

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Viviane Panelli Sarraf

A Comunicação dos sentidos nos espaços culturais brasileiros: estratégias de mediações e acessibilidade para as pessoas com suas diferenças

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Viviane Panelli Sarraf

A Comunicação dos sentidos nos espaços culturais brasileiros: estratégias de mediações e acessibilidade para as pessoas com suas diferenças

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação do Professor Doutor Norval Baitello Junior

SÃO PAULO

2013

Banca Examinadora

---

---

---

---

---

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço especialmente à minha família que me apoiou especialmente nos momentos difíceis. José meu marido, Pedro e Maria meus filhos, Rachel minha mãe e He-man meu cão de estimação.

Agradeço muito especialmente ao meu orientador Norval Baitello Junior que acreditou no potencial de minha pesquisa e soube me orientar, ensinando autonomia e diplomacia.

Agradeço à FAPESP – Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa de estudos que possibilitou que eu cursasse o doutorado na PUC-SP, custeou minha pesquisa de campo em viagens de estudo pelo Brasil, Estados Unidos da América e Europa e pelos enriquecedores pareceres oferecidos anonimamente.

Agradeço carinhosamente às mulheres que me inspiraram na vida pessoal e profissional: Olga Dabague Panelli, minha avozinha, Dorina de Gouvêa Nowill líder e amiga e Marieta Epel Boimel, companheira de trabalho e grande amiga.

Agradeço a Deus pelas constantes oportunidades iluminadas.

## DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho aos espaços culturais brasileiros, cada vez melhores e mais comprometidos com a inclusão cultural das pessoas com suas diferenças e as pessoas com suas diferenças, que transformam os espaços culturais em espaços mais inclusivos e interessantes.

Aos profissionais e pesquisadores das áreas de cultura, patrimônio e comunicação que acreditam na comunicação sensorial.

## RESUMO

A pesquisa A Comunicação dos cinco sentidos nos espaços culturais brasileiros: estratégias de mediações e acessibilidade para as pessoas com suas diferenças, discute as estratégias de comunicação que utilizam os sentidos como: o tato, a audição, o olfato, a visão, a sinestesia, a cinestesia, a propriocepção e o paladar em espaços culturais brasileiros, considerando sua importância para a inclusão cultural dos indivíduos, em especial das pessoas com deficiência que são as menos beneficiadas nesses espaços por suas formas diferentes de percepção, locomoção e comunicação.

Com base na justificativa de que a comunicação visual vem perdendo a capacidade de sedução do indivíduo, foram apresentados e analisados teorias e casos de comunicação cultural sensorial, que podem servir de exemplo para o desenvolvimento de uma teoria da comunicação dos cinco sentidos nos espaços culturais.

Os referenciais teóricos da pesquisa se concentram nas teorias semióticas da cultura, e na Teoria da Mídia, com os conceitos de mídia primária e crise da visibilidade com os autores Harry Pross, Norval Baitello, Ivan Bystrina, Dietmar Kamper, Stuart Clark e Christopher Wulf, ecologia da comunicação e psicologia influenciada pela etologia com autores como Vicente Romano, Edgar Morin, Ashley Montagu, Diane Ackerman e Boris Cyrulnik. Como bibliografias complementares foram pesquisadas teorias nas áreas de ação e políticas culturais com os autores Pierre Bordieu e Teixeira Coelho, da museologia com Waldissa Russio Guarnieri e Maria Cristina Oliveira Bruno, da área de Inclusão Social, especificamente os conceitos de acessibilidade e desenho Universal com Romeu Sasaki, Joseph Shapiro, Dorina Nowill, Luis Pierre Grosbois, Ron Mace, Regina Cohen e Silvana Cambiaghi.

A metodologia de pesquisa une a análise bibliográfica e histórica com a pesquisa de campo em fontes primárias. A etapa de campo se concentrou na coleta de dados primários, registros de visitas às exposições, projetos e entrevistas com colaboradores, em museus e espaços culturais brasileiros e estrangeiros que investem nos programas de acessibilidade para pessoas com deficiência e estratégias de comunicação sensorial. Os casos selecionados para análise, foram aqueles nos quais as teorias de comunicação sensorial e acessibilidade cultural mais se concretizaram em ações efetivas, levando em consideração a diversidade de exemplos em diferentes localidades e a extensão das estratégias de mediações e acessibilidade para inclusão de públicos não usuais desses ambientes.

Como resultados do estudo foram apontadas reflexões e caminhos para trazer a prática da comunicação sensorial para a área cultural.

Palavras-chave: comunicação sensorial; cinco sentidos; espaços culturais; acessibilidade, inclusão cultural

## ABSTRACT

The research “Communication of the five senses in Brazilian cultural spaces: strategies of mediations and accessibility for people with their differences”, discusses communication strategies that utilize the senses as touch, hearing, smell, vision, synesthesia, kinesthesia, proprioception and taste in cultural Brazilians spaces, considering its importance to the cultural inclusion of individuals, especially people with disabilities who are least benefited by their different ways of perception, mobility and communication.

Based on the justification that visual communication is losing the ability to seduct the individual, were presented and analyzed theories and cases of sensory cultural communication, which can serve as an example for the development of a communication theory of the five senses in cultural spaces.

The theoretical research were focused on semiotic theories of culture, and the Theory of the Media, with the concepts of primary media and crisis of visibility with authors Harry Pross, Norval Baitello, Ivan Bystrina, Dietmar Kamper, Stuart Clark and Christopher Wulf, ecology of communication influenced by ethology and psychology with authors such as Vicente Romano, Edgar Morin, Ashley Montagu, Diane Ackerman and Boris Cyrulnik. As complementary bibliographies were searched theories in the areas of cultural and political action to the authors Pierre Bourdieu and Teixeira Coelho, museology with Waldissa Russio Camargo Guarnieri and Maria Cristina Oliveira Bruno, the area of social inclusion, specifically the concepts of Universal Design and accessibility with Romeo Sasaki, Joseph Shapiro, Dorina Nowill, Luis Pierre Grosbois, Ron Mace, Regina Cohen and Silvana Cambiaghi.

The methodology combines the bibliographical and historical analysis with field research in primary sources. The field stage focused on primary data collection, records of visits to exhibitions, projects and interviews with employees in museums and cultural spaces Brazilians and foreigners who invest in programs to accessibility for people with disabilities and sensory communication strategies. The cases selected for analysis were those in which the theories of sensory communication and cultural accessibility materialized in more effective actions, taking into account the diversity of examples in different locations and extent of mediation strategies and accessibility for the inclusion of non-usual audiences to these environments.

As results of the study were pointed reflections and ways to bring the practice of sensory communication for cultural area.

Keywords: sensory communication; five senses; cultural spaces, accessibility, cultural inclusion

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Família utilizando recursos de mediação interativos na exposição sobre cultura Greco-romana no CMOM, 2011	<b>32</b>
<b>Figura 2:</b> Crianças utilizando recurso de mediação multissensorial na exposição sobre cultura Greco-romana no CMOM, 2011	<b>32</b>
<b>Figura 3:</b> Família usando material de educativo de mediação em galeria de pinturas no MOMA, 2011	<b>82</b>
<b>Figura 4:</b> Criança usando audioguia para mediação com público infantil no MOMA, 2011	<b>82</b>
<b>Figura 5:</b> Escultura que integra o roteiro de visita com acesso tátil à coleção, 2011	<b>82</b>
<b>Figura 6:</b> Recurso de Mediação Tátil – Air and Space Museum – Smithsonian Institution, 2011	<b>84</b>
<b>Figura 7:</b> Recurso de Mediação Tátil – National Museum of Natural History– Smithsonian Institution, 2011	<b>84</b>
<b>Figura 8:</b> Recurso de mediação tátil – National Museum of American History – Smithsonian Institution, 2011	<b>84</b>
<b>Figura 9:</b> Recurso de Mediação Proprioceptivo – National Museum of American History – Smithsonian Institution, 2011	<b>84</b>
<b>Figura 10:</b> Recurso de Mediação Tátil – calendário indígena – National Museum of American Indian Smithsonian Institution, 2011	<b>86</b>
<b>Figura 11:</b> Recurso de Mediação Sonoro – tambor para o publico experimentar – National Museum of American Indian Smithsonian Institution, 2011	<b>86</b>
<b>Figura 12:</b> Visita com cânticos e instrumentos indígenas orientada por educador indígena National Museum of American Indian Smithsonian Institution, 2011	<b>86</b>
<b>Figura 13:</b> Mapa tátil em Braille – Parque Epcot Center – Disney World, 2011	<b>89</b>
<b>Figura 14:</b> Jardim interno com tendas para piquenique. Victoria and Albert Museum, 2008	<b>91</b>
<b>Figura 15:</b> Família com pessoa com deficiência física no British Museum, 2008	<b>91</b>
<b>Figura 16:</b> Vista externa da Tate Modern, 2008	<b>91</b>
<b>Figura 17:</b> Recurso de mediação sonoro. Victoria and Albert Museum, 2008	<b>93</b>

<b>Figura 18:</b> Recurso de mediação proprioceptivo. Victoria and Albert Museum, 2008	<b>93</b>
<b>Figura 19:</b> Recurso de mediação tátil. Victoria and Albert Museum, 2008	<b>93</b>
<b>Figura 20:</b> Divulgação aberta das visitas táteis oferecidas no British Museum, 2008	<b>94</b>
<b>Figura 21:</b> Crianças interagindo em recursos sensoriais da Interactive Zone– Tate Modern, 2006	<b>96</b>
<b>Figura 22:</b> Vista geral da Interactive Zone – Tate Modern, 2006	<b>96</b>
<b>Figura 23:</b> Adultos interagindo com equipamento de acesso à vídeos e entrevistas com artistas na Interactive Zone – Tate Modern, 2006	<b>96</b>
<b>Figura 24:</b> Museu Del Chocolate Valor – vista do antigo escritório e jardim com maquinário, 2008	<b>100</b>
<b>Figura 25:</b> Recurso de mediação gustativo – pedaços de sementes de cacau para degustação. Museu Del Chocolate Valor, 2008	<b>100</b>
<b>Figura 26:</b> Recursos de mediação gustativos, olfativos e táteis – pedaços de sementes de cacau, paus de canela, amêndoas, avelãs e especiarias para experimentação. Museu Del Chocolate Valor, 2008	<b>100</b>
<b>Figura 27:</b> Cozinha com objetos táteis, recursos auditivos e olfativos – Casa Museu La Barbera des Aragonés, 2008	<b>101</b>
<b>Figura 28:</b> Armário com réplicas de peças de vestuário para apreciação tátil – Casa Museu La Barbera des Aragonés, 2008	<b>101</b>
<b>Figura 29:</b> Jardim com plantas de apelo olfativo, gustativo e tátil – Casa Museu La Barbera des Aragonés, 2008	<b>101</b>
<b>Figura 30:</b> Elevador de acesso físico aos pavimentos – Casa Museu La Barbera des Aragonés, 2008	<b>101</b>
<b>Figura 31:</b> Display com peça arqueológica original para apreciação tátil – Museu Arqueológico de Vila Joiosa, 2008	<b>102</b>
<b>Figura 32:</b> Crianças interagindo com mesa de recursos multissensoriais – Museu Arqueológico de Vila Joiosa, 2008	<b>102</b>
<b>Figura 33:</b> Display com informação acessível em formato auditivo – Museu Arqueológico de Vila Joiosa, 2008	<b>102</b>
<b>Figura 34:</b> Display com material de apoio tátil – ampliações de amuletos fenícios e romanos – Museu Arqueológico de Vila Joiosa, 2008	<b>102</b>

<b>Figura 35:</b> Crianças em espaço multiuso – mesas para realização de jogos, atividades educativas e lúdicas– Museu Arqueológico de Vila Joiosa, 2008	<b>102</b>
<b>Figura 36:</b> Maquete do Taj Mahal, feita de mármore carrara, pelúcia, madeira e sândalo – Museu Tiflológico de la Once, 2008	<b>104</b>
<b>Figura 37:</b> Criança interagindo com maquete – Museu Tiflológico de la Once, 2008	<b>104</b>
<b>Figura 38:</b> Criança brincando com maquete – Museu Tiflológico de la Once, 2008	<b>104</b>
<b>Figura 39:</b> Espaço expositivo fisicamente acessível – Museu Tiflológico de la Once, 2008	<b>104</b>
<b>Figura 40:</b> Recurso de mediação tátil do Cité des Sciences et de l'industrie, 2012	<b>107</b>
<b>Figura 41:</b> Recurso de mediação interativo do Cité des Sciences et de l'industrie, 2012	<b>107</b>
<b>Figura 42:</b> Recurso de mediação plurissensorial do Cité des Sciences et de l'industrie, 2012	<b>107</b>
<b>Figura 43:</b> Detalhe de recurso de mediação plurissensorial do Cité des Sciences et de l'industrie, 2012	<b>107</b>
<b>Figura 44:</b> Atividade do curso Stages Tactiles do Cité des Sciences et de l'industrie, 2012	<b>108</b>
<b>Figura 45:</b> Galeria Tátil de esculturas do Musée du Louvre – escultura acessível ao tato, 2012	<b>110</b>
<b>Figura 46:</b> Galeria Tátil de esculturas do Musée du Louvre – criança interagindo, 2012	<b>110</b>
<b>Figura 47:</b> Recurso de mediação tátil e auditivo no Museum d'Histoire Naturelle de Paris, 2012	<b>112</b>
<b>Figura 48:</b> Recurso de mediação tátil no Museum d'Histoire Naturelle de Paris, 2012	<b>112</b>
<b>Figura 49:</b> Recurso de mediação olfativo no Museum d'Histoire Naturelle de Paris, 2012	<b>112</b>
<b>Figura 50:</b> Sale des Enfants no Museum d'Histoire Naturelle de Paris, 2012	<b>112</b>
<b>Figura 51:</b> Visita sensorial no Musei Vaticani – Educadoras com e sem deficiência visual na Galeria de Arte da Antiguidade Clássica, 2012	<b>115</b>

<b>Figura 52:</b> Visita sensorial no Musei Vaticani – Toque em escultura da Galeria de Arte da Antiguidade Clássica, 2013	<b>115</b>
<b>Figura 53:</b> Peças para expostas ao ar livre para acesso tátil - Colosseu, 2012	<b>117</b>
<b>Figura 54:</b> Acessibilidade física - Colosseu, 2012	<b>117</b>
<b>Figura 55:</b> Detalhe de Jardim Farmacêutico Farnesiano- Museo Palatino, 2012	<b>118</b>
<b>Figura 56:</b> Placa de Informação - Jardim Farmacêutico Farnesiano- Museo Palatino, 2012	<b>118</b>
<b>Figura 57:</b> Jardim Ornamental - Museo Palatino, 2012	<b>118</b>
<b>Figura 58:</b> Bica de Água Potável - Museo Palatino, 2012	<b>118</b>
<b>Figura 59:</b> Sala de descanso para visitantes – Galeria degli Uffizi, 2012	<b>120</b>
<b>Figura 60:</b> Vista da cafeteria no terraço da Galeria degli Uffizi, 2012	<b>120</b>
<b>Figura 61:</b> Peça para acesso tátil e display de informação acessível do programa educativo Uffizi da Tocare - Galeria degli Uffizi, 2012	<b>121</b>
<b>Figura 62:</b> Sala de exposição e venda de produtos no Museo Officina Profumo Santa Maria Novella, 2012	<b>122</b>
<b>Figura 63:</b> Clientes experimentando produtos em sala de exposição e venda de produtos no Museo Officina Profumo Santa Maria Novella, 2012	<b>122</b>
<b>Figura 64:</b> Senhora com deficiência visual apreciando parte de instalação na exposição Jardins do MAM, 2010	<b>154</b>
<b>Figura 65:</b> Rapaz com deficiência visual apreciando instalação na exposição Jardins do MAM, 2010	<b>154</b>
<b>Figura 66:</b> Experiência de propriocepção com visitantes com deficiência visual em instalação na exposição Jardins do MAM, 2010	<b>154</b>
<b>Figura 67:</b> Penetrável Éden – Casa França Brasil – Exposição O Museu é o mundo, 2010	<b>157</b>
<b>Figura 68:</b> Bólido Área Água – Praia do Arpoador – Rio de Janeiro – Exposição O Museu é o mundo, 2010	<b>157</b>
<b>Figura 69:</b> Penetrável Gal – Itaú Cultural SP – Exposição O Museu é o mundo, 2010	<b>158</b>
<b>Figura 70:</b> Detalhe de sinalização da exposição “Na ponta dos dedos”, 2010	<b>164</b>
<b>Figura 71:</b> Vista da exposição “Na ponta dos dedos”, 2010	<b>164</b>

<b>Figura 72:</b> Museu de Arte de Joinville, 2010	<b>167</b>
<b>Figura 73:</b> Exposição ComTato – Esculturas para acesso tátil.Museu de Arte de Joinville, 2010	<b>167</b>
<b>Figura 74:</b> Museu de Arte de Joinville – entrada do porão – sala escura – Exposição ComTato, 2010	<b>167</b>
<b>Figura 75:</b> Exposição ComTato – Detalhe de esculturas para acesso tátil.Museu de Arte de Joinville, 2010	<b>167</b>
<b>Figura 76:</b> Cenografia da sala “O pão nosso da floresta” – Exposição Sentidos da Amazônia – Usina Chaminé, 2012	<b>173</b>
<b>Figura 77:</b> Recurso olfativo na sala “Perfumes da Hiléia” – Exposição Sentidos da Amazônia – Usina Chaminé, 2012	<b>173</b>
<b>Figura 78:</b> Recurso tátil na sala introdutória da exposição Sentidos da Amazônia – Usina Chaminé, 2012	<b>174</b>
<b>Figura 79:</b> Entrada do Museu do Seringal – época seca no Rio Negro, 2012	<b>177</b>
<b>Figura 80:</b> Cozinha com alimentos frescos Museu do Seringal, 2012	<b>177</b>
<b>Figura 81:</b> Educadora mostrando recursos olfativos no “Banho da Sinhazinha” - Museu do Seringal, 2012	<b>177</b>
<b>Figura 82:</b> Educadora incentivando exploração tátil do látex recém extraído de seringueira - Museu do Seringal, 2012	<b>177</b>
<b>Figura 83:</b> Fachada do Museu do Marajó, 2012	<b>181</b>
<b>Figura 84:</b> Visitantes interagindo com “computador caipira” Museu do Marajó, 2012	<b>181</b>
<b>Figura 85:</b> Detalhe de “computador caipira” Museu do Marajó, 2012	<b>181</b>
<b>Figura 86:</b> Detalhe de instalação interativa - Museu do Marajó, 2012	<b>181</b>
<b>Figura 87:</b> Barraca de venda de alimentos típicos no Bulixo – Sesc Arsenal, 2013	<b>187</b>
<b>Figura 88:</b> Fachada do Sesc Arsenal em Cuiabá, 2013	<b>187</b>
<b>Figura 89:</b> Jardim repleto de mesas no evento Bulixo - Sesc Arsenal, 2013	<b>187</b>
<b>Figura 90:</b> Crianças brincando no jardim do Sesc Arsenal antes do início do evento Bulixo, 2013	<b>187</b>
<b>Figura 91:</b> Crianças utilizando os equipamentos de acesso à informação com suporte de vídeo-game portátil no Musée du Louvre, 2012	<b>197</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>01</b>
<b>Caminhos</b>	<b>02</b>
<b>O objeto da pesquisa: os espaços culturais</b>	<b>08</b>
<b>Quadro teórico – comunicação dos cinco sentidos em espaços culturais</b>	<b>13</b>
<b>Metodologia: análises teóricas e pesquisa de campo</b>	<b>17</b>
<b>Estrutura da tese</b>	<b>20</b>
<b>1 A COMUNICAÇÃO SENSORIAL NOS ESPAÇOS CULTURAIS</b>	<b>23</b>
<b>1.1 A comunicação sensorial e o desenvolvimento do ser humano</b>	<b>24</b>
<b>1.2 A primazia da comunicação visual em espaços culturais – origens e permanência</b>	<b>33</b>
<b>1.3 A comunicação nos espaços culturais – mudanças para atração de novos públicos</b>	<b>40</b>
<b>2 ESTRATÉGIAS DE MEDIAÇÕES ACESSÍVEIS PARA PESSOAS E SUAS DIFERENÇAS: INCLUSÃO CULTURAL, PÚBLICOS NÃO USUAIS, ACESSIBILIDADE, DESENHO UNIVERSAL, E BENEFÍCIOS DA COMUNICAÇÃO E MEDIAÇÃO SENSORIAIS PARA TODOS OS PÚBLICOS</b>	<b>49</b>
<b>2.1 Inclusão cultural – públicos não usuais dos espaços culturais</b>	<b>50</b>
<b>2.2 Acessibilidade e Desenho Universal</b>	<b>58</b>
<b>2.3 Benefícios da comunicação sensorial para todos os públicos</b>	<b>67</b>
<b>3 A COMUNICAÇÃO DOS CINCO SENTIDOS E A ACESSIBILIDADE NOS ESPAÇOS CULTURAIS NORTE-AMERICANOS, EUROPEUS E BRASILEIROS – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ANÁLISE DE CASOS EXEMPLARES</b>	<b>77</b>

<b>3.1 Estratégias de formação de novos públicos em espaços culturais europeus e norte-americanos: acessibilidade, comunicação sensorial e acolhimento aos diferentes visitantes</b>	<b>78</b>
<b>3.2 Comunicação sensorial e acessibilidade em espaços culturais brasileiros, uma leitura histórica</b>	<b>125</b>
<b>4 A COMUNICAÇÃO DOS CINCO SENTIDOS EM ESPAÇOS CULTURAIS BRASILEIROS – ANÁLISE DE CASOS</b>	<b>145</b>
<b>4.1 O desenvolvimento de princípios de acessibilidade e comunicação sensorial na região Sudeste do país: um polo de rápidas mudanças</b>	<b>147</b>
<b>4.2 A comunicação sensorial como estratégia de acessibilidade em espaços culturais das regiões Sul e Nordeste – criatividade e protagonismo como estratégia de inclusão cultural</b>	<b>160</b>
<b>4.3 Comunicação Sensorial como estratégia de inclusão cultural e acessibilidade em espaços culturais das regiões Norte e Centro-Oeste – a influência das populações e hábitos culturais nas exposições e ações culturais</b>	<b>170</b>
<b>5 CONCLUSÕES FINAIS: A PROPRIOCEPÇÃO NA COMUNICAÇÃO EM ESPAÇOS CULTURAIS BRASILEIROS: OS CINCO SENTIDOS NA FRUIÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NAS CINCO REGIÕES DO PAÍS</b>	<b>190</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>201</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>210</b>
<b>ANEXO A – Lista de espaços culturais visitados nos Estados Unidos da América, Inglaterra, Espanha, Holanda , Portugal, França, Itália</b>	<b>210</b>
<b>ANEXO B – Lista de espaços culturais visitados no Brasil</b>	<b>213</b>
<b>ANEXO C – Modelo de questionário de opinião proposto para as análises do segundo capítulo</b>	<b>217</b>
<b>ANEXO D – Questionários respondidos</b>	<b>218</b>



## INTRODUÇÃO

O museu vive essencialmente do seu público, ou seria mero depósito, se admitíssemos o contrário. Assim, é imprescindível que o público se sinta bem e à vontade na “casa dos objetos”: acesso fácil e cômodo (há que se pensar em crianças, em idosos e em deficientes físicos), áreas de repouso intervalando a caminhada pela exposição e, sobretudo, uma atmosfera agradável (suportes que não forcem exercícios de extensão e flexão do corpo e luz que não ofusque nem force a exageradas e frequentes acomodações do olho) (GUARNIERI, 1982 apud BRUNO, 2010, p. 279).

