitasol de color verde. Recorremos su silueta por el exterior, encontrando varios picos que son las puntas de las varillas de la sombrilla. Moviéndolos por su superficie, encontramos una protuberancia redondeada que marca el centro de donde nace la estructura de las varillas y el mango del quitasol. Las varillas quedan ocultas por la posición de la sombrilla, pero podemos apreciar su situación a través de sus amplias ondulaciones que recorren la tela. Volviendo a la protuberancia central y siguiendo hacia la derecha, la línea diagonal que marca la varilla, llegamos a la cabeza ligeramente ladeada hacia nuestra izquierda, de una joven.

Sobre su rugoso y negro cabello lleva un pañuelo rojo a modo retocado que le recorre al pelo en un moño por detrás la nuca. En su cara de tez rosada, podemos percibir sus cejas, los ojos que nos miran de frente, la nariz y la sonrisa que dibuja su boca. Descendiendo por su perfil derecho hasta el hombro cubierto por una capa amarilla, en la que distinguimos una tira o remate del pelo animal de color oscuro y una textura más rugosa. Siguiendo su silueta, encontramos el brazo que sale entre la ropa, lo tiene extendido hacia la izquierda y si recorremos su antebrazo llegamos a su mano que agarra un abanico cerrado. Volviendo a la unión del brazo con la capa, seguimos descendiendo hasta un pliegue que se apoya sobre la superficie donde está sentada la muchacha.

Regresamos a su cara y descendemos por el lado a izquierda de su cuello, recorriendo a la silueta del vestido hasta tocar una forma redondeada y más rugosa que corresponde un perrito tumbado en el regazo de la joven.

Está echa un novillo su relieve no está muy definido, ya que aquí el pintor ha utilizado una pincelada muy suelta.

Si seguimos descendiendo hasta el borde inferior del cuadro, tocando el vestido de la muchacha, encontraremos unos relieves puntiagudos que corresponden a las siervas sobre las que descansa la joven. Subimos por el borde de la capa hasta volver a situarnos en la cabeza de la chica.

Por detrás de ella y hacia nuestra derecha nos encontramos el brazo estirado del muchacho, que se encuentra situado de pie tras ella y que sujeta el mango de la sombrilla. Viste el traje tradicional de un majo, es decir, pantalón, faja, camisa, chaleco y chaqueta. Ascendiendo por el brazo del muchacho, llegamos hasta la cabeza. Sobre su pelo castaño sobresale el lazo de un pañuelo que le recoge el pelo

por detrás de la nuca. Recorremos su cara redondeada, tocando los ojos, las orejas y la boca. Bajamos por el cuello tocando ambos lados una pañoleta adonada en el pecho que sobresale sobre el resto de la indumentaria. Por debajo de la pañoleta se puede apreciar la idea de botones del chaleco rojo.

Nos colocamos en su hombro izquierdo y recorremos el brazo, pasando por el codo para llegar en la mano que apoya en la cadera. El hueco que hay en su brazo y su costado, encontramos el relieve de una rama que la oculta detrás del brazo y reaparece a su derecha, subiendo en diagonal hacia el borde superior a derecha del cuadro, y terminando en unas pequeñas ramitas con hojas en los extremos. Esta rama forma parte del paisaje del fondo de la escena.

Volvemos a la mano apoyada en la cadera, el joven está detrás de la chica, así que sus pernas quedan parcialmente ocultas detrás del vestido de ella. Bajando por su pierna izquierda, llegamos hasta el vestido de la chica que se extiende por el suelo.