O percurso de pesquisa é composto de informações essenciais para a compreensão das razões que levam o pesquisador a escolher um tema determinado para se debruçar em um processo de doutorado que resulte em uma tese.

Por essa razão, a introdução desta pesquisa será destinada a esclarecer esse percurso, com o objetivo de informar qual foi o caminho que me levou ao desenvolvimento da tese “A comunicação dos cinco sentidos nos espaços culturais brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças”. Cabe aqui também esclarecer que a pesquisa, desenvolvida dentro da área de comunicação e semiótica, sob orientação do Professor Norval Baitello Junior, privilegiou a inserção dos espaços culturais no campo da Teoria da Mídia, que analisa os ambientes sob a ótica da comunicação pela mídia primária, que, por sua vez, considera todos os sentidos do ser humano no processo de comunicação.

Considero que a migração de meu processo para a área de comunicação, mas sem perder os vínculos anteriormente estabelecidos com as áreas de museologia e ação cultural, nas quais desenvolvi minhas pesquisas anteriores em níveis de especialização e mestrado, trouxe crescimento interdisciplinar à minha formação acadêmica e profissional, pois neste estudo tive a oportunidade de aprofundar a investigação teórica e prática no ser humano como foco dos processos de comunicação em espaços culturais, ganho inestimável, que resultou em uma tese que pode trazer novos caminhos para os estudos acerca do tema proposto, indo além das relações políticas de direitos e cidadania, provando que a acessibilidade e a comunicação multimodal trazem benefícios para todos os indivíduos que escolhem os espaços culturais como opções de cultura e lazer.

Vale também esclarecer que atuo profissionalmente na área de ação cultural e museologia há 15 anos, com foco no desenvolvimento de projetos e programas de acessibilidade cultural para pessoas com deficiência e novos públicos. Em minha

trajetória profissional, privilegio o envolvimento do público-alvo no processo de construção de programas e projetos, o que me trouxe uma compreensão das necessidades da comunicação sensorial na construção de espaços culturais mais inclusivos e acessíveis a todos. Ressalto ainda meu envolvimento profissional e pessoal com a Fundação Dorina Nowill para Cegos, onde colaboro desde o ano de 1999, instituição pioneira na luta pela cidadania das pessoas com deficiência visual. Nessa instituição, tive a oportunidade de coordenar a concepção do Centro de Memória Dorina Nowill, museu pioneiro na preservação da história da deficiência visual no Brasil e desenvolver projetos e programas de ação cultural para inclusão de pessoas com deficiência e novos públicos, com protagonismo de representantes do público-alvo e submetendo a criação e desenvolvimento das ações a Dorina Nowill, grande líder, professora, pesquisadora e pensadora da área de inclusão social.

## **Caminhos**

Durante a banca de defesa da dissertação de mestrado “Reabilitação do museu: políticas culturais de inclusão por meio da acessibilidade”, na qual foi realizado um estudo da criação de políticas culturais de acessibilidade para pessoas com deficiências em museus a partir do estabelecimento de diálogos entre o público-alvo e gestores culturais, uma das professoras que participou da arguição do trabalho, a Professora Doutora Maria de Fátima Tálamo destacou a presença de diversos resultados do trabalho que levantavam a hipótese da comunicação sensorial em museus ser um dos caminhos para a mudança cultural à qual minha dissertação defendia.

A professora sugeriu, para continuidade de minhas futuras pesquisas, a análise das teorias desenvolvidas pelo Professor Doutor e Pesquisador Norval Baitello Junior, por sua reciprocidade no estudo da comunicação sensorial, mas dentro dos processos de comunicação humana e social, que, conseqüentemente, englobam os museus e espaços culturais.

Poucas semanas após a conclusão do curso de mestrado, fui pesquisar os textos e livros do professor Norval Baitello Junior, seguindo a sugestão da Professora Maria de Fátima Tálamo. Após a leitura de alguns, tive a certeza da nova pesquisa que desejava desenvolver: um estudo acerca do potencial de comunicação

e mediação sensoriais como estratégia de acessibilidade para diferentes públicos em espaços culturais, prioritariamente museus.

Com a ideia na cabeça e algumas linhas esboçadas, procurei o Professor Norval, que, atentamente, recebeu-me e mostrou simpatia à minha temática.

A partir desse primeiro contato, fui apresentando ao professor alguns resultados do pré-projeto de pesquisa e, em seguida, recebi com alegria o convite para assistir às suas aulas sobre as teorias da mídia e da comunicação, em que entrei em contato com diversas teorias e estudos acerca da comunicação sensorial: seu enquadramento como “mídia primária”, a primeira forma de comunicação inata e inerente ao ser humano, segundo Harry Pross, na semiótica da cultura, com teorias como a da ecologia da comunicação de Vicente Romano, crise da visibilidade dentro dos estudos da semiótica da cultura, com Norval Baitello Junior, Vilém Flusser, Ivan Bystrina, Christoph Wulf e Stuart Clark, e em áreas novas para os estudos brasileiros, como a etologia, dentro das ciências sociais e da psicologia, com as teorias da comunicação sensorial como natural do humano, a partir dos textos de Edgar Morin, Boris Cyrulnik, Ashley Montagu e Rachel Herz, que demonstram as consequências desastrosas de uma sociedade que rompe vínculos com essa capacidade inata de comunicação tátil, olfativa, gustativa, auditiva, relegando todo seu desenvolvimento à acuidade visual.

Era exatamente o que buscava: teorias, estudos, casos e afirmações que constatassem que a comunicação sensorial é tão importante para o desenvolvimento do indivíduo quanto para a democratização do patrimônio cultural e artístico preservado nos museus e espaços culturais.

Durante o amadurecimento teórico e empírico que desenvolvi no processo de pesquisa de mestrado, que investigava caminhos de construção de políticas culturais acessíveis às pessoas com deficiência por meio do ponto de vista de gestores culturais e representantes do público de pessoas com deficiência, encontrava casualmente constatações sobre a relevância da comunicação e mediação cultural sensorial como uma das estratégias mais eficazes de inclusão de pessoas com deficiência em museus e espaços culturais. Mas, por meus objetivos de pesquisa não incluírem especificamente essa perspectiva, não aprofundi as análises acerca do tema. Entretanto, não pude deixar de citá-las e propor conclusões sobre elas, que culminaram na quase totalidade do capítulo final de tese, que se tornou um indício da nova pesquisa aqui apresentada.

Essa tese, resultante da pesquisa de doutorado “A comunicação dos cinco sentidos nos espaços culturais brasileiros: estratégias de mediações e acessibilidade para as pessoas e suas diferenças”, reúne resultados de investigação teórica e empírica de quatro anos de árdua busca por respostas às hipóteses originalmente formuladas, mas o resultado final extrapola a comprovação das hipóteses em direção à análise do desafio do uso das estratégias de comunicação e mediação sensoriais nos espaços culturais.

As perguntas originais do projeto de pesquisa apresentado ao professor Norval Baitello Junior, ao Programa de Pós-Graduação e Comunicação e Semiótica e à agência de fomento à pesquisa FAPESP, todos os envolvidos que investiram fielmente nessa pesquisa, eram:

1. A comunicação dos cinco sentidos nos espaços culturais proporciona maior acessibilidade no campo ampliado.

Acessibilidade em campo ampliado significa eliminação de barreiras físicas, de comunicação e informação, aderência e aceitação do público em relação aos conteúdos apresentados pelos espaços culturais em suas ofertas. Os espaços culturais brasileiros, além da carência de recursos financeiros e políticas de desenvolvimento socioeducativas, sofrem principalmente da falta de interesse da população em geral. Para reverter esse quadro, as instituições culturais podem utilizar como ferramenta a criatividade, inerente aos seus colaboradores, geralmente profissionais de áreas ligadas às artes, que possibilitam a elaboração de projetos interessantes. Os estudos de comunicação nas mídias primária, secundária e terciária têm um vasto campo de pesquisa nessa proposta, já que os espaços culturais se caracterizam pelo relacionamento presencial e efêmero com os visitantes. As teorias da comunicação pela mídia primária demonstram o uso da linguagem corporal nas ações de comunicação, isto é, que nos espaços culturais as pessoas possam utilizar seus sentidos além da visão para estabelecerem elos de participação e interação com os conteúdos culturais apresentados. O uso dessas teorias aplicadas aos espaços culturais tem como resultados preliminares o acolhimento de novos públicos e a contribuição para o desenvolvimento do indivíduo por meio do acesso à cultura.

2. As propostas de mediação e comunicação sensoriais e as adequações ambientais de caráter físico e social têm o potencial de transformar os espaços culturais em ambientes mais acolhedores e inclusivos à diversidade humana.

Espaços livres de barreiras e que considerem diferentes formas de relacionamento, percepção e cognição são mais atrativos para todas as pessoas, independente de suas condições físicas, sensoriais e intelectuais.

O acesso e apropriação da informação cultural são consequências de um ambiente que equilibre os dois lados do objeto da pesquisa: o espaço cultural e o indivíduo, pessoas e suas diferenças.

Além dos estudos sobre as teorias da mídia primária, foi prevista a realização de leituras sobre as teorias que embasam as práticas sociais de inclusão, acessibilidade e sobre o Desenho Universal, movimento internacional por uma nova concepção de espaços inclusivos para toda diversidade de pessoas. O Desenho Universal propõe a acessibilidade para pessoas com deficiência, mobilidade reduzida, crianças, idosos e qualquer indivíduo que precise de predisposições espaciais e conceituais diferenciadas, isto é, públicos potenciais das instituições culturais no contexto atual.

3. As inovações na comunicação em espaços culturais ainda seguem os modelos criados nas décadas de 1960 e 1970 – o uso indiscriminado e com pouca reflexão de recursos audiovisuais nas exposições.

A partir da década de 1960, os vídeos, monitores de televisão, projeções e *softwares* interativos invadiram os espaços culturais e suas exposições, e, desde então, foram proporcionadas poucas reflexões ou avaliações com conclusões qualificadas em relação à validade desses recursos na comunicação com os diversos públicos.

Em quase cinco décadas de bombardeio visual e informacional impulsionado pela espetacularização dos meios de comunicação, esse tipo de estratégia de comunicação perdeu qualitativamente sua pertinência e eficácia, uma vez que

presenciamos o fenômeno de sedução pelas novas mídias acima do interesse pela temática da exposição, conjunto de peças, obras, artefatos e relações expostas<sup>1</sup>.

No século XXI, um novo desafio foi proposto às instituições culturais pelo órgão internacional que regulamenta a atuação dessas instituições e de seus profissionais, o *ICOM – International Council of Museums* (conselho que integra a Unesco): ser agente de desenvolvimento social, isto é, contribuir com o desenvolvimento da consciência e capacidade crítica dos indivíduos em relação à condição atual do patrimônio cultural e ambiental.

No campo da comunicação, um novo desafio vem sendo colocado pela literatura, artes, cinema, teatro, música e dança: o respeito e inclusão das diferenças e a exploração sensorial, pelo esgotamento do sentido e da comunicação sensorial.

Tomemos como exemplo algumas manifestações culturais que contribuem com as afirmações acima: um dos filmes que gerou maior polêmica neste início de século – *Blindness (Ensaio sobre a cegueira)* de Fernando Meirelles, 2008, baseado no livro homônimo de José Saramago; na dança, a inclusão de bailarinos com deficiência física e sensorial apresentam novas formas de elaborar movimentos e cultivar a natureza do corpo presente no trabalho de companhias como Núcleo Morungaba, que possui bailarinos com deficiência física, e Cia Fernanda Bianchini, formada por bailarinos com deficiência visual; no teatro, grupos como Teatro Cego e Teatro dos Sentidos propõem que o público usufrua do espetáculo sem o sentido da visão, desconstruindo a linguagem cênica com encenações multissensoriais (paladar, odores, sons e sensações táteis), que trazem inovações e desafios para os profissionais e público; na arte, não tem sido diferente, desde as proposições de Lygia Clark, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, na década de 1960, e os contemporâneos, como Valeska Soares, Mauricio Dias & Walter Riedweg e Olafur Eliasson, que trabalham com questões ligadas às diferenças naturais e sociais dos seres humanos com abordagens sensoriais<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> É possível constatar esse fato fazendo uma rápida pesquisa sobre os aparelhos de acesso à informação (audioguias, guias multimídia) utilizados em grandes museus estrangeiros e nacionais: *tablets*, *video games* portáteis, aparelhos importados (no caso das instituições brasileiras), disponibilidade de *podcasts* captados por tecnologia Android. Na prática, percebemos que as pessoas que optam pelo uso de tais equipamentos passam mais tempo tentando compreender seu funcionamento e explorando suas funcionalidades do que desfrutando das exposições em si.

<sup>2</sup> Trecho adaptado de SARRAF, Viviane Panelli. **Reabilitação do Museu**: políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

Além das mudanças estruturais na linguagem das manifestações artísticas, novos desafios relacionados ao acesso à informação são trazidos pela sociedade inclusiva, impondo-se aos meios de comunicação e espaços culturais: a audiodescrição para tornar produtos visuais acessíveis às pessoas com deficiência visual, as legendas *closed caption* e tradução em Libras – Língua Brasileira de Sinais para pessoas com deficiência auditiva terem acesso à comunicação auditiva em cinema, televisão, teatro, estádios de esporte, espaços de cultura e lazer; a acessibilidade física em espaços de lazer, cultura e edifícios históricos; a inclusão de pessoas com deficiência, pessoas socialmente excluídas e consideradas minorias na temática de programas de rádio, televisão e internet, filmes, telenovelas e exposições, além do espaço público para a manifestação de opiniões e protestos desta população.

As hipóteses originalmente propostas para o desenvolvimento da tese com base em análise teórica e de casos reais em espaços culturais europeus e norte-americanos, em que esses exemplos são mais frequentes e amplamente aclamados pelo público geral dos espaços culturais, tiveram seu alcance e objetivos ampliados, uma vez que, durante o processo de consolidação do apoio da agência FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, recebi uma sugestão bastante desafiadora por parte do profissional responsável pelo parecer designado pela agência: realizar a análise de casos da pesquisa em instituições culturais brasileiras.

A escolha final por formular uma pesquisa de campo que abarcasse prioritariamente os museus e espaços culturais brasileiros resultou em novas descobertas não planejadas ou esperadas, mas que abriram possibilidades de análises e conclusões, que levaram a um cenário extremamente positivo e esperançoso: o sonho da “mudança cultural” a caminho de uma comunicação humana e livre de barreiras nos espaços culturais que se proponha acessível e inclusiva para todos os indivíduos, independente de suas características físicas, sensoriais, cognitivas, psíquicas, psicológicas e sociais.

Nos espaços culturais brasileiros investigados, visitados e analisados em todas as regiões do país, de temáticas e nas localidades mais inusitadas, pude verificar que a comunicação e a mediação sensoriais são considerados desafios a serem vencidos, transformados em práticas cotidianas e sistematizados em suas

ações culturais e educativas, de forma a tornarem o patrimônio cultural acessível aos diversos públicos, sem barreiras linguísticas, culturais e comunicativas.

Os resultados teóricos e práticos apresentados nessa tese combinam a leitura de teorias sobre comunicação sensorial, desenvolvimento sensorial do indivíduo, museologia, ação e mediação cultural e análise de casos reais em espaços culturais brasileiros e internacionais que comprovam que as mudanças culturais em benefício da democratização do patrimônio cultural por meio das estratégias de comunicação e mediação acessíveis são uma realidade em fase inicial e profícua de desenvolvimento, que invade o universo profissional dos espaços de cultura pelos caminhos da educação, da extroversão do patrimônio imaterial, da formação de público e da acessibilidade, sendo desafios contemporâneos dos espaços culturais que trabalham pela união do passado, presente e futuro em um mesmo ambiente de diálogo e inclusão de diferentes perspectivas de pertencimento.

### **O objeto da pesquisa: os espaços culturais**

Pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim - coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de “exposição” – ou nos modificamos ou continuamos na mesma. *Museu é o mundo*, é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para as obras que necessitem de abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (OITICICA, 1966, p. 82).

O estudo aqui apresentado aborda a comunicação pela mídia primária, isto é, a comunicação sensorial nos espaços culturais que são aqui representados por museus, centros culturais, monumentos, sítios históricos e instituições de preservação e difusão da cultura abertos ao público. Todos esses espaços se caracterizam por serem ambientes presenciais, por proporcionarem o encontro com outros indivíduos e suas ações culturais são um conjunto de experiências vivenciais nas quais a presença do indivíduo é indispensável.

Os espaços culturais, objeto desta pesquisa, são espaços de contexto, pois possuem edifício, história, coleção e filosofia; criam ambientes: locais de encontro com o outro, com a história e a arte produzidas pelo outro, além de terem o potencial

de desenvolverem pertencimento, isso é fazer com que as pessoas se sintam parte de uma nação, reconheçam suas origens, afirmem sua identidade, se reconheçam em determinada obra de arte. No entanto, a comunicação nos espaços culturais tem se restringido ao uso das mídias secundária e terciária.

As estratégias de comunicação usuais nos espaços culturais são: informações através de textos, imagens, máquinas e aparatos. São usadas as formas tradicionais de “transmissão de conhecimento” dos livros: a fórmula textos + imagens “ilustrativas”, e, para diversificar a fórmula e torná-la mais atrativa, são usadas atualmente as famosas TICs – Tecnologias de Informação e Comunicação, desenvolvidas para o ensino a distância, pelo uso de computadores e internet.

Esse modelo de comunicação em espaços culturais desconsidera o ambiente rico de sentidos e sensorialidades, que a preservação e extroversão do patrimônio cultural proporcionam por sua natureza representativa e relacional. O resultado desse deslocamento é a perda da ambiência<sup>3</sup> e a identificação com o espaço nulodimensional<sup>4</sup>.

Contextualizar os objetos museológicos alcança sentido se, ao mesmo tempo, contextualizamos o tema e o assunto diante do cotidiano das pessoas. Não basta expor contextualizando a partir da origem e trajetória do artefato, e sim expor fazendo com que se estabeleçam vínculos entre culturas, entre grupos e entre pessoas de culturas diferentes, e isto só se dá na comunicação de sentidos (CURY, 2005, p. 23).

A escolha dos “espaços culturais” como objeto de minha pesquisa foi definida para que nenhum tipo de instituição que preserve o patrimônio cultural, histórico, artístico ou ambiental, seja ele material, imaterial, integral ou qualquer outro tema que defina as manifestações que formam a cultura e os hábitos culturais dos seres humanos, ficasse de fora da investigação proposta pela tese.

---

<sup>3</sup> **Ambiência** – O conceito de ambiência se insere em uma corrente etnometodológica e em práticas interdisciplinares de pesquisa desenvolvidas na Escola de Arquitetura de Grenoble, pelo sociólogo francês Jean-Paul Thibaud e seus companheiros. Recentemente, também foi criada uma Rede Internacional para o avanço nas discussões sobre o tema da ambiência com a introdução de novas metodologias (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2011, p. 191).

<sup>4</sup> A escalada da abstração caminha, desse modo, da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, desta para a unidimensionalidade e desta outra para a **nulodimensionalidade**. Este último universo passa a ocupar cada vez mais as vidas humanas e seu entorno: as coisas (e suas inúmeras versões: os produtos, os objetos, o *hardware*, a matéria bruta) perdem valor, enquanto as não coisas (e suas igualmente inúmeras manifestações: as marcas, os símbolos, os serviços, o *software*, o valor agregado, a fama) ganham crescente destaque, importância e valor. A nulodimensão passa a ser o mundo para o qual somos impelidos com crescente veemência. Um mundo no qual somente há espaço para seres fluidos como o vento, evanescentes como a luz, efêmeros como o tempo. O mundo das não coisas nos desafia, procurando desmaterializar nossas existências, transformando-as em cálculos, grânulos, pontos e números (BAITELLO, 2005 p. 5).

Qualquer definição hermética que fosse adotada em relação aos espaços de preservação e extroversão do patrimônio cultural poderia resultar em exclusões, que impediriam o caráter de eliminação de barreiras semânticas proposta por essa pesquisa.

A busca de dados empíricos foi definida por usos e aplicações da comunicação e mediação sensoriais para tornar o patrimônio e as manifestações culturais acessíveis às diferentes formas de relacionamento humano. Essa capacidade peculiar não está circunscrita exclusivamente aos museus, ou aos centros culturais, ou parques zoológicos ou biológicos.

A partir da segunda metade do século XX e do século XXI, os espaços que preservavam e comunicavam o patrimônio cultural adotaram diferentes nomenclaturas e posturas, que, em muitos casos, foram únicos ou precursores de novas categorias. Os primeiros “centros culturais”, criados durante as décadas de 60 e 70 do século XX, foram um claro exemplo de uma nova categoria de espaço de preservação e extroversão do patrimônio cultural com postura de atuação mais dinâmica e participativa centrada no pertencimento e criação de múltiplos sentidos, visando estabelecer relacionamentos democráticos com populações estudantil e operária, diferindo-se da atuação dos museus e bibliotecas, mais direcionados à preservação do patrimônio material ali salvaguardado.

Com o estabelecimento de novos centros culturais aderindo à proposta dinâmica de seus pares originais e com as mudanças dos museus, criando propostas de programação e ação cultural a exemplo dos centros culturais, em busca de modernização e legitimação social, começam a surgir, nas décadas de 80 e 90 do século XX e na primeira década do século XXI, espaços com diversas nomenclaturas e características de atuação semelhantes, agregando preservação do patrimônio cultural com atuação dinâmica, propostas de formação de públicos diversos, ambientes propícios ao convívio com diferentes e ofertas de consumo de produtos culturais acessíveis financeiramente.

A expressão “espaço cultural” é usada, de modo genérico, para designar qualquer lugar destinado à promoção da cultura e é sob esse aspecto que se destaca, pela força sugestiva, seu caráter de contraposição às noções de território e territorialidade da cultura (COELHO NETO, 1997, p. 169).

A pesquisa aqui apresentada acredita, portanto, que a expressão “espaço cultural” dá conta de definir instituições diversas, que englobam desde museus e

bibliotecas estabelecidos há séculos atrás, centros culturais dos originais aos atuais, espaços multiuso, museus a céu aberto, sítios históricos abertos à população, espaços culturais de associações e organizações sociais de empresas, iniciativas independentes, como os brasileiros “Pontos de Cultura”, mas que têm um objetivo comum: proporcionar pertencimento cultural e promover acesso à cultura, seja ela erudita ou popular. Segundo Ana Carla Fonseca Reis e Kátia de Marco, em sua definição sobre os espaços culturais: “Os espaços de cultura apresentam um arcabouço diversificado de funções, sendo ao mesmo tempo canais de circulação, de fruição, de lazer e de produção de conteúdos pelo mundo das artes, da cultura e da ciência” (2011 p. 6).

Em minha pesquisa anterior, de mestrado, que se propôs a analisar as políticas culturais de acessibilidade em museus, pude verificar que a restrição do objeto de estudo a museus precisou ser alterada no processo de pesquisa, uma vez que, considerando a atuação relevante dos espaços culturais no desenvolvimento de políticas afins ao meu estudo, precisei incluí-los em minha análise e perceber que o termo espaço cultural define melhor a diversidade de instituições que atualmente trabalham com a preservação e difusão do patrimônio cultural.

Em países como Espanha, Inglaterra e França, é raro presenciar alguma distinção entre museus, bibliotecas e espaços culturais. Até mesmo as nomenclaturas de algumas instituições passam por mudanças significativas que afastam qualquer tipo de territorialidade cultural. Alguns exemplos de espaços culturais contemporâneos e que se afastam de qualquer tipo de vinculação de natureza processual, afirmando-se como museu, biblioteca, centro cultural ou outras categorias fechadas, são: a *Tate Modern* em Londres, que pode ser considerada um museu por ter acervo de arte moderna e contemporânea e estar vinculada à uma instituição museológica; a *Tate Gallery*, mas com diversos espaços de lazer e acolhimento para os mais diversos públicos e abertura para manifestações culturais de grupos de jovens; a *La Casa Encendida* e a *Caixa Forum* em Madri, que poderiam ser considerados centros culturais por apresentarem múltiplos serviços como biblioteca, espaços de exposição, auditórios, teatros, cinemas e oficinas culturais; o *Centre Georges Pompidou* em Paris, que possui acervo de arte moderna e contemporânea, espaços para exposições temporárias, espetáculos e exibição de filmes, biblioteca e diversos outros usos e possibilidades de ocupação; e o complexo cultural *La Villete*, também em Paris, que ocupa um enorme parque na periferia da

cidade, com diversos espaços destinados à preservação do patrimônio cultural e científico, como o *Cité des Sciences* e *Cité de La Musique*, que possuem acervos e os expõe em mostras de longa duração e temporárias, espaços de entretenimento, como o cinema 3D *La Geode* e o *Argonaute* (um submarino de guerra aberto à visitação), praças multiuso, onde populações imigrantes que residem no bairro praticam esportes e danças ligadas às suas culturas, exposições ao ar livre em toda extensão da *Gallerie de La Villette* que liga os diversos espaços do complexo, festivais de música, de estações do ano, de nações e um pavilhão para exposições temporárias e eventos de diversas naturezas.

No Brasil, temos alguns espaços que seguem premissas similares, como o Instituto Cultural Inhotim, que tem um dos acervos de arte contemporânea mais representativos do mundo, prioritariamente exposto ao ar livre ou em *site specific* (construções projetadas de acordo com as diretrizes dos artistas propositores das obras ali expostas); o ECCO – Espaço Cultural Contemporâneo de Brasília, que tem acervo de arte contemporânea, espaços de uso e ocupação livre de barreiras e oferta de um sólido programa educativo focado na formação de professores para se apropriarem das ações culturais em benefício de sua didática com alunos da rede pública e particular de ensino; a Usina Cultural em Manaus, que oferece exposições temporárias, exibição de programação audiovisual e serviço educativo voltado à estudantes da educação infantil e ensino fundamental; o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza, complexo cultural no centro da cidade, que revitalizou uma região de grande importância histórica, anteriormente degradada, e que reúne museus de arte popular e contemporânea, cinema, teatros, escolas de arte e cultura, restaurantes, planetário e subloca imóveis tombados para restaurantes que recebem cidadãos e turistas na celebração da história e cultura de Fortaleza; e a Fundação Bienal de São Paulo, responsável, desde 1951, pela exposição Bienal Internacional de Artes de São Paulo, um dos principais eventos de intercâmbio da arte contemporânea internacional e que desenvolve, desde 2010, uma proposta de ação cultural e educativa contínua, que ocorre entre e durante as edições das exposições que extrapolam os muros da instituição, formando jovens educadores e professores em todo o estado de São Paulo.

Levando em consideração conceitos atuais da área de ação cultural e os exemplos supracitados, é possível justificar a escolha pelo objeto “espaços culturais” como a definição que melhor abarca todas as reciprocidades entre instituições que

podem ter diferenças em suas origens, mas possuem semelhanças indissociáveis no que diz respeito ao acesso de diversos públicos ao patrimônio cultural.

### **Quadro teórico – comunicação dos cinco sentidos em espaços culturais**

As teorias que fundamentaram essa tese são provenientes das áreas de comunicação e semiótica, museologia, ação cultural, psicologia, ciências sociais, história, arte e arquitetura.

A noção de promoção de acesso e estudo do fenômeno relacional e comunicativo entre o patrimônio e o indivíduo em múltiplos espaços culturais, que é o principal mote do trabalho, foi embasada pela área de museologia, que é uma das principais bases teóricas de minha formação acadêmica e dessa tese.

É a partir do entendimento da museologia como a ciência que estuda o fenômeno da relação entre homem e o objeto, tendo o espaço cultural (originalmente o museu) como cenário dessa relação<sup>5</sup>, estendendo-se a vários casos de extroversão do patrimônio cultural, que foi possível todo o desenvolvimento teórico e empírico acerca da evolução dos museus e espaços culturais como instituições científicas de relevância equivalente às áreas de antropologia, arqueologia, história, história da arte, ciências, entre outras, que usavam o acervo dos museus como objeto de estudo, sem observar as ricas relações existentes na equação proposta pela museologia.

Se o museu hoje pode ser compreendido como o cenário que torna possível a relação homem-objeto, ambos participantes de uma mesma realidade, a ação museológica deve ser entendida como uma possibilidade de crescimento e aprofundamento da consciência, uma consciência crítica e histórica que possibilita a ação; a ação na qual o homem exerce sua plena humanidade, pois só se é humano no pleno exercício da liberdade e da criação (GUARNIERI, s.d. in BRUNO, 2010, p. 242).

Com a evolução dos estudos da museologia, diretamente influenciados pelas práticas de ação cultural e educativa criadas pioneiramente em alguns museus e que conseqüentemente influenciaram outras iniciativas dentro e fora de organizações intituladas “museu”, a noção de território da cultura e do patrimônio se expande, uma vez que as relações entre homem e objeto em um espaço passam a ser observadas e se tornar foco de interesse e estudo. Entre as pesquisas da área

---

<sup>5</sup> Conceito desenvolvido pela museóloga brasileira Waldisa Russio Camargo Guarnieri, com base nas teorias da ciência museológica de Zbyněk Zbyslav Stránský e Anna Gregorová.

de museologia, encontram-se estudos de casos e análises ocorridas em bibliotecas, sítios arqueológicos, centros culturais, parques naturais, cidades, comunidades rurais, urbanas e litorâneas, que preservam práticas e costumes, escolas e outros locais, que deslocam o estudo da museologia à exclusividade dos museus.

Nesse mesmo mote, os museus passaram a enfrentar mudanças políticas e de atuação, o que alguns teóricos consideraram modernização, com o intuito de não perderem a importância e relevância no cenário cultural de suas nações. Diversas estratégias são utilizadas no sentido de tornar os museus mais acessíveis à população, como: gratuidade no ingresso, oferta de eventos públicos e programas de férias para crianças, aluguel de espaços para restaurantes e lanchonetes e até mesmo aluguel de suas instalações históricas e salas de exposição para festas e eventos privados, como aniversários, casamentos, locações para filmes e programas de televisão<sup>6</sup>.

Os museus evoluíram nitidamente de uma atitude meramente depositária e conservadora, em que as obras em si eram o mais importante, para outra que se poderia descrever como orientada para o público. Neste caso, seu objetivo é, tanto quanto manter uma obra, criar condições para que essa obra entre no circuito imaginário da cultura mediante sua exposição adequada ao público. O interesse pelo público, e a preocupação de registrar o número elevado de frequentadores, tornou-se mais acentuado a partir do instante em que, entre os anos 70 e 80 neste século, os museus viram diminuir o montante de suas verbas e encontraram nas rubricas “atendimento ao público e à comunidade” e “serviços educacionais” uma forma de legitimação para suas demandas econômicas, atendidas tanto por indivíduos e instituições privadas quanto pelo Estado. Mudanças como esta foram acompanhadas por outras. Museus sem acervos, como o Museu de Culturas Populares, do México, passaram a existir, organizados não ao redor da ideia de coleção de obras, mas da proposta de abordar sucessivamente temas individuais integradores de um conjunto maior (por exemplo, uma exposição sobre a “Cultura do Milho” como parte do sistema da Cultura Popular). Também a exigência de uma edificação específica não é mais requisito essencial para a definição de um museu: surgem ao longo das décadas de 80 e 90 neste século, museus ao ar livre e ecomuseus. Instituições museológicas passam também a aproximar-se fisicamente de outros estabelecimentos culturais, como os centros de cultura; exemplo eloquente dessa tendência é o Centro Nacional de Artes e Cultura Georges Pompidou em Paris. O complexo cultural assim constituído apresenta-se como um grande espaço de convivência, recuperando parte do significado mais antigo de um museu. De modo ainda mais amplo, comunidades, setores de cidades ou cidades por inteiro (como Veneza) transformam-se em espécies de museus vivos (COELHO NETO, 1997, p. 270-271).

---

<sup>6</sup> Alguns exemplos no Brasil são o MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo e seu famoso restaurante, locados com frequência para eventos privados, o Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, que tem servido como espaço para casamentos e festas de debutantes, e o MASP – Museu de Arte de São Paulo, que loca seu vão livre para a feira de antiguidades que ocorre impreterivelmente todos os domingos.

O campo da comunicação em espaços culturais tem sido um vasto objeto de estudo dentro da grande área de comunicação. São realizadas, principalmente, pesquisas sobre a extroversão do patrimônio cultural com objetivos específicos na tentativa de mensurar a recepção de informações para visitantes diversos, entretanto vários outros objetivos e investigações no campo da comunicação nesses espaços vêm consolidando esse novo campo de pesquisa.

A área de comunicação museológica entende que a participação no processo de (re) significação cultural é um pleno direito à cidadania, entendimento que situa o público como agente, ator, sujeito participante e criativo do processo de comunicação no museu e indivíduo exercendo a cidadania (CURY, 2005, p. 15).

Entretanto, esse campo não é exclusivamente dedicado às exposições, mas também às ações, estratégias e propostas de estabelecer canais de comunicação com os diversos públicos. Os espaços culturais criam suas marcas, fazem propaganda, desenvolvem campanhas específicas para captação de públicos, produzem diversos meios de comunicação, como publicações, audiovisuais, documentários, livros e também aplicam diretrizes das teorias da comunicação e da mídia na linguagem de suas exposições, que são os canais de comunicação inerentes ao seu universo de atuação.

A comunicação museológica se expressa fundamentalmente na exposição – o que não a coloca em posição distante da educação, que é uma linguagem condensada e altamente engenhosa. Condensa atitudes e valores, sentimentos, afetividade, razão e emoção, sensibilidade (CURY, 2005, p. 99).

A função museológica é, fundamentalmente, um processo de comunicação que explica e orienta as atividades específicas do Museu, tais como a coleção, a conservação e a exibição do patrimônio cultural e natural. Isso significa que os museus não são somente fontes de informação ou instrumentos de educação, mas espaços e meios de comunicação que servem de estabelecimento da interação da comunidade com o processo e com os produtos culturais (ICOM LAM, 1992 apud BRUNO, 2010, p. 73).

Dentro dos conceitos da teoria da comunicação representada nesse texto, principalmente por Baitello e Pross, a motivação da comunicação é a necessidade de ligação, de estabelecer elos, preencher os vazios e criar ambientes.

Como temos horror ao vazio, tentamos preenchê-lo com tudo o que temos à mão: com os gestos, com a voz, com os rastros (olfativos, visuais, auditivos ou táteis), com as imagens arcaicas, com escritas de todos os tipos, com as imagens produzidas por máquinas e até mesmo com as próprias máquinas de imagens. Mas preencher o abismo é um trabalho insano e inglório, como

enxugar gelo ou esvaziar um rio. Há apenas lampejos de um fugaz preenchimento, pontes fugazes que nos levam até o outro, transpondo por breves relances o vazio do abismo. Como dizia Walter Benjamin em suas “Teses sobre a Noção de História”, “um lampejo no momento de um perigo”. Para conseguir esses lampejos e tais relances é que experimentamos todos os sons, os gestos, os perfumes naturais e artificiais, os sabores, os rastros e os cortes, as escritas todas. A essa atividade damos o nome de comunicação, criação de pontes para atravessar o abismo que separa o eu do outro. A essas pontes, como elas se colocam no meio de campo, damos o nome de “mídia” ou “meios”, ou “*media*”. Repetindo e resumindo, pois nunca é demais enfatizar: mídia é o meio de campo que procura superar o abismo entre o eu e o outro (BAITELLO, 2012, p. 60).

Os espaços culturais pesquisam, desenvolvem e produzem produtos, serviços e meios inerentes aos processos de comunicação. Assim, podemos considerar que esses são, além de espaços de preservação do patrimônio cultural, meios de comunicação, pois precisam expor seus acervos, resultados de pesquisa, processos e mostrar-se às pessoas usando como linguagem as exposições e demais produtos de comunicação.

O museu é espaço de inúmeros sujeitos, do passado e do presente, daqui e de outros lugares, de culturas diferentes, com o mesmo ponto de vista ou com divergentes e diferentes posições. Ao admitir que há um sujeito, muitos outros aparecem. Um sujeito se faz na relação com o outro, nos fazemos sujeitos na interação com outro sujeito, isto porque a comunicação provoca o estabelecimento de vínculos e os vínculos só são possíveis com a comunicação de sentidos. Melhor dizendo, não somos sujeitos sozinhos e não (re) significamos sozinhos, nós (re) significamos com outros, é uma atuação mútua e compartilhada entre o público e o museu (CURY, 2005, p. 40).

As principais bases teóricas da área de comunicação da pesquisa são os conceitos de comunicação pela mídia primária dentro da teoria da comunicação de Harry Pross disseminados e aprofundados por Norval Baitello Junior, que acreditam na comunicação sensorial, que, por sua vez, começa e termina no corpo como a matriz de todos os processos que dependem de criações externas e aparatos (a exemplo de desenhos em cavernas, escrita e todos os meios de comunicação externos criados pelo indivíduo); o conceito de ecologia da comunicação de Vicente Romano; e as teorias sobre a crise da visibilidade, propostas por Stuart Clark, Dietmar Kamper e Christoph Wulf.

A comunicação sensorial em espaços culturais ainda é uma área em processo de desenvolvimento. Existem mais casos de aplicação da comunicação sensorial em exposições e estratégias de comunicação em espaços culturais norte-americanos e europeus do que no Brasil.

Em espaços culturais desses países que foram parte do objeto da pesquisa de campo, foi possível encontrar soluções bastante inovadoras e consagradas pelos profissionais e pelo público, entretanto ainda existe uma dificuldade real em desenvolver a comunicação sensorial aplicada aos espaços culturais como uma área consolidada de pesquisa. A relevância da comunicação sensorial ainda fica, na maioria dos casos, relegada aos programas de ação educativa destinados às crianças de educação básica, idosos e pessoas com deficiência, sem promover mudanças efetivas na linguagem das exposições.

No Brasil, temos poucos casos de uso da comunicação sensorial em espaços culturais, mas considero que as pesquisas acerca desse tema recebem mais aderência e relevância por parte do universo científico, o que julgo uma forma bastante positiva de desenvolvimento, além do fato de a importância dessa comunicação não ser relegada a públicos específicos, mas considerada válida no relacionamento com todas as pessoas.

### **Metodologia: análises teóricas e pesquisa de campo**

A metodologia desse trabalho reúne pesquisa teórica com coleta de dados primários, de uma maneira bastante particular. A pesquisa de campo, como já abordado, se propôs a realizar um mapeamento dos casos de espaços culturais, que usam ou usaram estratégias de comunicação sensorial em suas exposições em cidades das cinco regiões do Brasil, de forma a possibilitar uma análise equitativa e não tendenciosa, levando em consideração o fato de que as regiões Sudeste e Sul possuem espaços culturais com mais investimento científico e, conseqüentemente, maior desenvolvimento em programas de comunicação e ação cultural.

Os procedimentos de seleção de casos para análise se caracterizaram pela investigação preliminar dos espaços culturais de cada região do Brasil, que tivessem, em suas ações culturais, alguma proposta de comunicação sensorial em exposições, ação educativa ou ações culturais diversas, seja em caráter permanente ou temporário, uma vez que a oferta desse tipo de ação em museus nacionais é bastante escassa. Assim, podemos afirmar que não foi realizada exatamente uma seleção, e sim uma busca por exemplos que não excluísse nenhuma região, o que configura a realidade atual em relação à comunicação sensorial em espaços culturais brasileiros.

Entretanto, foi constatada a dificuldade de encontrar programas, projetos e propostas intituladas ou claramente identificadas com os termos em questão: comunicação sensorial, comunicação tátil, auditiva, olfativa, ação educativa ou cultural sensorial, e outros termos afins. Na prática, na maior parte dos casos, as propostas que envolvem comunicação sensorial ainda estão ligadas a programas de acessibilidade ou inclusão sociocultural, destinados ao atendimento a pessoas com deficiência e crianças pequenas. Sendo assim, buscamos esse tipo de oferta, para, então, aprofundar a investigação no sentido de encontrar as estratégias específicas de comunicação sensorial para os objetivos propostos.

Para encontrar essas ações, foram consultados artigos científicos na área de educação e acessibilidade em espaços culturais, publicações e bases de dados do Sistema Brasileiro de Museus do IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus, contatos com profissionais atuantes na área, análise de periódicos e *websites* da área cultural, conselhos e dicas de professores e colegas que acompanharam o desenvolvimento da pesquisa.

Mesmo quando ocorreram dificuldades em encontrar casos para análise em algumas regiões, como no Centro-Oeste e no Norte, esse fato não configurou razão de excluir tais regiões, mas me incentivou a aprofundar minha investigação empírica e derrubar as dificuldades inerentes às barreiras de informação e geográficas. No caso da região Norte, por sugestão da professora Jerusa Pires Ferreira, recebi a informação sobre as ações de comunicação sensorial e acessibilidade propostas no Museu do Marajó, localizado no município de Cachoeira do Arari, na Ilha de Marajó. Nem a professora nem outros pesquisadores da região Norte que contatei em função dessa proposta tinham a exata informação sobre a permanência do museu que havia passado por imensas dificuldades, após o falecimento de seu criador e diretor, Giovanni Galo. Tentei inúmeras vezes, durante dois meses, entrar em contato com os profissionais do museu: por *e-mail*, telefone, na prefeitura da cidade, mas só consegui poucas informações com os colaboradores da Secretaria de Turismo do Pará: que o museu estava aberto e o telefone de um estagiário, que havia participado de uma capacitação do órgão em Belém. Através do contato com esse rapaz, pude constatar que o museu ainda encontrava-se aberto para, então, obter o telefone de seu atual coordenador e confirmar os horários e datas de funcionamento para planejar a esperada visita técnica. Faço, aqui, esse relato somente para demonstrar algumas das dificuldades encontradas no processo de

pesquisa, que, no entanto, não se configuraram impedimento para o desenvolvimento integral das necessidades e objetivos traçados no projeto.

No caso da análise bibliográfica, também foram enfrentadas algumas dificuldades. Primeiro, a quase inexistência de textos que abordassem a comunicação sensorial em espaços culturais. Quando digo “quase” inexistência, é porque alguns raros artigos e relatos existem, mas de forma bastante restrita, com estudo de apenas um sentido (tato, audição, olfato) aplicado às ações e programas de espaços culturais de países estrangeiros.

Para possibilitar uma análise e intersecção de informações resultantes na teoria pioneira proposta nesta tese, utilizei, com constante orientação e acompanhamento do orientador Norval Baitello Junior, a teoria da mídia de Harry Pross e seus seguidores, como o próprio Norval Baitello Junior, a semiótica da cultura com os autores Ivan Bystrina, Vicente Romano e Vilém Flusser, os estudos e pesquisas de crise da visibilidade e comunicação sensorial nos autores Dietmar Kamper, Christoph Wulf e Stuart Clark, e analisados pelas áreas de psicologia e psiquiatria influenciadas pela Etologia, nos autores Boris Cirulnyk, Ashley Montagu, Diane Ackerman e Rachel Herz.<sup>7</sup>

Considerando que o objeto da pesquisa são os espaços culturais, foi feita a leitura de textos, artigos e documentos fundamentais às disciplinas que os estudam: a ação cultural, com os autores Pierre Bourdieu, Teixeira Coelho, Andreas Huyssen, Ana Carla Fonseca Reis e Kátia de Marco, a museologia, com Waldisa Russio Camargo Guarnieri, Cristina Bruno, Marília Xavier Cury, além de documentos do *International Council of Museums* e de áreas ligadas à sua natureza estrutural: a arte, com Hélio Oiticica, a história, com Kristof Pomian, e a antropologia, com Edgard Morin.

Na área de inclusão social, cultural e acessibilidade, as análises tiveram como fundamento leituras e análises de autores e propositores de mudanças considerados referência. Sobre inclusão social, Romeu Kazumi Sassaki, Laura Gardner e Gerda

---

<sup>7</sup> A etologia é um desdobramento dos estudos de comportamento propostos pela psicologia, mas considerando os aspectos biológicos dos animais e seres humanos acima de características condicionadas propostas pelo behaviorismo. Segundo Edgar Morin: “Enquanto a ecologia modifica a ideia de natureza, a etologia modifica a ideia de animal... Ora as primeiras descobertas etológicas indicam-nos que o comportamento animal é simultaneamente organizado e organizador. Em primeiro lugar, surgem as noções de comunicação e território. Os animais comunicam, quer dizer, exprimem-se de uma forma que é recebida como mensagem e interpretam como mensagens determinados comportamentos específicos (SEBEOK, 1968). As mensagens não são só sonoras, como o canto das aves, mas também são visuais (gestos, mímicas), olfactivas (secreção de substâncias químicas chamadas feromonas, que comunicam uma mensagem ao vizinho ou ao parceiro) (MORIN, 1973, p. 27).

Groff, e sobre Desenho Universal e acessibilidade, Ron Mace, Louis-Pierre Grosbois, Silvana Cambiaghi e Regina Cohen.

### **Estrutura da tese**

A tese se divide em quatro capítulos, sendo que cada um deles discute um dos temas que compõem o problema de pesquisa.

O primeiro capítulo, “A comunicação sensorial nos espaços culturais”, trata da importância da comunicação sensorial no desenvolvimento humano, social e cultural dos indivíduos. A primeira parte dele, “A comunicação sensorial e o desenvolvimento do ser humano”, fundamenta a importância da comunicação sensorial para a manutenção da condição humana e equilíbrio cognitivo, ao analisar a teoria da mídia, os conceitos de ecologia da comunicação e as constatações da etologia e antropologia no contexto dos espaços culturais. Na segunda parte desse capítulo, intitulada “A primazia da comunicação visual em espaços culturais – origens e permanência”, busca-se bases históricas e sociais que demonstrem a ligação dos espaços culturais com o esgotamento do sentido da visão e a afirmação do deleite erudito. E na terceira e última parte, “A comunicação nos espaços culturais – mudanças para atração de novos públicos”, apresenta-se criticamente os processos de mudança que desencadearam a necessidade de repensar a atuação dos espaços culturais em relação aos indivíduos, buscando ações de acessibilidade por meio das estratégias de comunicação sensorial.

O segundo capítulo, “Estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças: inclusão cultural, públicos não usuais, acessibilidade, Desenho Universal e benefícios da comunicação e mediação sensoriais para todos os públicos”, apresenta os conceitos e teorias que embasam socialmente os indivíduos beneficiários dos resultados desta pesquisa, que são as pessoas com suas diferenças. A primeira parte dele, “Inclusão cultural – públicos não usuais dos espaços culturais”, analisa o conceito de inclusão cultural, que se baseia prioritariamente no Movimento Internacional de Inclusão Social. A segunda parte, “Acessibilidade e Desenho Universal”, apresenta os conceitos e propõe análises sobre a acessibilidade e o Desenho Universal, que impulsionaram os direitos humanos e culturais das pessoas com deficiências e outras pessoas que apresentam diferenças físicas, sensoriais e intelectuais. A terceira parte, “Benefícios

da comunicação sensorial para todos os públicos”, apresenta os benefícios da acessibilidade e da comunicação sensorial para todos os públicos, baseada em depoimentos de representantes de diversos públicos dos espaços culturais.

O terceiro capítulo, “A comunicação dos cinco sentidos e a acessibilidade nos espaços culturais norte-americanos, europeus e brasileiros – contextualização histórica e análise de casos exemplares”, apresenta análises realizadas em espaços culturais que aplicam os ideais da comunicação sensorial no Brasil, nos Estados Unidos da América e na Europa. Na primeira parte do capítulo, intitulada “Estratégias de formação de novos públicos em espaços culturais europeus e norte-americanos: acessibilidade, comunicação sensorial e acolhimento aos diferentes visitantes”, são apresentadas e analisadas as iniciativas de comunicação sensorial e acessibilidade em espaços internacionais consideradas como as melhores práticas pelos profissionais e pesquisadores brasileiros. Para cada país participante da pesquisa, foram escolhidos três ou quatro casos de espaços culturais, com exceção dos Estados Unidos da América, país no qual foi incluída a análise das estratégias de comunicação sensorial e acessibilidade dos parques do complexo Disney World, considerado por profissionais desse país uma referência na área, por suas ações de eliminação de barreiras físicas, comunicacionais e atitudinais. Na segunda parte desse capítulo, “Comunicação sensorial e acessibilidade em espaços culturais brasileiros, uma leitura histórica”, são propostos uma análise histórica e um mapeamento das iniciativas brasileiras de promoção da acessibilidade em espaços culturais, uma vez que ainda são incipientes as propostas de ação cultural baseadas na comunicação sensorial, contendo breve relação de suas ofertas. Nos exemplos pioneiros, foi conferida maior atenção, uma vez que esses influenciaram diretamente todos os programas e projetos vigentes, desde o final da década de 1990, momento em que essas ações ganham maior visibilidade por parte dos gestores culturais.

O quarto capítulo, “A comunicação dos cinco sentidos em espaços culturais brasileiros – análise de casos”, é destinado às análises de espaços culturais e exposições que ocuparam temporariamente sua programação e que realizaram ou realizam ações de acesso ao patrimônio cultural por meio dos diferentes sentidos de percepção e comunicação dos indivíduos independente de objetivos específicos de atração ou atenção de públicos não usuais. A investigação intensiva, que envolveu pesquisa bibliográfica, empírica e realização de visitas técnicas em diferentes municípios do território brasileiro em busca de exemplos que contemplasse as cinco

regiões do país, proporcionou diferentes percepções sobre as práticas de comunicação do patrimônio cultural por meio de espaços diversificados que o abrigam.

A primeira parte desse capítulo, “O desenvolvimento de princípios de acessibilidade e comunicação sensorial na região Sudeste do país: um polo de rápidas mudanças”, analisou as exposições “O Museu é o Mundo”, do artista Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, e “Jardins no MAM”, em São Paulo”. Na segunda parte, “A comunicação sensorial como estratégia de acessibilidade em espaços culturais das regiões Sul e Nordeste – criatividade e protagonismo como estratégia de inclusão cultural”, apresenta-se um caso de cada região: no Nordeste, a Exposição “Na Ponta dos Dedos”, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza, e no Sul, a Exposição “ComTato”, no Museu de Arte de Joinville. Na terceira e última parte do capítulo, “Comunicação sensorial como estratégia de inclusão cultural e acessibilidade em espaços culturais das regiões Norte e Centro-Oeste – a influência das populações e hábitos culturais nas exposições e ações culturais”, apresentam-se três casos da região Norte: Usina Chaminé – exposição “Os Sentidos da Amazônia”, em Manaus, Museu do Seringal Vila Paraíso, no Igarapé São João – zona rural de Manaus, e o Museu do Marajó, em Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó, e um caso na região Centro-Oeste, o Bulixo, no Sesc Arsenal, em Cuiabá. As análises dos casos das cinco regiões demonstraram que a comunicação sensorial nos espaços culturais brasileiros resultam em benefícios para as pessoas com suas diferenças.

Na conclusão final, intitulada “A propriocepção na comunicação em espaços culturais brasileiros: os cinco sentidos na fruição do patrimônio cultural nas cinco regiões do país”, foi realizada a reflexão sobre todo o processo de pesquisa, resultados, constatações e comentários em relação aos dados teóricos, primários e empíricos coletados durante a pesquisa, bem como os caminhos favoráveis ao uso da comunicação sensorial como estratégia de mediação acessível para pessoas e suas diferenças nos espaços culturais brasileiros.

## 1 A COMUNICAÇÃO SENSORIAL NOS ESPAÇOS CULTURAIS

Este capítulo trata da importância da comunicação sensorial no desenvolvimento humano, social e cultural dos indivíduos.

Na primeira parte, fundamenta a importância da comunicação sensorial para a manutenção da condição humana e equilíbrio cognitivo, ao analisar a teoria da mídia, os conceitos de ecologia da comunicação e as constatações da etologia e antropologia no contexto dos espaços culturais.

Na segunda parte, busca bases históricas e sociais que demonstrem a ligação dos espaços culturais com o esgotamento do sentido da visão e a afirmação do deleite erudito, e no último subcapítulo apresenta criticamente os processos de mudança que desencadearam a necessidade de repensar sua atuação em relação aos indivíduos, buscando ações de acessibilidade por meio das estratégias de comunicação sensorial.

A comunicação pela mídia primária, segundo a teoria da mídia de Harry Pross, se caracteriza pela comunicação produzida e percebida pelo corpo dos indivíduos, na relação com o outro e com o mundo por meio dos diversos sentidos – tato, olfato, paladar, visão e audição. Essa é uma capacidade natural do ser humano e de extrema importância para seu desenvolvimento global. Ao longo de seu crescimento e aquisição de contato com o mundo exterior, a comunicação sensorial se modifica, mas não deixa de existir. No contexto social atual, com o esgotamento do sentido da visão, explorado à exaustão pela era moderna e pelas novas tecnologias de comunicação, os indivíduos são estimulados prioritariamente pela percepção visual, deixando adormecidos os demais sentidos, fundamentais em sua percepção e comunicação com o mundo externo. As teorias da crise da visibilidade, também analisadas neste capítulo, sinalizam o esgotamento da visão e o empobrecimento das capacidades perceptivas dos indivíduos carentes de relações de comunicação sensorial.

No momento em que o sentido da visão prevalece sobre os outros sentidos e começa a ter um *status* excessivamente maior que o tato, o olfato, o paladar e, sobretudo, a propriocepção – a percepção de si mesmo – temos um desequilíbrio. Se valorizássemos o tato tanto quanto valorizamos a visão teríamos uma sociedade profundamente diferente (BAITELLO, 1999, p. 5).

A acessibilidade nos espaços culturais pressupõe o desenvolvimento de novas estratégias de mediações, nas quais todos os sentidos inerentes à percepção sejam envolvidos. A linguagem dos espaços culturais é regida pela cultura ocidental, em que predomina a exploração visual, o que leva os visitantes a uma relação superficial com o conteúdo das exposições.

Mesmo sabendo que os indivíduos percebem o mundo através de todos os sentidos, as mediações culturais permanecem explorando excessivamente a visão, deixando de lado toda a riqueza de relações que podem ser estabelecidas de maneira mais holística e menos racional.

O desenvolvimento do pertencimento cultural, que é um dos principais desafios dos espaços culturais na atualidade, pode ter a mediação sensorial como estratégia, lançando mão de recursos olfativos, de apelo ao paladar, sonoros e táteis, pois a percepção sensorial não pressupõe conhecimentos intelectuais, domínio de linguagem ou idioma e familiaridade com ofertas culturais; ela é livre das barreiras intelectuais e sociais inerentes à origem dos espaços culturais e tem o poder de envolver e sensibilizar diferentes indivíduos.

Os espaços culturais na atualidade têm o desafio de cativar visitantes e desenvolver o pertencimento cultural, mas, para obter êxito nestas atribuições, precisam encontrar alternativas à comunicação visual esgotada pelas tecnologias de reprodução e manipulação de imagens visuais com uso de propostas de mediação multissensoriais para estabelecer vínculos sensíveis com seus visitantes.

### **1.1 A comunicação sensorial e o desenvolvimento do ser humano**

Experimentos e estudos médicos já comprovaram que nossas primeiras imagens são interiores, endógenas, produzidas ainda na vida intrauterina. Não são de natureza visual, mas de natureza tátil....Mas as imagens visuais exteriores se tornaram tão numerosas, tão gritantes, tão chamativas, tão atraentes, tão sedutoras, que nos esquecemos de nossas próprias fantasias e sonhos.... Os outros sentidos também geram suas próprias imagens. Imagine uma imagem tátil com a lembrança de uma textura ou de uma forma, como aquela gerada pelo abraço de uma pessoa querida. E sinta uma imagem olfativa de um lugar específico, a casa de um amigo, uma floresta inundada pelo perfume de uma única jabuticabeira florida ou a casa de nossa infância na hora da preparação do almoço. Com exceção das imagens proprioceptivas, que somente podem ser endógenas, todas as outras – olfativas, visuais, auditivas, gustativas e táteis – possuem suas correspondentes exógenas. Assim, nossa memória possui arquivos de imagens sensoriais diversas (BAITELLO, 2012, p. 111; 113; 114).

Toda comunicação começa e termina no corpo. É no corpo do indivíduo que ocorre a primeira comunicação, natural e inerente à condição humana, chamada por Harry Pross<sup>8</sup> de mídia primária. As características da comunicação pela mídia primária são: a presença, isto é, o indivíduo no contexto, que é o ambiente onde ocorre a comunicação e o uso dos diversos sentidos, na vinculação criada pela comunicação: o som – a audição, o gosto – o paladar, o cheiro – o olfato, o toque – o tato e os demais sentidos do ser humano, não excluindo a visão, a cinestesia ou propriocepção, a sinestesia<sup>9</sup> e outros sentidos inerentes aos humanos, que vêm sendo pesquisados e descobertos pela neurologia (especula-se a percepção de calor, fome, dor e outras sensações como novos sentidos).

Ainda dentro da teoria da mídia de Harry Pross, na comunicação pela mídia secundária e terciária, que se caracterizam pelo surgimento da escrita e dos meios de comunicação em massa, os sentidos da visão e da audição também são envolvidos, no entanto os demais sentidos caracterizados pela proximidade e pela presença são descartados progressivamente.

A importância na manutenção da comunicação pela mídia primária no indivíduo jovem e adulto, uma vez que, durante a infância, o indivíduo explora o mundo sensorialmente de forma natural e pouco censurada, tem uma razão clara: a perpetuação da condição humana e a noção de alteridade.

Segundo os estudos de psicologia influenciados pela etologia, representados nesta tese principalmente pelo pensamento de Boris Cyrulnik (2004, p. 35)<sup>10</sup>: “Antes do primeiro olhar, antes do primeiro sopro, o recém-nascido humano é apanhado por um mundo em que a sensorialidade já está historizada. É nesse mundo que ele terá que se desenvolver”.

Desde o período da gestação, que para o Cyrulnik compõe parte do primeiro capítulo da história do indivíduo, o desenvolvimento humano ocorre pela descoberta e exploração dos sentidos. O tato, o olfato, o paladar e a audição são os sentidos que estabelecem vínculos entre o feto e o ambiente intrauterino da mãe, em que ele

---

<sup>8</sup> Harry Pross é um dos principais autores que estudou a comunicação sensorial, estando presente com suas ideias em todo o texto desta tese e em diversos artigos e aulas do meu orientador Norval Baitello Junior.

<sup>9</sup> O estímulo de um sentido estimula outro: sinestesia é o nome técnico, do grego *syn* (junto) + *aisthanesthai* (perceber). Um tecido espesso de percepção é produzido colocando-se fio sobre fio. Uma palavra semelhante é síntese, na qual o tecido do pensamento é produzido, tecendo-se ideia por ideia, e que, originalmente, era o nome dos trajes leves de musselina usados pelos romanos antigos (ACKERMAN, 1992, p. 340).

<sup>10</sup> Os livros e estudos de Boris Cyrulnyk, psicólogo e etólogo, foram uma das indicações bibliográficas do orientador Norval Baitello Junior para o desenvolvimento desta tese, que trata da importância da comunicação sensorial nos espaços de cultura, para melhor compreensão da importância da comunicação pela mídia primária para manutenção da qualidade de vida do indivíduo e da sociedade.

começa a desenvolver sua capacidade comunicativa. Os sentidos alimentam esse feto, pois é por meio do odor de um alimento consumido pela mãe, o som de seu corpo e posteriormente, no ambiente externo, o movimento e sonoridade do líquido amniótico e a sensação tátil de conforto que ele se prepara para interagir com o mundo exterior que irão se compor os demais capítulos de sua vida.

Ainda segundo Cirulnyk, a memória sensorial adquirida durante a gestação é utilizada para estabelecer os primeiros vínculos de comunicação no mundo. É essa memória que compõe a sabedoria do corpo. Essa sabedoria é o primeiro sinal do desenvolvimento do sentido da cinestesia ou propriocepção, que é o sentido que nos torna capazes de termos consciência da organização e equilíbrio de nosso corpo sem a visão, portanto um sentido composto pelos demais sentidos, excluindo apenas a visão.

A propriocepção é um sentido fundamental à condição humana, pois é por meio dele que temos consciência de nossa corporeidade, que somos compostos de uma parte física e não somente da intelectual, imagética e imaginativa.

É pela consciência completa de nossa natureza humana que é possível desenvolver a alteridade, a noção e consciência do outro, do diferente, de tudo que se encontra fora do universo pessoal, nossas diferenças e características que nos distinguem. Assim, é possível que os indivíduos convivam socialmente de forma saudável.

O uso de todos os sentidos na comunicação humana e, principalmente, em espaços culturais, que são ambientes presenciais, é de extrema importância para que a manutenção da condição humana, o equilíbrio das percepções e a perpetuação da alteridade sejam mantidas, mesmo em uma época em que as relações homem-máquina e a primazia da comunicação pela mídia terciária<sup>11</sup>, na qual a comunicação é condicionada aos aparelhos e aparatos de comunicação a distância, regem os relacionamentos e formas de comunicação humana e social.

A individualidade humana, que é a flor final dessa complexidade, é ao mesmo tempo tudo o que há de mais emancipado e de mais dependente em relação à sociedade. O desenvolvimento e a manutenção da sua autonomia estão ligados a um número enorme de dependências educativas (longa escolaridade, longa socialização), culturais e técnicas. Quer isto dizer que a dependência/interdependência ecológica do homem se encontra em dois graus sobrepostos e interdependentes, que são o do ecossistema

---

<sup>11</sup> Segundo a teoria da mídia de Harry Pross, apresentada e analisada em aulas, artigos, livros e traduções do orientador Norval Baitello Junior.

social e o do ecossistema natural. Facto este que só agora se começa a descobrir (MORIN, 1973, p. 26).

Segundo Vicente Romano, em seu livro *A ecologia da comunicação*, no qual desenvolve uma teoria acerca da necessidade da comunicação sensorial na manutenção da condição humana dos indivíduos para promover equilíbrio necessário às relações sociais:

Por las teorías de la socialización y de la psicología social se sabe lo esenciales que son las relaciones comunicativas para la formación de la identidad, la capacidad de relacionarse con otros y la competencia comunicativa. La salud mental y la capacidad para delimitar el trato con otras personas y declararse solidario con ellas, todo esto se aprende en la interacción directa con el entorno natural y social. Y esto no puede hacerse de forma abstracta o medial, sino que implica acción directa en el aquí y en ahora, interacción directa en un espacio y en un tiempo dados, con el concurso de los sentidos y de las posibilidades expresivas. Requiere la calidad especial del intercambio directo, del principio dialógico. Requiere el espacio de la experiencia sensorial concreta; la comunicación contextualizada y situacional. Exige la respuesta, la reacción humana, que amplía la visión, la comprensión individual del eterno entorno social y del mundo.

Pero para desarrollar y practicar esta actividad se requieren condiciones básicas externas en las que puedan desplegarse. En menester el entorno natural y social vivo, en vez de los sistemas tecnológicos rígidos en los que los seres humanos están fijados en el sentido del diálogo persona-máquina. Requiere espacios sensorialmente perceptibles en donde pueda desplegarse la profusión social y humana del instante. Se trata de “lugares del tiempo” lugares del encuentro, de entrar en contacto: mercados, plazas, campos deportivos, patios, cafés, Iglesias, etc. (ROMANO, 2000 apud ROMANO, 1998, p. 7).

Segundo Norval Baitello Junior<sup>12</sup>, a motivação da comunicação é a necessidade de ligação, isto é, o estabelecimento de vínculos entre indivíduos. A necessidade de ligação e estabelecimento de vínculos configura o “pertencimento”, necessidade de fazer parte (de um grupo, de uma sociedade, de um ambiente, de uma cultura, de uma nação), de ser acolhido e poder estabelecer trocas nesses contextos. Seguindo esse pensamento, a comunicação precisa do outro, da alteridade, para então criar vínculos, isto é, preencher o vazio existencial inerente ao ser humano. Sempre estaremos em busca de preencher nosso vazio por meio da capacidade de comunicação, pois essa busca significa mobilizar os outros para nos ajudar, para estar conosco, para compartilhar.

---

<sup>12</sup> Norval Baitello Junior é o orientador desta tese e o grande inspirador e motivador de minha pesquisa sobre comunicação sensorial e espaços culturais. Grande parte da base teórica e filosófica deste texto foi indicada em aulas e reuniões de orientações.

Quando o indivíduo é gerado, e nos seus primeiros anos de vida é constantemente estimulado pelos outros (a mãe, o pai, os outros familiares e pessoas com quem se relacionam prioritariamente por meio dos sentidos), ele começa a desenvolver sua capacidade de comunicação, reconhecendo um parente próximo pelo odor, ou pelo som de sua movimentação; forma suas preferências alimentares pelo uso indiscriminado do paladar; explora tudo, chacoalha e coloca na boca para saber como são as coisas, do que são feitas, que gosto e aroma têm e se emitem sons. Escuta as vozes de seus parentes, suas risadas, suas histórias com atenção e utiliza a memória dessa comunicação primária para enriquecer sua comunicação em desenvolvimento.

Quando são bebês, aprendem a controlar seu corpo para estabelecer comunicação: por exemplo, produzindo fezes como presente para os pais, querendo oferecer seu primeiro produto ao pai, à mãe, aos avós ou cuidadores que tudo lhe ofertam: alimento, higiene, acolhimento e principalmente estimulação sensorial (tátil, auditiva, visual, olfativa e gustativa). Também aprendem a dar risadas e chorar para comunicar necessidades ou desejos aos parentes e cuidadores, querendo comunicar que precisam de alimento, banho, troca de roupa e estímulo sensorial. Nessa fase, a comunicação sensorial é essencial, pois a visão é o sentido humano mais atrasado no alcance da maturidade.

O desenvolvimento intrauterino dos canais de comunicação sensoriais está agora bem estabelecido. O tato constitui o canal primordial já na sétima semana. O paladar e o olfato, desde a décima primeira semana, funcionam como único sentido quando o bebê engole um líquido amniótico perfumado por aquilo que a mãe come ou respira. Mas, desde a vigésima quarta semana, o som provoca uma vibração do corpo da mãe e vem acariciar a cabeça do bebê. A criança frequentemente reage a ele com um sobressalto, uma aceleração do ritmo cardíaco ou uma mudança de posição (CYRULNIK, 2004, p. 31).

Um bebê humano começa a desenvolver sua visão após o nascimento, aprende a enxergar com clareza os objetos e pessoas que ficam por mais tempo e mais próximos a eles e vão ampliando seu campo visual lentamente nos primeiros meses e anos de vida, enquanto os sentidos de proximidade, como o olfato e o tato, são peças fundamentais no aprendizado da primeira comunicação humana.

Considerando que toda comunicação começa e termina no corpo e que a primeira capacidade inerente à comunicação humana é aquela produzida e percebida pelos meios primários, usando o corpo como mídia, sem depender de

aparatos externos, é possível perceber com maior clareza o poder dessa comunicação no desenvolvimento social e cultural dos indivíduos que usam sua voz como som, chorando ou gritando, para estabelecer ligação com seus pares e preencher o vazio inerente à sua existência, além de usarem o tato para tocar os objetos que lhe causam curiosidade, para chamar atenção de outra pessoa e para preencher o vazio que impede a comunicação de proximidade com alguém próximo.

É uma característica predominante nos macacos símios que sejam fortemente compelidos a tocar qualquer objeto que os interesse. No caso dos humanos, isto é ainda mais acentuado, a menos que tenham sido condicionados a crer que tocar é falta de educação. Tocar significa comunicar, tornar-se parte, possuir. Tudo que eu toco se torna parte de mim, eu possuo. Quando sou tocado por outra pessoa, essa outra transfere parte de si para mim. Quando eu toco numa relíquia, a pessoa à qual esse objeto pertenceu é, por assim dizer, tocada por mim e, por sua vez, também me tocou. Uma carta autografada por uma pessoa famosa nos encanta porque é o toque de sua mão que substitutivamente estamos vivenciando. Há uma imortalidade, uma continuidade, que sentimos quando tocamos as coisas que outros tocaram, quando não mais estão conosco; através dessas coisas, sentimos que suas vidas estão tocando as nossas. Mesmo em nossa correspondência habitual, esperamos que a carta datilografada seja assinada de próprio punho (MONTAGU, 1988, p. 365).

Ao longo de seu desenvolvimento, o indivíduo compreende que é possível manipular o odor de seu corpo tomando banho e se perfumando para produzir cheiros agradáveis para expressar a necessidade de preencher seu vazio e assim estabelecer ligação olfativa com seu pretendente, mas também produz odores diferentes de forma voluntária ou involuntária para chamar atenção de seus parentes e médicos a respeito de um problema de saúde. O olfato, ainda, é considerado o sentido mais acurado nas relações de memória emocional, conforme o detalhado estudo da especialista em psicologia do olfato Rachel Herz: “And more than any of our other sensory experiences, smell is exceptional in its ability to conjure emotional memories and viscerally transport us in time and place” (2007, p. 60)<sup>13</sup>.

A comunicação pelo paladar, que começa na relação afetiva da amamentação, nas primeiras horas após o nascimento, é naturalmente manipulada para causar desejos e dependências. Produzimos e oferecemos alimentos para estabelecer vínculos por meio de paladar com o outro. No caso da produção, a impressão de suas características únicas é possível pela combinação de temperos, cozimento, manipulação de instrumentos que resultam em sabores únicos e

---

<sup>13</sup> “E, mais que nossas outras experiências sensoriais, o olfato é excepcional em sua habilidade de conjurar memórias emocionais e viscerais, transportando-nos em tempo e lugares” (tradução da autora).

inconfundíveis em nosso paladar (o pudim da avó, o feijão da mãe, o sanduíche do pai).

A comunicação pela mídia primária ocorre em um ambiente contextual, presencial, portanto completo, estabelecendo a vinculação entre os indivíduos envolvidos no processo comunicacional. O termo “ambiente” deriva da palavra “ambos”. Sendo assim, a origem etimológica e o significado de “ambiente” deflagram a presença de mais de um indivíduo. Dessa maneira, um ambiente se caracteriza pelo lugar onde o convívio entre diferentes ocorre.

Como já afirmado, segundo a Teoria da Mídia de Harry Pross, a comunicação ocorre em meios primários, secundários e terciários. A comunicação dos meios secundários depende da capacidade de imaginação do indivíduo, que busca uma segunda realidade para estabelecer vínculos, a corporeidade fica em plano secundário, a visão e a inteligência caracterizam essa comunicação, e algumas das formas dessa comunicação são: a criação da escrita e dos desenhos em cavernas. Nessas formas de comunicação, um indivíduo registra uma mensagem que será percebida por outro independente da presença de ambos, ao mesmo tempo, no estabelecimento de vínculos. A comunicação pelos meios terciários ocorre no plano nulodimensional, na ausência de ambiente, onde os elos são construídos virtualmente, sem a presença física de indivíduos, dependendo de aparatos e máquinas que propiciem a mimetização da presença dos indivíduos para possibilitar a criação de vínculos.

Os espaços culturais que são o objeto de estudo proposto são considerados ambientes de comunicação pela mídia primária, pois pressupõem a presença e convívio de mais de um indivíduo para estabelecer vínculos de comunicação e preencher vazios (dos indivíduos e dos serviços oferecidos), ou seja, são espaços onde a presença e a formação de grupos é condição de existência. Estão totalmente focados no indivíduo, nos grupos e comunidades e difundem a cultura e o patrimônio para usufruto dos diversos públicos.

Esses espaços, entretanto, encontram-se imersos em características de comunicação a distância, pelas mídias secundária e terciária. As estratégias de mediação meramente escritas, a apresentação de conteúdos e do patrimônio cultural como imagens somente visuais e os recursos de informação e interação que usam a interface virtual são predominantes nas formas de comunicação em espaços culturais.

Vale esclarecer que esta tese não tem a intenção de criticar toda a trajetória da evolução dos aparatos e meios de comunicação criados pelo homem, mas tem como objetivo principal tratar a importância da comunicação sensorial pela mídia primária, que é essencial à condição humana e à manutenção de uma sociedade saudável. Sem a comunicação pela mídia primária, caracterizada pela criação de vínculos presenciais em ambientes, a comunicação integral fica prejudicada pela formação de relações nulodimensionais, na tentativa de estabelecimento de vínculos que não se completam.

Utilizando o modelo de comunicação a distância dentro de seus ambientes contextuais e presenciais, os espaços culturais perpetuam a comunicação vertical, que se caracteriza por relações de poder baseadas na transmissão e recepção de informação, condicionando seu relacionamento com o público de forma unidirecional, impondo barreiras para a criação de sentidos e pertencimento.

No início da década de 1990 foi sentida uma mudança substancial quanto a romper com o modelo de transmissão de informação e quanto a pensar em uma alternativa para o modelo semiótico. Essa mudança de enfoques foi denominada como um novo modelo de comunicação para os museus (HOOPER-GREENHILL, 1996). O que houve de novo foi o rompimento da cadeia linear emissor-meio-receptor-*feedback*, propondo o meio como ponto de contato, encontro, troca e conflito entre o emissor e o receptor. O que há de novo nesse modelo é que ele vai além da exposição, desloca-se do ponto de vista do emissor em direção ao receptor. Ele implanta a concepção de público como intérprete criador e cidadão que substitui a aceitação passiva pela argumentação e negociação (CURY, 2005, p. 30).

As características da comunicação sensorial são horizontais, isto é, por meio de experiências e vivências, consideram o indivíduo em sua natureza intelectual e corporal, sendo possível desenvolver uma troca que vai além das capacidades de inteligência. Essa comunicação é muito rara em espaços de cultura, mas é possível encontrar casos reais, como nos museus de e para crianças, ligados ou não a grandes museus de países europeus e norte-americanos.

Em Nova York, o *Children's Museum of Manhattan* (Museu das Crianças de Manhattan) abriga exposições temporárias, de longa duração, oficinas criativas e programa de extensão que apostam na comunicação pela mídia primária. É um museu destinado às crianças pequenas, mas que atrai, como afirmam, crianças dos 0 aos 100 anos. Nesse espaço, é possível explorar e conhecer diversos temas utilizando os sentidos, as exposições e oficinas educativas trabalham com várias

propostas curatoriais, como a cultura greco-romana, a logística de uma metrópole, as diferentes versões de *O mágico de Oz*, Alimentação Saudável e outras.

**Figura 1:** Família utilizando recursos de mediação interativos na exposição sobre cultura Greco-romana no CMOM, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 2:** Crianças utilizando recurso de mediação multissensorial na exposição sobre cultura Greco-romana no CMOM, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

A filosofia desse museu explicita bem essa conduta de comunicação e relacionamento com seu público:

For more than thirty years CMOM has been a destination and resource where families of all backgrounds come to learn, play and grow together. At CMOM, we take pride in our mission to prepare children to succeed in school, help families live healthy lives, and nurture a new generation of creative and global citizens. Each year, we touch the lives of more than 350,000 families—through groundbreaking exhibits, innovative programs and first class performances. We bring the joy of creativity and discovery to each child who walks through our doors on West 83rd Street, as well as thousands served beyond the walls of the Museum. Working with a network of more than 50 organizations across the City, CMOM removes barriers that keep children from accessing the rich educational resources a museum can offer. CMOM is more than a museum—we provide a continuum of experiences that give all children the intellectual, emotional, physical and social skills they need to thrive (CMOM – Children’s Museum of Manhattan, 2012 – website oficial do museu)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> “Por mais de trinta anos, o CMOM tem sido destino e recurso onde famílias de todas as classes vêm aprender, brincar e crescer juntas. No CMOM, nós temos orgulho de nossa missão de preparar crianças para ter sucesso em escolas, ajudar as famílias a viverem vidas mais saudáveis, e nutrir uma nova geração de cidadãos criativos e globais. Todo ano, nós tocamos a vida de mais de 350 mil famílias – através de exposições e programas inovadores e apresentações de primeira classe. Trazemos a alegria da criatividade e descoberta para cada criança que entra por nossas portas na West 83rd Street, assim como milhares atendidos além dos muros do museu. Trabalhando com uma rede de mais de 50 organizações espalhadas pela cidade, CMOM elimina barreiras que mantêm as crianças afastadas do acesso aos ricos recursos educacionais que um museu pode oferecer. CMOM é mais que um museu – nós providenciamos experiências contínuas que oferecem para todas as crianças as ferramentas intelectuais, emocionais, físicas e sociais que eles precisam para prosperar” (tradução da autora).

O *Children's Museum de Manhattan* é um dos poucos exemplos de comunicação horizontal, com uso da mídia primária em espaços de cultura, uma vez que a comunicação vertical e intelectualizada nesses ambientes é predominante, pois tem uma origem histórica que não pode deixar de ser explicitada, para possibilitar reflexões qualificadas a partir deste texto.

## **1.2 A primazia da comunicação visual em espaços culturais – origens e permanência**

A origem dos espaços culturais está fundamentalmente ligada ao período do fim da Idade Média e início do Renascimento na Europa. Nesse período, surgiram os primeiros representantes da categoria de espaços culturais: os museus privados em um primeiro momento e posteriormente abertos ao público. Nas práticas de gestão e extroversão desses espaços, o sentido da visão e o desprezo pelos sentidos de proximidade (audição, tato, olfato, paladar) faziam parte de uma construção social, religiosa e política ligada aos preceitos da burguesia, classe social em plena ascensão.

Segundo Stuart Clark (2007, p. 1-203), em seu estudo sobre o fenômeno do domínio da visão e da crise da visibilidade através da era moderna, com base nos ensinamentos de Santo Agostinho e na filosofia de Aristóteles e Platão, influências diretas do Iluminismo, diversas teorias religiosas, sociais e políticas foram construídas, considerando a visão como o sentido mais apropriado para o conhecimento, compreensão e julgamento dos fenômenos naturais e do surgimento da tecnologia. Segundo os textos de Platão, a visão era a única mediação possível entre a alma e o corpo. Para Aristóteles, a visão era a correspondência direta com a realidade, assim todos deveriam ver da mesma maneira.

Pela localização dos olhos, órgãos responsáveis pelo sentido da visão, no topo da cabeça, a visão era considerada o guia dos demais sentidos e o canal de recepção do belo e da criação divina. A ligação da visão com a criação divina, também trazia a expressão dos olhos como “janelas da alma”. A principal característica simbólica da visão era sua facilidade de ligação com a espiritualidade, diferente dos sentidos de proximidade “carnais” e “erotizados”, como o tato, o paladar e o olfato. Segundo esse pensamento, o mundo era o que “aparentava” ser,

a acuidade da visão era fundamental para o bom relacionamento com a sociedade, e a noção de visão coletiva era uma das formas de controlar tudo aquilo que poderia ser diferente.

Os artistas e cientistas consagrados do período do Renascimento produziam obras e experiências para serem apreciados prioritariamente pela visão. A busca incessante pela proximidade com a natureza, que religiosamente simbolizava a criação divina, concentrava-se em tentar se aproximar ao máximo da natureza, imitando a realidade através das mídias de comunicação visual disponíveis no período: pintura, desenho, gravuras e o início do desenvolvimento das tecnologias de criação de imagens em movimento: as lanternas mágicas e aparelhos criados para produzir efeitos de imitação dos fenômenos visuais da natureza.

Sobre esse fenômeno de encantamento e tentativa de imitar artificialmente o sentido da visão, Clark realiza uma exegese da história dos pintores gregos Zeuxis e Parasius, relatada por Platão em um de seus textos. A história contava que os dois pintores, Zeuxis e Parasius, buscavam atingir a “perfeição” com suas pinturas, aproximando-as ao máximo de imagens reais, com o objetivo de confundir a visão do espectador, causando dúvida quanto à sua autoria (por parecer tão real que não poderia ser feita por um humano). Para tirar a prova de quem era o melhor pintor, resolveram fazer uma competição: cada um faria uma pintura e a que melhor se parecesse com a realidade daria a um deles o título.

Zeuxis trouxe uma pintura de cachos de uvas. Assim que desembrulhou o quadro, alguns pássaros vieram bicar a pintura, acreditando que eram frutas de verdade. Parasius trouxe um quadro embrulhado. Zeuxis, orgulhoso de sua pintura, que enganara até mesmo os pássaros, criaturas da natureza, pediu para o rival o desembrulhar. Parasius afirmou não ser possível desembrulhar, pois a pintura representava o embrulho, e era tão perfeita que Zeuxis não notou que se tratava de uma pintura e se deu por vencido, pois havia conseguido enganar os olhos dos pássaros, mas Parasius conseguira enganar os olhos de um pintor.

Na ciência não era diferente. As invenções do período estavam voltadas para tecnologias de criação de imagens estáticas e em movimento. Foi nessa ocasião que surgiram a “lanterna mágica” e outros aparelhos para produção de imagens fantasmagóricas em movimento, e assim os embriões do cinema de animação. Com o uso de elementos como luz, água, sombra e objetos, era possível apresentar

espetáculos visuais incríveis, que entusiasmavam e assustavam plateias de nobres e burgueses.

Apesar do conceito social dominante de primazia da visão, no fim do Renascimento começam a surgir os primeiros indícios de uma crise na visibilidade na cultura ocidental moderna. As disputas de poder e por fiéis entre a Igreja Católica e a Protestante, primeiras instituições que utilizaram a produção de imagens como meio de comunicação, começaram a acusar mutuamente o uso de imagens como apelativas, falsas e contra os preceitos comuns às religiões, levantando dúvidas quanto às suas doutrinas. Alguns exemplos são as acusações da Igreja Protestante contra a Igreja Católica de manipular milagres como o aparecimento de lágrimas e sangue humanos em olhos de esculturas de personagens santos. As discussões teológicas evoluem para as acusações e intrigas sobre a incapacidade do homem criar imagens para representar Deus, pois seria impossível representá-lo por sua perfeição dentro dos dogmas das religiões em questão.

A partir dessas batalhas filosóficas no campo religioso, que, por sua vez, tinha poder supremo sobre reinos e movimentos de expansão e ampliação de impérios, a audição passou a ser considerada o melhor sentido para disseminar a mensagem divina, sob a justificativa de ser mais afeito à espiritualidade, ao aprendizado e à transmissão dos ensinamentos da religião.

Mesmo com a ocorrência da Crise da Visibilidade, nos séculos XVII e XVIII, no século XIX os movimentos neoclássicos trouxeram à tona novamente as bases do pensamento iluminista com os ideais de Platão e Aristóteles, que preenchem a cultura ocidental com imagens. Logo no início do século XX, as tecnologias de reprodução e circulação de imagens visuais dão continuidade à uma sociedade da visão e das aparências, perpetuando-se, assim, até a segunda metade do século XX, ocasião na qual uma nova crise da visibilidade e da visualidade começa a surgir, principalmente em trabalhos intelectuais, artísticos e, conseqüentemente, nos espaços culturais.

Os espaços culturais em suas configurações originais e “clássicas” tendiam a praticar e incentivar formas de comunicação restritivas e unidirecionais, uma vez que seu surgimento e/ou validação social datam da Idade Moderna, período de afirmação do sentido da visão como símbolo da razão, como explicitado na análise anterior. Sobre essa afirmação, constata Kristof Pomian: “Definiu-se a coleção

como um conjunto de objectos expostos ao olhar. Mas ao olhar de quem? Subentendia-se que se tratasse do olhar dos homens” (POMIAN,1984, p. 63).

O fenômeno do colecionismo pode ser considerado o embrião dos espaços culturais. Foi a partir dos primeiros ideais de ampliação de territórios físicos e culturais que o ato de colecionar passa a se tornar uma prática comum entre os indivíduos abastados nos países e regiões da Europa. Burgueses, nobres e eclesiásticos começam a adquirir e colecionar objetos que representem seus estatutos sociais e religiosos de dominação cultural. Por alguns séculos, essas coleções ficavam fechadas nas residências, palácios e igrejas, restritos ao acesso de seus detentores ou aqueles que esses julgavam dignos de compartilhar seus tesouros.

Para fundar um estabelecimento religioso, era necessário dotá-lo não só de terras, mas também de relíquias. Uma vez entradas numa igreja ou numa abadia, não saíam mais a não ser que fossem roubadas ou, excepcionalmente, oferecidas a algum personagem poderoso.

Além de relíquias, as igrejas conservavam e expunham outros objectos: curiosidades naturais, mas sobretudo oferendas: altares, cálices, cibórios, casulas, candelabros, tapeçarias, conservam ainda por vezes a memória dos seus doadores e mesmo, no caso de alguns quadros, a imagem dos seus rostos e dos rostos de seus parentes. É preciso ainda acrescentar os monumentos fúnebres, os vitrais, as tribunas, os capitéis historiados, etc.; cada igreja apesar de ser um lugar de culto, oferecia assim ao olhar uma quantidade de objectos, verdadeiras coleções (POMIAN,1984, p. 60).

A partir do século XVIII, essas coleções começam a ser difundidas entre as regiões, causando curiosidade e desejo de conhecimento para as diversas populações.

Os objetos mantidos fora do circuito das actividades económicas acumulavam-se não só nos templos, mas também nas residências dos detentores do poder: os embaixadores levavam-lhes presentes, que eram por vezes mostrados às multidões que assistiam à sua chegada, e sempre aos cortesãos; afluíam também aí tributos e despojos. Todos esses objectos, depositados nos tesouros e guardados com muito cuidado, não eram em geral, acessíveis e a sua exibição tinha apenas lugar em festas e cerimônias, ou então nos cortejos fúnebres e nos desfiles de coroação, isto é, em todas as ocasiões que requeressem uma ostentação de fausto. Expunham-se então aos olhos de um público maravilhado pedras preciosas, tecidos, joias objectos artísticos em metais preciosos, etc. Era assim não só nas monarquias orientais, mas também, como se verá, nos países da Europa medieval (POMIAN,1984, p. 58).

Os museus, que deram origem aos demais tipos de centros culturais, têm sua origem, dentro da cultura ocidental, próxima à época do Renascimento, entre o final do século XV e início do século XVII. Com o surgimento da burguesia e os conceitos

de dominação cultural provenientes de seu estatuto social, o desejo pelo colecionismo se espalhou pela Europa, não apenas entre as famílias burguesas de destaque econômico, mas também entre os nobres e os representantes do poder eclesiástico.

Esses primeiros museus e espaços de cultura eram chamados de “Gabinetes de Curiosidades”, pois essas coleções particulares continham um pouco de tudo: objetos científicos, animais e plantas exóticos vindos de outros continentes ou que apresentavam aberrações genéticas, obras de arte, livros raros, objetos pertencentes a figuras importantes ou misteriosas. Progressivamente, esses gabinetes foram se configurando de acordo com o gosto desenvolvido por seus donos: gabinetes de pintura, gabinetes de escultura, gabinetes botânicos e outras variações.

O que caracterizava todos os gabinetes, entretanto, era a exposição da coleção completa que ocorria em vitrines, em mesas, no chão e pendurada nas paredes inteiras, do chão ao teto. Isto é, tudo precisava estar exposto às vistas do dono e seus visitantes como um “deleite” para a visão.

A representação mística da experiência estética pode fazer com que a graça da visão artística, designada por “olho”, seja reservada aristocraticamente, por alguns, a determinados eleitos, enquanto outros a outorgam, com liberalidade, aos “pobres de espírito” (BOURDIEU, 1969, p. 17).

A citação acima deflagra as relações de poder e elitização relativas ao deleite, centrado na percepção da visão e intelectão. O ato de deleitar era também considerado uma percepção de caráter intelectual, uma forma de distinguir aqueles que tinham maior acesso à educação e cultura. A fruição, considerada a apreciação através dos sentidos de proximidade: tocar (com as mãos, lábios, lágrimas; cheirar, ouvir) era relegada às relações carnis daqueles que não tinham acesso aos conhecimentos culturais eruditos, pessoas menos favorecidas, que representavam a maior parte da população.

No pensamento religioso medieval, São Tomás de Aquino, teólogo e filósofo da Idade Média, questionava o distanciamento entre fruição e deleite, defendendo que a fruição não era apenas natural da potência apetitiva, mas também própria do intelecto, pois cada sentido colhia o fruto de suas manifestações. Para as ordens religiosas, a exposição pública de suas coleções e aquisições ligadas a personagens

sacros afirmavam o sentido religioso de proximidade e identificação com os personagens sacros por meio da fruição sensorial. Segundo Pomian (1984, p. 60): “[...] os fiéis não se contentavam em olhá-las, tocavam nos relicários e cobriam-nos de beijos, pois o contacto tornava mais segura a acção miraculosa da relíquia”.

A partir do final do século XVIII, algumas das coleções, religiosas e particulares começaram a ganhar espaços de exposição públicos, abertos a toda população. Mas é claro que no período em questão, mais precisamente em 1790, estar aberto ao público tinha uma conotação muito diferente do que entendemos atualmente.

Mas o papel cada vez mais importante do dinheiro enquanto meio para aceder à propriedade dos semióforos comporta também uma outra consequência. Com efeito, nos séculos XVII e XVIII, a grande maioria da população encontra-se afastada do que se acumula nas colecções particulares; estas estavam abertas apenas a quem os proprietários quisessem deixar entrar. Portanto, são os membros de um mesmo meio social que se visitam uns aos outros; são também os artistas e os sábios, aos quais se permite estudar os objectos que são necessários para o seu trabalho, mas que não os possuem. As únicas colecções acessíveis a todos são as das igrejas. Assim, toda a arte profana moderna, antiguidades, curiosidades exóticas e naturais são expostas apenas ao olhar dos privilegiados, daqueles que ocupam os lugares mais elevados nas hierarquias respectivas do poder, da riqueza, do gosto e do saber. Ora, entre os que não tem acesso aos novos semióforos estão os membros dos “estratos médios”, colecionadores virtuais, mas que o não podem ser por falta de meios; o seu número aumenta com o crescimento econômico e com a difusão da instrução. São os membros desses estratos, ou os seus porta-voz, e especialmente os sábios, os escritores, os eruditos e os artistas, que não conseguiram ainda frequentar os poderosos ou os ricos, que começam a exercer as suas actividades profissionais: aos livros e aos manuscritos, às fontes históricas, aos objectos. É à sua demanda que respondem os particulares e os detentores do poder que, a partir do início do século XVII, empreendem primeiro a fundação de bibliotecas públicas e depois também os museus; ainda que alguns deles fossem também movidos por preocupações religiosas... é ainda nesta altura que nasce o primeiro museu: em 1675, Elias Ashmole deixa suas coleções à Universidade de Oxford, para uso dos estudantes; estas tornam-se acessíveis em 1683. Em 1734 abre ao público em Roma o Museu Capitolino, uma fundação do Papa. Em 1743, Anna Maria Luisa de Medici oferece ao estado da Toscana as colecções acumuladas pela sua família durante três séculos com a reserva expressa de sua inalienabilidade e acessibilidade ao público (POMIAN, 1984, p. 82).

Nessa época, as pessoas que hoje formam parte significativa do público dos espaços culturais (idosos, crianças, jovens e famílias de classe média) estavam completamente excluídas da participação em tais actividades. As crianças e jovens eram como pequenos adultos: precisavam trabalhar ou cumprir compromissos sociais junto às suas famílias (no caso das classes dominantes); e era muito raro ter

idosos na população, pois a estimativa de vida era muito baixa. Em relação ao que consideramos “público familiar”, que hoje é formado em grande parte pela classe média, era inexistente, pois na divisão de classes não havia espaço para esse fenômeno social. As sociedades dividiam-se basicamente em servos, senhores, clero e artesãos (que não chegavam à condição equiparada à atual de “classe média”). O público desses espaços de cultura era formado, portanto, por membros das classes dominantes, em sua maioria homens que chegavam ao ensino superior ou ascendiam socialmente por títulos de nobreza ou acúmulo de posses.

Durante o século XIX e a primeira metade do século XX, os museus e espaços de cultura permaneceram distantes de grande parte da população. Suas atividades estavam focadas na preservação, principalmente. No que diz respeito à comunicação, as ações estavam voltadas à exposição de suas crescentes coleções, pois em alguns casos museus nacionais reuniam coleções burguesas, nobres e eclesiásticas, para a apreciação visual e restrita ao público especialista e elitizado.

Guarnieri ao discorrer sobre os museus do período medieval em comparação aos embriões de espaços culturais da Antiguidade, representados principalmente pelo Museu de Alexandria:

Entretanto, como os demais museus da Antiguidade, fica restrito ao acesso de poucos: substitui os sacerdotes e sacerdotisas por cientistas e filósofos, o sagrado pelo científico e um restrito público de devotos por um outro, não menos seletivo, de jovens nobres (GUARNIERI, s.d. apud BRUNO, 2010, p. 247).

No contexto dos espaços culturais do século XX e XXI, mesmo com a abertura para a população em geral e com os novos desafios de conscientização em relação ao pertencimento e à inclusão social enfrentados em termos regionais e acompanhados pelo *ICOM – International Council of Museums*, é possível encontrar ações que denunciam a origem elitizada dos espaços de cultura: preservação e discurso baseado na comunicação vertical, em que a dominação cultural é afirmada, pela exploração excessiva da visão e inteligência.

Já no século XXI, é possível encontrar indícios da crise da visibilidade nos espaços de cultura e nas manifestações culturais. Alguns exemplos são: as fotografias do artista cego Evgen Bavcar<sup>15</sup>; o romance *Ensaio sobre a cegueira*<sup>16</sup>, de

---

<sup>15</sup> Fotógrafo, filósofo e professor de estética e história da arte, esloveno, cego desde os 12 anos de idade.

<sup>16</sup> Livro de ficção do artista português José Saramago, que narra uma epidemia de cegueira branca nos indivíduos de uma sociedade e a reorganização da mesma com a nova condição imposta pela “doença”.

José Saramago, que foi adaptado para o cinema no filme *Blindness*, do diretor Fernando Meirelles; os Museus do Diálogo<sup>17</sup>, espaços de reflexão e convívio com a ausência da visão, criados pelo jornalista alemão Andreas Heinecke; e o pensamento do filósofo francês Paul Virilio sobre a “cegueira voluntária” na arte contemporânea, que substituiria a busca pela representação artística por meio das novas tecnologias de imagem<sup>18</sup>.

### **1.3 A comunicação nos espaços culturais – mudanças para atração de novos públicos**

O lugar de culto e adoração do passado, ocupado por pouco tempo pelos museus e instituições culturais, começa a entrar em crise no início do século XX, sob a influência direta de períodos de recessão econômica, governos absolutistas (de extrema direita e esquerda) e nos períodos da primeira e segunda guerra mundiais.

O museu aparece como uma das instituições cuja função consiste em criar um consenso sobre o modo de opor o visível ao invisível que tinha começado a delinear-se no final do século XIV, nas novas hierarquias sociais, justificando a posição privilegiada no seio destas pela relação privilegiada que se mantém com o novo invisível. Por outras palavras: os museus substituem as igrejas enquanto locais onde todos os membros de uma sociedade podem comunicar na celebração de um mesmo culto. Em consequência o seu número aumenta nos séculos XIX e XX, à medida que cresce a desafeição das populações, sobretudo urbanas, pela religião tradicional. O novo culto que se sobrepõe assim ao antigo, incapaz de integrar a sociedade no seu conjunto, é de facto aquele de que a nação se faz ao mesmo tempo sujeito e objeto. É uma homenagem perpétua que ela rende a si própria celebrando o próprio passado em todos os seus aspectos, reconhecendo a contribuição dos vários grupos sociais, territoriais e profissionais que a compõem e exaltando os grandes homens nascidos no seu seio e que deixaram obras duradouras em todos os campos. Os objectos que vêm das outras sociedades ou da natureza, ilustram também a nação que os recolheu enquanto, por intermédio de seus artistas, dos seus sábios, dos seus exploradores, e até dos seus generais, soube reconhecer-lhes o valor e eventualmente fazer sacrifícios para os adquirir. Exactamente porque o museu é um depósito de tudo aquilo que de perto ou de longe está ligado à história nacional, os objectos que aí se encontram devem ser acessíveis a todos; e pela mesma razão, devem ser preservados (POMIAN, 1984, p. 84).

A forma de comunicação predominantemente vertical e visual, inerente aos espaços culturais provenientes da herança aristocrática de suas origens, passa a ser

---

<sup>17</sup> Os Museus do Diálogo são uma rede de espaços culturais, criados pelo alemão Andreas Heinecke, para estimular a experiência de vivenciar o ambiente urbano sem a visão pelos visitantes.

<sup>18</sup> Trecho adaptado da dissertação de mestrado da autora, citando afirmações constantes no livro *L'art à pert de vue*, de Paul Virilio.

questionada no âmbito filosófico da ação cultural e da museologia, a partir da década de 1930, uma vez que as instituições passam a verificar ações de degradação e o vandalismo, por parte da população jovem, que considerava aqueles espaços como representantes das consequências sociais sofridas diretamente em suas famílias e comunidades.

Em meados da segunda metade do século XX, o Conselho de Cultura e Patrimônio da Unesco preocupado com a devastação cultural proveniente das guerras mundiais e com a pouca aderência popular aos museus e espaços de cultura pela população jovem, começou a tomar algumas medidas em caráter de emergência para salvamento das coleções históricas, artísticas e científicas das nações europeias. Algumas dessas medidas foram: a criação do *ICOM* – *International Council of Museums* (no ano de 1948), realização de encontros, seminários e publicações para discutir os rumos dos museus e espaços de cultura no século XX e a necessidade do desenvolvimento do potencial educativo e comunicativo fundamental à manutenção desses espaços a partir daquele momento. A atuação do *ICOM*, que passou a ser o órgão que cuidava e ainda cuida especificamente da proteção do patrimônio cultural em âmbito mundial, extrapolou o continente europeu e conquistou espaço nas antigas colônias europeias, principalmente no continente americano, asiático e posteriormente na África e Oceania. Como principal desafio, o *ICOM* considerou que seria necessário transformar os museus e espaços de cultura em locais atrativos e educativos para a população em geral, trazendo ideias e projetos das áreas de educação, comunicação e entretenimento aos espaços sobreviventes das guerras mundiais e civis.

Durante o século XX, os espaços culturais, naquele momento, representados em grande parte por museus surgidos a partir das grandes coleções reais, eclesiásticas e particulares, começaram a enfrentar uma concorrência de preferências de seus públicos (membros das classes dominantes, estudantes e artistas) com os meios de comunicação em massa: a TV, o rádio e a mídia impressa, integrantes de grandes corporações de difusão da informação.

No final da década de 1960, a Revolução Cultural na Europa desencadeou um movimento estudantil que propunha manifestações contra as instituições representantes do poder político e cultural, entre elas os museus.

O ICOM, que, nessa ocasião, tinha como principal desafio validar a existência e atuação dos espaços de cultura e museus para preservar o patrimônio cultural, propõe uma série de encontros, seminários e reuniões técnico-científicas para auxiliar os líderes dessas instituições a refletirem sobre as formas de conquistar visitantes e simpatia das populações em geral.

Entre as décadas de 1950 e 1990 seminários e encontros que reuniram pensadores de áreas correlatas à cultura e representantes dos museus debateram principalmente a “função educativa” dos espaços culturais e a consideração desses como “meios de comunicação”, pela urgência de programar ações que levassem o público de volta a esses espaços.

Embora o museu seja certamente o local mais artificial para o convívio dos objetos, porque retirados do seu contexto inicial, nenhum outro lugar ou instituição se lhe compara quanto à eficiência potencial de comunicação porque o museu é, essencialmente, uma casa onde vivem os objetos. Portanto, os museus são, potencialmente, o meio mais adequado para uma relação “religiosa” entre o Homem e o Objeto (uso aqui a palavra “religiosa” em seu sentido etimológico e primitivo, de *religare*, que estabelece a ligação entre o homem que conhece e a “coisa”, o objeto a ser conhecido; não o uso, entretanto, como sinônimo de “sagrado”, que abomino pelo seu caráter elitista). Nesse sentido, o museu tem um grande potencial em estabelecer as relações entre o homem e seu Universo (GUARNIERI, 1979 apud BRUNO, 2010, p. 98).

Concomitante a esse movimento com discussões e questionamentos revolucionários, no âmbito científico surgiu uma nova vertente da museologia (ciência que estuda os museus, espaços de cultura, suas atribuições, estrutura e divisões), a nova museologia. Esse movimento apresentava oposição à base tradicional da museologia, em que as coleções eram o centro de atuação e existência dos museus. Em sua base filosófica, propôs um novo mote para os museus: ter como centro de atuação as pessoas, o seu público, seja em termo de indivíduos de uma cidade urbana, seja em comunidades, pensando em áreas rurais e territórios não urbanizados.

A Museologia é uma ciência nova e em formação. Ela faz parte das ciências humanas e sociais. Possui um objeto específico, um método especial, e já experimenta a formulação de algumas leis fundamentais. O objeto da museologia é o fato “museal” ou fato museológico. O fato museológico é a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor – e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão, audição, tato, etc. Essa relação supõe, em primeiro lugar e etimologicamente falando, que o “homem admira o objeto”.

Se considerarmos o fato “museal” como uma relação profunda entre homem e objeto, é necessário considerar: a) a relação em si mesma; b) o homem que a conhece; c) o objeto a ser conhecido; d) o museu.

A *reação em si mesma* significa “percepção” (emoção, razão), envolvimento (sensação, imagem, ideia), memória (sistematização das ideias e das imagens e suas relações) (GUARNIERI, 1981 apud BRUNO, 2010, p. 123).

Para provar a validade desse conceito, alguns dos propositores do movimento desenvolveram novos modelos de museus, na prática, sendo que alguns desses espaços pioneiros continuaram sua atuação e permaneceram como exemplos representativos da nova museologia: os Museus Comunitários – espaços culturais dentro de bairros e comunidades segregadas; os Ecomuseus – espaços culturais de manutenção de hábitos culturais de determinadas comunidades rurais e litorâneas; e os Museus de Território – que visam à preservação de paisagens naturais e modificadas pela ação humana.

Esses museus se diferenciavam dos modelos anteriores radicalmente. Eram e, em alguns casos, ainda são museus sem coleções históricas, artísticas ou científicas de grande valor. A proposta de musealização, ou preservação, não tinha relação direta com a formação e conservação de coleções e o patrimônio desses espaços culturais era imaterial ou intangível, dizia respeito a propor reflexões e discussões acerca da ação de determinados indivíduos sobre um ambiente específico, seja em termos naturais, sociais ou culturais.

Podemos realizar uma musealização retirando o objeto de seu contexto (museu tradicional) o pondo-o *in situ* ou em seu eco-contexto e sua ecodinâmica (ecomuseu)... O museu tem sempre como sujeito e objeto o homem e seu ambiente, o homem e sua história, o homem e suas ideias e aspirações. Na verdade, o homem e a vida são sempre a verdadeira base do museu, que faz que o método a ser utilizado em Museologia seja essencialmente interdisciplinar, posto que o estudo do homem, da natureza e da vida, depende do domínio de conhecimentos científicos muito diversos (GUARNIERI, 1981 in BRUNO, 2010, p. 125).

A nova museologia também causou mudanças no pensamento dos gestores dos grandes museus, uma vez que a crise de audiência levou esses espaços a buscarem estratégias diferenciadas de atração e fidelização de públicos.

Nesse mesmo período, entre as décadas de 1960 e 1970, surgem, no âmbito dos espaços culturais, os primeiros Centros Culturais, que se propunham diferentes dos antigos museus, propondo novas formas de preservação e extroversão do patrimônio cultural, mas principalmente apresentando uma postura de atuação mais dinâmica e participativa, centrada no pertencimento e criação de múltiplos sentidos

para os visitantes, visando estabelecer relacionamentos democráticos com populações estudantil e operária, atendendo, assim, aos anseios dos questionamentos da Revolução Cultural na Europa.

A exemplo da proposta de democratização do acesso à cultura e protagonismo dos centros culturais, o *ICOM* passou a disseminar os ideais da nova museologia, propondo novas ações e práticas para os grandes museus, o que contribuiu para que a ideia do público ser o mote da existência e perpetuação dos museus fosse concretizada.

É possível comprovar essa tendência em diversos documentos advindos de encontros e seminários ocorridos durante a segunda metade do século XX.

A seguir, serão apresentadas e exemplificadas algumas das ideias e documentos que embasaram o embrião de mudança das estratégias de atração de público para os museus e espaços de cultura nas ações promovidas pelo *ICOM*:

- Função educativa e meio de comunicação

No Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, realizado no Rio de Janeiro em 1958, foram colocados problemas essenciais para a transformação do museu em um elemento dinâmico dentro da sociedade. A consideração do museu como um espaço adequado para a educação formal conferiu-lhe a capacidade de inserção dentro da comunidade. Os técnicos participantes de diferentes países concluíram, entre outras questões, que:

Havia de vencer-se o tradicionalismo do museu conservatório de objetos, onde se mostravam as curiosidades produzidas pelo homem ou pela natureza para transformá-lo em um meio de comunicação atrativo que pudesse incidir nos problemas reais da comunidade (BRUNO; ARAÚJO, 1995, p. 9).

Esse conceito apresenta os espaços culturais como meios de comunicação, que, por sua vez, precisam ser transformados com a intenção de estabelecer canais de aproximação com seu público.

A afirmação de que o museu tinha como desafio debater os problemas reais da comunidade representava uma grande transformação nas bases teóricas e práticas da museologia e da ação cultural. Essa ideia sinalizou a filosofia da nova museologia e abriu a reflexão sobre a mudança de atuação dos museus frente ao

seu público, tirando-o do papel passivo, atribuindo-lhe ação ativa junto aos espaços de cultura.

- Mudança na linguagem e mediação sensorial

Ainda no Seminário da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus de 1958, pontuou-se a necessidade de promoção de mudanças nas formas tradicionais de exposição, citando casos de exposição ecológica que levava em consideração o contexto de coleta do objeto e exposição polivalente que adequava a mensagem para um nível médio de visitantes com recursos audiovisuais e didáticos. Esse apontamento pode ser considerado como preâmbulo do desenvolvimento de propostas sensoriais nos museus, como explícito no discurso a seguir:

O fenômeno exposição, como tal, vem passando por uma série de mudanças, conforme os contextos históricos e é evidente que as inovações tecnológicas apareçam sustentando as novas montagens e alterando o seu perfil tradicional. Hoje, o discurso museográfico não é apenas visual, mas plurissensorial (BRUNO; ARAÚJO, 1989, p. 14).

É importante ressaltar, aqui, que o “discurso plurissensorial” das exposições, exposto na citação acima, não contemplava uma comunicação sensorial, considerando os diversos sentidos humanos, como a proposta dessa pesquisa. Nesse contexto, o advento dos equipamentos audiovisuais já representava uma revolução na linguagem museológica. Nos modelos de museus propostos pela nova museologia entre os anos 1960 e 1980 (ecomuseus, museus comunitários e museus de território), a comunicação sensorial em sentido amplo era proporcionada pela natureza dos espaços de cultura abertos e integrados ao território, com seus temas ligados aos hábitos, cultura e manifestações populares de comunidades apartadas dos grandes centros urbanos e sociais.

- Desenvolvimento humano e social

Os conceitos desenvolvidos durante as reuniões e documentos elaborados com apoio e organização do *ICOM* também afirmavam a necessidade de mudança de linguagem por parte dos museus com o objetivo claro de validação social e apoio

no desenvolvimento comunitário e humano, alterando o papel dos espaços de cultura na vida das pessoas, agregando mais valor à sua atuação.

Em 1992, com a Declaração de Caracas, proveniente de um Encontro Regional do *ICOM* da América Latina, a comunicação é considerada um elemento-chave para o desenvolvimento de estratégias de acessibilidade para os diferentes públicos dos museus e espaços culturais e para a mudança do discurso vertical da museologia tradicional para um discurso horizontal e participativo que possibilitaria, de fato, considerar a pessoa como centro de atuação desses espaços. Segundo as ideias levantadas nessa reunião:

Que o museu deve refletir as diferentes linguagens culturais em sua ação comunicadora, permitindo a emissão e a recepção de mensagens com base nos códigos comuns entre a instituição e seu público, acessíveis e reconhecíveis pela maioria;

Que o processo de comunicação não é unidirecional, mas um processo interativo, um diálogo permanente entre emissores e receptores, que contribui para o desenvolvimento e enriquecimento mútuo, e evita a possibilidade de manipulação ou imposição de valores e sistemas de qualquer tipo...

Que o museu é um importante instrumento no processo de educação permanente do indivíduo, contribuindo para o desenvolvimento de sua inteligência e capacidade crítica e cognitiva, assim como para o desenvolvimento da comunidade, fortalecendo sua identidade, consciência crítica e autoestima, e enriquecendo a qualidade de vida individual e coletiva.

Que não pode existir um museu integral, ou integrado na comunidade se o discurso museológico não utilizar uma linguagem aberta, democrática e participativa (BRUNO; ARAÚJO, 1995, p. 40).

Ao propor que a linguagem dos museus e espaços culturais precisava estar integrada com os desafios sociais da democratização da cultura e da inclusão social, pessoas que até então eram consideradas “públicos especiais” passam a ser foco de atenção e ações que garantissem sua real integração e participação nos ambientes culturais e nos discursos expositivos e dos produtos culturais.

Nesse âmbito, a partir do final do século XX e início do século XXI, os espaços culturais começam a desenvolver projetos e programas visando à inclusão social de pessoas com deficiência, com base no Movimento Internacional de Inclusão Social, que tinha como lideranças pessoas com diversas deficiências (físicas, sensoriais e cognitivas) empoderadas pelo maior acesso à educação, profissionalização e inserção cultural e que lutavam pela eliminação de barreiras físicas e sociais que excluía seus pares de diversas esferas sociais.

Pensamos, portanto, que para atrair os visitantes com deficiência ou qualquer outra pessoa, é necessário estratégias que lhes proporcionem as suas identidades, assegurando que suas experiências no entorno, no acesso e no interior do museu verdadeiramente preencham suas necessidades e expectativas (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2011, p. 246).

Na primeira década do século XXI, os espaços culturais passam a se preocupar com a inclusão de outros públicos para os quais esses espaços ainda representavam dificuldades físicas e cognitivas: as crianças pequenas (com suas famílias, aos finais de semana, férias e feriados), os idosos e as populações com acesso restrito à cultura.

Por meio da análise dessa nova realidade enfrentada pelos espaços culturais, é possível compreender a origem de algumas das estratégias atuais investidas para garantir a presença qualificada do público, que têm como características principais: o acesso, a interação e a mudança na linguagem das exposições e produtos culturais. Mesmo assim, ainda são raros os casos de museus e espaços culturais que consigam reunir as três estratégias principais citadas e ainda considerar a comunicação sensorial como um trunfo para alcançar esses objetivos.

O que é espaço expositivo? É o dimensionamento físico da ação museal. É ambiente e atmosfera. A maneira como distribuímos, como interpretamos e agenciamos condiciona a ação museológica. Espaços fechados, íntimos, reservados, e espaços abertos, amplos, extrovertidos, são reflexos culturais... Não temos procurado apenas recriar ambientes, mas criar ambiências, usando recursos auditivos (músicas, ruídos, sons evocativos), olfativos (odores, cheiros), táteis (áreas de objetos tangíveis), ênfase aos recursos visuais (ilusões de ótica, apelo aos multimeios etc.), incluindo o uso de referências espaciais: ver de cima, de baixo, à linha do horizonte, de perto, a distância... (GUARNIERI, 1986 apud BRUNO, 2010, p. 141).

Alguns espaços, na tentativa de tornarem sua linguagem democrática e participativa, mergulharam na sedução das novas tecnologias de imagem e comunicação, o que os fez parecer mais atrativos em um momento inicial. A inovação, entretanto, estava mais concentrada nos meios do que na forma de propor estratégias de comunicação e mediações acessíveis ou pelo desenvolvimento de produtos com temáticas voltados às preferências populares. O resultado desse tipo de conduta pode ser verificado na categoria de visitantes únicos: aqueles que movidos pela novidade dos meios visitam os espaços uma única vez, pois patrimônio preservado nas ações culturais fica mascarado pela sedução das tecnologias de criação e reprodução de imagens visuais. Entretanto, mesmo que em número reduzido, existem exemplos de espaços que têm investido nas estratégias

de acessibilidade e comunicação sensorial em ambientes que mesclam o antigo com o contemporâneo de forma harmoniosa e inclusiva, beneficiando não somente pessoas com deficiências físicas, sensoriais e cognitivas, como também todas as pessoas consideradas como públicos diferenciados nos espaços culturais: idosos, famílias com crianças e adolescentes, população de baixa renda e em situações sociais desfavorecidas.

Nos capítulos 3 e 4, toda argumentação será baseada e exemplificada com boas práticas que ilustram as estratégias de acessibilidade utilizadas para melhorar a experiência desses visitantes, pesquisadas em campo em instituições representativas de países europeus e norte-americanos e nas diferentes regiões brasileiras, os quais garantem mais espaço e apoio ao desenvolvimento de programas de inclusão social e educação multimodal que utilizam a comunicação sensorial.

## **2 ESTRATÉGIAS DE MEDIAÇÕES ACESSÍVEIS PARA PESSOAS E SUAS DIFERENÇAS: INCLUSÃO CULTURAL, PÚBLICOS NÃO USUAIS, ACESSIBILIDADE, DESENHO UNIVERSAL, E BENEFÍCIOS DA COMUNICAÇÃO E MEDIAÇÃO SENSORIAIS PARA TODOS OS PÚBLICOS**

A pesquisa apresentada propõe, entre outras reflexões e mudanças de conduta, uma equação: de um lado, temos a comunicação praticada em espaços culturais – e as hipóteses que buscam comprovar as possibilidades e benefícios de uma comunicação que use os diversos sentidos do ser humano e que se baseie em estratégias de mediações acessíveis; de outro lado, temos os indivíduos que apresentam as necessidades de mudança na comunicação dos espaços culturais e que, por sua vez, podem se beneficiar diretamente dos resultados teóricos e empíricos das proposições acerca de uma nova comunicação em espaços culturais. No capítulo anterior, foi realizada a análise bibliográfica das teorias de comunicação através dos diversos sentidos dos seres humanos, a origem do modelo de comunicação prioritariamente visual e intelectual dos espaços culturais e as principais mudanças na conduta desses espaços a partir de sua necessidade de legitimação e manutenção frente às mudanças sociais intensas ocorridas no século XX, que incluíram a preocupação em atrair e fidelizar diversos públicos para cumprirem a função educativa.

Neste capítulo, serão apresentados os conceitos e teorias que embasam socialmente os indivíduos beneficiários dos resultados desta pesquisa, que são as pessoas com suas diferenças.

Ainda no século XXI, os indivíduos que mais apresentam diferenças enfáticas e por essa razão necessitam explicitamente de estratégias de comunicação e mediação acessíveis são as pessoas com deficiência (física, visual, auditiva, intelectual, múltipla); os idosos que, por sua longevidade contemporânea, adquirem perdas sensoriais e físicas significativas; as crianças que estão em fase de formação e, por essa razão, suas capacidades visuais e intelectivas não correspondem às propostas de comunicação cultural praticadas na maior parte desses espaços; os indivíduos que estão excluídos dos programas de formação de público desses espaços, representados em grande parte por famílias, indivíduos de baixa renda e moradores de bairros periféricos; pessoas que não dominam a língua ou linguagem praticada nesses espaços, entre elas povos indígenas de diferentes etnias,

imigrantes, turistas e por fim todas as pessoas que se sentem excluídas dos códigos de comunicação e mensagens comunicadas pelos espaços culturais, o que inclui pessoas de todas as idades, condições sociais, financeiras, educativas e culturais.

O capítulo, dividido em três partes, irá propor análises sobre o conceito de inclusão cultural, que se baseia prioritariamente no Movimento Internacional de Inclusão Social; sobre a acessibilidade e o Desenho Universal, proposições que impulsionaram os direitos humanos e culturais das pessoas com deficiências e outras pessoas que apresentam diferenças físicas, sensoriais e intelectuais e, por fim, os benefícios da acessibilidade e da comunicação sensorial para todos os públicos, baseada em depoimentos e entrevistas abertas com visitantes diversos de espaços culturais.

## **2.1 Inclusão cultural – Públicos não usuais dos espaços culturais**

O desenvolvimento de estratégias de comunicação e mediações acessíveis em espaços culturais que considerem as diferenças dos indivíduos passa por uma questão anterior: a necessidade da inclusão cultural daqueles que são considerados públicos não usuais desses espaços. Neste trabalho, consideram-se públicos não usuais prioritariamente as pessoas com deficiência, entretanto, ao compreender a comunicação sensorial como estratégia de mediação acessível, foram incluídos outros indivíduos que, na maior parte dos espaços culturais, não são foco das políticas de formação de público e, por essa razão, beneficiam-se dos recursos de comunicação e mediação acessíveis e sensoriais. Entre essas pessoas, estão principalmente os idosos, as crianças pequenas com suas famílias e os visitantes de primeira viagem (entre eles, pessoas que passam a usufruir sua nova condição financeira para acessar e usufruir o patrimônio cultural).

As pessoas com deficiência dentro desse conjunto de públicos são certamente as que apresentam maiores diferenças em relação ao que é considerado público não usual ou não público pelos espaços culturais, por possuírem limitações de caráter permanente que restringem suas formas de percepção, locomoção e compreensão em relação às linguagens praticadas nesses espaços – as exposições.

A inclusão social dessa população em todas as esferas sociais (educação, trabalho, saúde, esporte, comunicação, direitos humanos) pode ser considerada um

acontecimento recente. O próprio termo “inclusão”, atualmente utilizado para demonstrar ações em que novos públicos passam a ser beneficiados em diferentes serviços (por exemplo: inclusão digital, inclusão étnica), começou a ser defendido na década de 1980, durante a criação do Movimento Internacional de Inclusão Social, que ocorreu internacionalmente, com a participação de lideranças com deficiência de vários países, da ONU e da Unesco. O emblemático ano de 1981 foi considerado o “Ano Internacional da Pessoa com Deficiência” pelo fenômeno de união e reivindicação das pessoas com deficiência de diversos países, transpondo dificuldades de comunicação e fronteiras em busca de mais e melhores direitos.

A evolução no discurso propiciado por esse movimento alterou o termo “integração”, que pressupunha que a pessoa excluída precisava se adequar aos parâmetros sociais gerais para ser aceita socialmente (principalmente nas políticas educacionais), para o termo “inclusão”, que passou a ser considerado o mais adequado para defender a necessidade de incluir a pessoa com deficiência, a partir da necessidade de modificar os ambientes e parâmetros sociais excludentes. Para essa necessidade de mudança, o termo “acessibilidade” se tornou um conceito e passou a ser utilizado como palavra-chave do movimento.

Antes das proposições políticas e retóricas do movimento de Inclusão Social, o conceito de integração pressupunha que a maior responsabilidade em tornar-se parte da sociedade era atribuída ao desenvolvimento pessoal e superação de barreiras pelo indivíduo excluído, enquanto a sociedade incumbia-se de aceitar a pessoa para o convívio, como um favor ou ato de caridade.

A sociedade, em todas as culturas, atravessou diversas fases no que se refere às práticas sociais. Ela começou praticando a exclusão social de pessoas que – por causa das condições atípicas – não lhe pareciam pertencer à maioria da população. Em seguida, desenvolveu o atendimento segregado dentro de instituições, passou para a prática da integração social e recentemente adotou a filosofia da inclusão social para modificar os sistemas sociais gerais (SASSAKI, 1997, p. 16).

O movimento de Inclusão Social, desde seu início na década de 1980, proporcionou um crescimento qualitativo e quantitativo na defesa dos direitos das pessoas com deficiência no Brasil em várias áreas, como direitos humanos, educação, trabalho, comunicação e cultura. Em todos os documentos, convenções, leis e normas baseadas nos conceitos desse movimento, os princípios da

acessibilidade que pressupõem a mudança dos ambientes, serviços e atitudes estão presentes.

Não cabe, aqui neste estudo, fazer uma relação de todas as leis, documentos, normas e decretos que garantem os direitos das pessoas com deficiência de acordo com as prerrogativas de acessibilidade do Movimento de Inclusão Social, entretanto apresentamos brevemente alguns dos documentos que auxiliam na compreensão sobre o estatuto social dessa população no país, que nega muitas crenças pouco fundamentadas, que ainda definem as atitudes de preconceito e assistencialismo, as quais as pessoas com deficiência continuam enfrentando em seu cotidiano, independente de sua ascensão social.

- ABNT – NBR 9050 – Norma Brasileira de Acessibilidade: a primeira norma brasileira que dispôs sobre os requisitos básicos de acessibilidade física e sinalização foi redigida em 1985, mas até o ano de 2000 seus princípios e conceitos não estavam decretados. Em 1994, ocorreu sua primeira revisão, com o objetivo de torná-la mais compreensível para os profissionais que a colocariam em prática, e por fim decretada por lei em 2000, com as Leis Federais 10.048 e 10.098. Em 2004, a lei foi revisada novamente e incluída no decreto 5296, que regulamentou as leis de 2000. Obteve novas revisões, sendo que a última foi lançada no ano de 2009. A norma oferece informação e exemplos de aplicação da acessibilidade física e de sinalização em construções e meio público.
- Lei de Cotas de contratação de pessoas com deficiência nas empresas – Nº 8.213 de 1991: legislação que dispõe sobre percentuais de destino de cargos para empregados com deficiência em empresas e sobre os planos de benefícios da previdência. Desde meados da década de 2000, a lei vem sendo fiscalizada com rigor pelo Ministério Público, que aplica multas para os estabelecimentos que não estão cumprindo-a ou a cumprindo-a de forma indevida.
- Decreto nº 5.296/2004: regulamentou as leis nº 10.048 e 10.098, de 2000, que estabelecem normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas com deficiência ou com mobilidade reduzida. Primeira legislação brasileira que dispôs sobre o acesso à cultura para as

pessoas com deficiência, além de regulamentar as legislações e norma anteriores.

- Decreto nº 6.949/2009: promulgou a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo redigido pela ONU assinados em 2007. Com essa lei, o Brasil se comprometeu a fazer valer todas as diretrizes e direitos garantidos às pessoas com deficiência em termos mundiais.
- Relatório Mundial da Deficiência 2012: documento redigido pela OMS – Organização Mundial de Saúde e pelo Banco Mundial para proporcionar evidências a favor de políticas e programas inovadores capazes de melhorar a vida das pessoas com deficiência e facilitar a implementação da Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. Esse tratado internacional reforçou a prioridade de direitos humanos e de desenvolvimento.

Até o momento, o Movimento de Inclusão Social continua sua militância liderada por pessoas com deficiência, que promovem ações de sensibilização e conscientização sobre a aplicação do conceito de acessibilidade nos mais diversos ambientes, serviços, produtos e nos relacionamentos, eliminando as barreiras que se configuram em atitudes de discriminação, buscando o respeito às suas reais necessidades e incentivando o desenvolvimento de potencialidades, o que proporciona, desse modo, oportunidades equivalentes para todos.

No âmbito dos espaços culturais, que dentro desta pesquisa representam os ambientes condicionantes do acesso ao patrimônio cultural, durante o século XX, ocorreram mudanças substanciais nas teorias e práticas de ação cultural que proporcionam aproximações com as necessidades de tornar os espaços, as estratégias de comunicação, as ferramentas de acesso à informação, a linguagem cultural, as propostas educativas e o atendimento acessível para a promoção da inclusão cultural.

As principais mudanças na ação cultural tiveram início com os manifestos e movimentos ligados à inclusão dos indivíduos não pertencentes às elites, que eram basicamente os estudantes e as populações operárias, no ambiente sacralizado da cultura erudita, a partir da segunda metade do século XX. Em um primeiro momento, as manifestações estudantis e de pensadores da área de cultura e museologia

tiveram como objetivo desmitificar a subserviência dos lugares de cultura e patrimônio em relação às classes economicamente dominantes.

Seguindo as reivindicações dos movimentos estudantis e operários impulsionados pela manifestação da Revolução Cultural em países europeus, gestores e profissionais de espaços culturais públicos e privados perceberam a necessidade de se tornarem mais abertos à diversidade e à participação de públicos não usuais em seus ambientes e atividades.

Outra razão que levou esses espaços a considerarem a educação como um meio de condução foi o destino de verbas públicas para as propostas educativas formais e não formais, um meio de garantir a sustentação financeira desses espaços que passavam por problemas financeiros provenientes de nações empobrecidas e carência de patrocinadores e patronos.

O interesse pelo público, e a preocupação de registrar número elevado de frequentadores, tornou-se mais acentuado a partir do instante em que, entre os anos 70 e 80 neste século, os museus viram diminuir o montante de suas verbas e encontraram nas rubricas “Atendimento ao público e a comunidade” e “serviços educacionais” uma forma de legitimação para suas demandas econômicas, atendidas tanto por indivíduos e instituições privadas quanto pelo Estado (COELHO NETO, 1997, p. 271).

Em um primeiro momento, a maior preocupação era comprovar a frequência do que na ocasião representava o público educativo: escolas e universidades. A partir da década de 1980, a preocupação com a qualidade na atração dos públicos ganhou espaço nas propostas de políticas institucionais e ações educativas, que proporcionaram aos espaços culturais a posição de equipamentos fundamentais para o desenvolvimento social e humano.

A partir da década de 1990, espaços culturais de países norte-americanos e europeus começaram a desenvolver programas de ação cultural e educativa de grande qualidade e com aderência de diversas populações: escolas, universidades, famílias, turistas, imigrantes e jovens, entretanto a parcela da população representada por pessoas com deficiência, idosos e minorias étnicas era considerada como “públicos especiais”, isto é, não fazia parte do público usual, ou geral.

Aquilo que a museologia do Hemisfério Norte designa por “públicos especiais” (e portanto, residuais) de museu constitui na maioria dos países latino-americanos o seu grande público, efetivo ou latente: crianças, analfabetos, deficientes, grupos “marginalizados” ou “socialmente controlados”, “culturalmente diferenciados” etc. Basta examinar as

pirâmides demográficas, as estatísticas de efetiva alfabetização, os quadros de frequência as bibliotecas públicas, os dados sobre deficientes etc. Basta olhar para as ruas de nossas metrópoles, onde milhares de crianças (o futuro na nação?) esmolam, agridem e se agridem, assaltam, se prostituem... (GUARNIERI, 1989 apud BRUNO, 2010, p. 191).

Dentro das diretrizes do Movimento de Inclusão Social, qualquer tipo de postura assistencialista ou que negasse a equidade, isto é, a equiparação de oportunidades, era configurada como barreira atitudinal – a que se encontra no seio dos relacionamentos sociais e interpessoais. As pessoas com deficiência que continuam sua luta pela inclusão universal reivindicam que os espaços culturais realizem adequações ou adaptações para que possam usufruir do acesso ao patrimônio cultural livremente, sem que nenhum tipo de configuração exclusiva e excludente seja limitadora no convívio social em qualquer ambiente.

Outra premissa relevante das reivindicações desse movimento era em relação ao protagonismo das pessoas com deficiência em todas as etapas dos projetos e programas destinados à sua inclusão e à promoção de acessibilidade, que vão do planejamento, passam pelo acompanhamento da criação, realização, chegam à validação das propostas por meio do uso avaliado e concluem na avaliação de fato realizada de forma sistemática por outros indivíduos beneficiados pela ação. A avaliação, entretanto, não é o final do processo, uma vez que as lideranças e profissionais que trabalham para impulsionar a acessibilidade e a inclusão têm consciência da necessidade de promover constantes avaliações, considerando temporalidades, novas necessidades, condições sociais e recursos tecnológicos, para que os benefícios alcançados não fiquem desatualizados.

Para garantir que tais políticas sociais e leis sejam formuladas adequadamente, ou seja, à luz do que exista de melhor na filosofia da plena participação social, um dos conceitos mais importantes da década de 80 foi o de que 'as pessoas portadoras de deficiência' e/ou suas organizações nos níveis local, nacional, regional e internacional devem ser incluídas no processo decisório em todas as etapas de planejamento, implementação, monitoramento (supervisão) e avaliação de políticas e programas de atendimento à pessoa deficiente (SASSAKI, 1997, p. 151).

Em termos quantitativos, segundo o último Censo do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a população total do Brasil é de 190.755.799. Entre as pessoas que consideramos públicos não usuais dos espaços culturais, que são aquelas com deficiência, idosos, crianças, jovens e populações indígenas, sem considerar nível de escolaridade (pois, no caso de crianças e jovens, grande parte

integra o público escolar, que representa a maior parte do público de espaços culturais atualmente). Para a investigação desta pesquisa, consideramos os públicos em questão como visitantes individuais e as crianças e jovens no contexto familiar, independente de classe social ou faixa de renda da família.

A partir dessa definição, em termos quantitativos, foi possível verificar o grande número de cidadãos que não frequentam esses espaços espontaneamente, mas que têm o potencial de serem incluídos entre os visitantes usuais, se assim considerados nas políticas de formação de público dos espaços culturais:

- Crianças e Jovens (0 a 19 anos) – 62.923.166
- Idosos (acima de 60 anos) – 20.590.597
- População indígena – 821.501
- Pessoas com deficiência (de todas as faixas etárias) – 45.606.048

O total de pessoas com deficiência independente de faixa etária ou etnia representa 23,9% da população brasileira. Dentre os números que quantificam esses indivíduos, o Censo concluiu que 36.964.660 dessa população são alfabetizadas, 7.333.130 das crianças e adolescentes com deficiência frequentam creches ou escolas, 42.146.647 dessa população têm mais de 15 anos e 20.365.963 possuem ocupação (trabalham ou estudam mais que 20 horas por semana).

Entre os idosos, crianças, jovens e populações indígenas, o total de cidadãos brasileiros é de 84.335.264 indivíduos, que correspondem a quase metade da população do país, sendo que 23,9% desses indivíduos e da população adulta (dos 19 aos 60 anos) possuem alguma deficiência.

Segundo o decreto federal da legislação brasileira<sup>19</sup>, é considerada pessoa com deficiência aquela que apresenta em caráter permanente perda ou anormalidade de sua estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatômica, que gere incapacidade para o desempenho de atividades dentro do padrão considerado normal para o ser humano.

---

<sup>19</sup> Decreto 3.298, de 20 de dezembro de 1999, Portaria nº 298, de 9 de agosto de 2001, que estabelece que deficiência permanente é aquela que ocorreu e se estabilizou durante um período de tempo suficiente a não permitir recuperação ou ter probabilidade de que se altere, apesar de novos tratamentos.

A pessoa nessa condição é comumente enquadrada em uma das seguintes categorias de deficiências reconhecidas pela legislação: física, intelectual, auditiva, visual e múltipla.

As pessoas com deficiência física podem ter limitações em membros superiores, inferiores, em partes do corpo, paralisias cerebrais e deficiência de crescimento.

Os indivíduos considerados pessoas com deficiência intelectual possuem síndromes e déficits devido a acidentes ou má formação, que implicam em limitações cognitivas.

As deficiências sensoriais – visual e auditiva – podem ocorrer em diferentes graduações que podem variar de comprometimentos leves, médios, graves até a perda total da capacidade.

As deficiências também podem ocorrer simultaneamente com um mesmo indivíduo, o que é denominada deficiência múltipla; um exemplo desse caso são as pessoas com deficiência visual e auditiva ou física e intelectual.

Desde a revisão da Norma Brasileira de Acessibilidade de 2004, as pessoas com mobilidade reduzida, representadas principalmente pelos idosos, pelas gestantes, pelos obesos e pelas pessoas com limitações temporárias, são incluídas no conceito de acessibilidade.

As populações que representam os beneficiários diretos da aplicação da comunicação sensorial e das estratégias de mediações acessíveis necessitam de recursos que proponham percepções por meio dos sentidos que não se limitem à visão e audição; adequações espaciais que proporcionem acesso aos indivíduos que se locomovem de maneiras diferentes e com equipamentos; estratégias de comunicação alternativas que privilegiem diversos níveis de cognição e outros aspectos que respeitem as diferentes disposições dos indivíduos que formam nossa sociedade diversa.

Os espaços culturais que consideram essa disposição inclusiva e acessível garantem benefícios não apenas aos públicos não usuais. Com uma linguagem ergonômica e inovadora, agradam a todos os visitantes que desejam acessar o patrimônio cultural de maneiras diferentes, independente de suas condições físicas, sensoriais ou culturais.

Os profissionais de museus sabem que, em último caso, estruturas e programas acessíveis tornam o museu mais visível para um número maior de visitantes potenciais. Rampas para pessoas em cadeiras de rodas também são convenientes para carrinhos de bebê. Sinalização e identificação em caracteres grandes facilitam a leitura de todos (GARDNER; GROFF, 1990, p. 16; tradução da autora).

A acessibilidade em espaços culturais, segundo o conceito proveniente do Movimento Internacional de Inclusão Social, não se restringe a garantir o direito de ir e vir. O benefício das práticas e linguagens acessíveis deve colaborar para que os indivíduos se sintam acolhidos, tenham o desejo de permanecer, participar e considerar os espaços culturais opções de lazer e cultura indispensáveis em sua agenda.

Esses benefícios, entretanto, não devem configurar atendimento especial, pois a exclusão dos demais públicos é considerada inadequada pelos conceitos de inclusão social que pressupõem o convívio das diferenças e não o estabelecimento de ambientes e produtos exclusivos. O conceito de acessibilidade também exige a autonomia do indivíduo em todos os espaços, serviços e produtos culturais oferecidos, premissas que contribuem com a garantia de direitos básicos dos cidadãos. Conforme consta na Declaração Internacional de Direitos Humanos (ONU, 1948), redigida há mais de 50 anos<sup>20</sup>: “toda pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam”, independente de qualquer diferença, condição ou limitação que o indivíduo possua ao longo de sua vida.

## **2.2 Acessibilidade e Desenho Universal**

Neste subcapítulo, serão apresentados, de forma reflexiva, os conceitos de acessibilidade e de Desenho Universal, que atualmente configuram as diretrizes principais que garantem o direito dos públicos não usuais em espaços culturais. Na prática, esses conceitos estão presentes nos casos exemplares de países norte-americanos e europeus analisados no próximo capítulo; na teoria, eles oferecem informações objetivas de características, adequações e adaptações necessárias para a garantia na concepção de ambientes inclusivos.

---

<sup>20</sup> Item I do artigo 27 – ONU – Organização das Nações Unidas - DECLARAÇÃO UNIVERSAL DE DIREITOS HUMANOS, consultada em: <[http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis\\_intern/ddh\\_bib\\_inter\\_universal.htm](http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm)>

Segundo as informações conceituais e contextuais oferecidas no subcapítulo anterior, a acessibilidade foi um conceito desenvolvido durante a consolidação do Movimento Internacional de Inclusão Social, que inspirou a forma de concepção de qualquer projeto, programa, lei, convenção ou documento em benefício da inclusão de pessoas com deficiência e, posteriormente, das pessoas com mobilidade reduzida. A acessibilidade pode ser compreendida como uma forma de concepção de ambientes que considera o uso de todos os indivíduos, independente de suas limitações físicas e sensoriais.

Segundo a Norma Brasileira de Acessibilidade NBR 9050, acessibilidade é a possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para a utilização com segurança e autonomia de edificações, espaço, mobiliário, equipamento urbano e elementos. Ainda segundo a norma, acessível é o espaço, edificação, mobiliário, equipamento urbano ou elemento que possa ser alcançado, acionado, utilizado e vivenciado por qualquer pessoa, inclusive aquelas com mobilidade reduzida. O termo acessível implica tanto acessibilidade física como de comunicação<sup>21</sup>.

Nas normas internacionais e no conceito geral de inclusão, o termo acessível implica em acessibilidade física, intelectual, cognitiva e atitudinal (que está implícita nos relacionamentos sociais e interpessoais).

A acessibilidade aplicada aos espaços culturais indica que todas as esferas envolvidas no acesso ao patrimônio cultural, isto é, as exposições, sejam elas temporárias ou de longa duração; os espaços de convivência, como jardins, cafeterias, restaurantes, salas de leitura e espaços destinados ao convívio; serviços de informação, como bibliotecas, miatecas, arquivos, bancos de dados virtuais e *websites*; programas comunitários de ação educativa, como visitas, oficinas, aulas, espetáculos, eventos temáticos; de formação, como cursos de extensão e acadêmicos; e todos os demais serviços básicos e eventuais oferecidos aos visitantes devem estar ao alcance de todos os indivíduos, perceptíveis a todas as formas de comunicação e com sua utilização de forma clara, permitindo a autonomia dos usuários.

Isso significa que os espaços culturais precisam mudar sua linguagem em todas as formas de relacionamento com o público para se tornarem acessíveis, uma vez que suas origens históricas e sociais ligadas à primazia visual, à dominação

---

<sup>21</sup> ABNT – NBR 9050 – Associação Brasileira de Normas Técnicas, p. 2, 2004.

cultural e à detenção do poder não contribuem para que sua concepção original garanta a acessibilidade.

Atualmente, as adequações para garantia de acesso físico nos ambientes sociais em geral, e progressivamente nos espaços culturais, têm se tornado mais frequentes, uma vez que os decretos-leis federais e a fiscalização da regulamentação deles junto às instâncias do Ministério Público têm garantido o cumprimento ao menos da premissa de acessibilidade física, em razão de ela ser mais identificável por meio da observação visual na alteração física de barreiras de acesso: escadas que se transformam em rampas ou dão lugar a elevadores; sanitários diferenciados com tamanho maior, mobiliário diferente; aplicação de pictograma de acessibilidade universal; vagas de estacionamento identificadas e com espaços maiores e área de transferência zebraada. As adequações físicas, além de visíveis, são usadas pelos demais públicos que se beneficiam da acessibilidade pelas facilidades para a superação de suas próprias limitações de locomoção consequentes de condições temporárias (gestação, fratura e torção de membros inferiores, sequelas de acidentes vasculares e cerebrais, idade avançada e presença de acompanhantes muito pequenos como bebês em carrinhos ou idosos em cadeira de rodas).

Já as adequações ligadas à comunicação acessível não se apresentam de forma facilmente perceptível, uma vez que suas mudanças não se apresentam explicitamente visíveis e a maioria do público de cultura não possui informações que conscientizem sobre a existência da linguagem acessível e da comunicação sensorial como atributos possíveis e benéficos, por serem incipientes no Brasil. Em países norte-americanos e europeus, os demais públicos não usuais, como famílias, idosos, minorias étnicas e cada vez mais os turistas estrangeiros, têm se beneficiado desses recursos para compreenderem e vivenciarem as mensagens implícitas na linguagem expositiva.

Os benefícios universais da comunicação acessível configuram avanço na concepção de acessibilidade no Brasil, uma vez que as formas de aplicar os recursos que garantam a inclusão cultural envolvem múltiplos serviços de naturezas bastante diferenciadas, como é o caso dos espaços culturais, que, além de atuarem nas mais diversas formas de comunicação aplicada, também se configuram como meios de comunicação, principalmente na prática de sua linguagem: as exposições.

Um dos casos que exemplificam enfaticamente esses benefícios já consagrados por grande parte das populações e dos turistas na Europa é o *Cité des Sciences et de l'Industrie*, no parque *La Villette* em Paris. O espaço, que está situado entre a região central e a periferia leste da cidade, é composto por um conjunto de ambientes que propiciam o convívio de diferenças sociais dos mais diversos públicos. Um grande parque natural e paisagístico formado por jardins e áreas públicas abriga um centro de ciências, um cinema 3D, um museu de história da música, atrações de lazer, espaços para shows ao ar livre e um pavilhão de exposições. A revitalização da área, um antigo matadouro, e a construção dos edifícios foi projetada entre os anos de 1981 e 1983. A prioridade do projeto foi a acessibilidade destinada a toda diversidade de públicos, aplicada desde a proposta arquitetônica até os projetos expográficos e na concepção das propostas de ação educativa. A construção e o desenvolvimento dos serviços ocorridos entre os anos de 1983 e 1987 resultaram em um ambiente propício ao convívio com pessoas com deficiência, mobilidade reduzida e famílias com crianças, pela acessibilidade física, comunicacional e atrações para diversos públicos e imigrantes – pela localização geográfica em um bairro habitado prioritariamente por esses habitantes, no qual todos os visitantes se beneficiam dos recursos de acessibilidade.

A concepção de acessibilidade física e comunicacional do espaço, liderada pelo arquiteto Louis-Pierre Grosbois, desenvolveu um projeto que garantisse o acesso universal em um espaço cultural e de lazer de grandes proporções.

Os princípios que regeram o projeto foram:

- circulação: espaço de circulação vertical e horizontal sem obstáculos e discriminação;
- percepção: conteúdos apresentados em alturas adequadas a crianças e pessoas em cadeiras de rodas e apresentação de informações visuais claras e destacadas;
- manipulação: experiências sensoriais para todos para melhor compreensão dos conteúdos apresentados<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Adaptado do texto original “*Ergonomía y museología*” sobre o projeto, publicado no livro *Museos abiertos a todos los sentidos*, 1991.

No artigo “*Ergonomía y museología*”, sobre o projeto publicado no livro *Museos abiertos a todos los sentidos*, produzido como resultado do seminário “*Les Musées et les personnes handicapées*”, promovido pela *Foundation de France* e ocorrido em 1988 para debater os projetos e programas de acessibilidade em espaços culturais europeus, o arquiteto apresentou as ideias sobre a concepção do espaço prioritariamente acessível e favorável ao convívio com as diferenças, onde, ao refletir sobre a natureza inclusiva da arquitetura, afirmou:

Hace veinte siglos, el arquitecto romano Vitrubio definió la arquitectura como una arte que responde a três necesidades: *Comoditas, Firmitas, Voluptas*, que se traduciría por “Uso, Construcción, Estética”. Luego, cuando un museo no puede acoger a um público de todas las edades, com alguna deficiencia o sin ella, es porque no obedece a uma de las reglas fundamentales de la concepción arquitectónica: el uso (GROSBOIS, 1991, p. 86).

Segundo o autor, o uso é uma das necessidades fundamentais da arquitetura; logo, se um espaço não atende o uso das pessoas com suas diferenças, não está cumprindo sua função inerente e não contribui para o bem-estar social. Essa concepção de acessibilidade arquitetônica proveniente do conceito de acessibilidade europeia contém os fundamentos do Desenho Universal, um movimento paralelo ao desenvolvimento dos conceitos do Movimento de Inclusão Social, criado por profissionais da área de arquitetura, na busca por atender, de fato, o uso dos ambientes por uma sociedade em constante mudança.

O Desenho Universal é um conceito da arquitetura e do *design* baseado na diversidade humana, uma evolução da primeira manifestação de atenção às diferenças na concepção de ambientes, que se chamava *Barrier Free Design* (*Design Livre de Barreiras*). Essa disposição vinha ao encontro das mudanças sociais enfrentadas por nações como Estados Unidos da América, Japão e países europeus no período pós Segunda Guerra Mundial, na década de 1950, pelo aumento quantitativo e empoderamento de indivíduos com deficiência. O Estado, obrigado a integrar essa população nos ambientes sociais, passou a exigir dos órgãos e profissionais responsáveis pelas construções e reformas de ambientes de uso público que atendessem as diferentes disposições físicas e sensoriais de pessoas acometidas por limitações dessa natureza (em muitos casos, vítimas de guerra).

A partir dessa nova necessidade, os principais arquitetos e engenheiros responsáveis por construções públicas formaram uma comissão e passaram a desenvolver uma linguagem comum ao desenvolvimento da acessibilidade nos espaços gerais. A primeira reunião desse grupo, ocorrida na Suécia, em 1961, tinha como objetivo reestruturar e recriar o conceito de “homem padrão”, que era o mesmo desde a concepção da arquitetura na Grécia antiga e reafirmado pelos arquitetos e artistas do Renascimento europeu.

Essa nova concepção da arquitetura considerava o “homem real”, que representava os indivíduos dentro da concepção de diversidade, reconhecia, respeitava e celebrava as diferenças, uma vez que o costume de tornar exótico tudo que parecia diferente passava a ter consequências sociais de reprovação, já que essas disposições não estavam ligadas apenas ao nascimento de uma criança com deficiência, mas também configuravam, principalmente, os acidentes causados pela guerra.

O atendimento especial a qualquer pessoa passava a ser considerado assistencialista por essa população, que começava a se beneficiar de leis de proteção aos seus direitos e benefícios sociais. No caso dos jovens com deficiência, o desenvolvimento acadêmico e a inclusão profissional devida (que considerava a formação e habilidades e não a “responsabilidade social”) ofereciam capacidade crítica e moviam todo tipo de manifestação e luta por seus direitos junto às mais elevadas esferas de poder.

Um dos principais profissionais responsáveis pela evolução do conceito de *Barrier Free Design* para o termo *Universal Design* foi o arquiteto norte-americano tetraplégico Ron Mace, graduado pela Universidade da Carolina do Norte e que formou, na década de 1980, um grupo de estudos, que até a atualidade encontra-se ativo na mesma universidade sob o título de *Center of Universal Design*.

Com essa nova denominação, Mace propunha que a concepção de ambientes acessíveis se desvinculasse de qualquer indício de exclusividade ou trato especial, uma vez que o movimento defendia uma arquitetura feita para atender o máximo de usuários e necessidades, sem segregação ou adequações exclusivas, proporcionando o convívio entre os diferentes, alavancando, assim, os ideais de inclusão social.

O projeto universal é o processo de criar os produtos que são acessíveis para todas as pessoas, independente de suas características pessoais,

idade, ou habilidades. Os produtos universais acomodam uma escala larga de preferências e de habilidades individuais ou sensoriais dos usuários. A meta é que qualquer ambiente ou produto poderá ser alcançado, manipulado e usado, independentemente do tamanho do corpo do indivíduo, sua postura ou sua mobilidade.

Desenho Universal não é uma tecnologia direcionada apenas aos que dele necessitam; é desenhado para todas as pessoas. A ideia de Desenho Universal é, justamente, evitar a necessidade de ambientes e produtos especiais para pessoas com deficiências, assegurando que todos possam utilizar com segurança e autonomia os diversos espaços construídos e objetos (CAMBIAGHI; CARLETTO, 2010, p. 10).

O conceito de Desenho Universal não se aplicava somente aos espaços construídos, mas também aos serviços e produtos. No âmbito dos produtos, essas disposições podem ser verificadas nas tecnologias assistivas, que são os produtos de acesso à informação acessíveis às pessoas com deficiência e a um universo mais amplo de usuários, como, por exemplo, a criação dos *softwares* de sintetização de voz para computadores, que possibilitam que pessoas com deficiência visual trabalhem, estudem e se beneficiem socialmente dos computadores e redes de informação por meio do acesso auditivo aos dados e comandos informatizados, sendo que o uso desse recurso tem sido ampliado para as pessoas com dificuldade de locomoção nos membros superiores, pescoço e cabeça e para as pessoas com dificuldade de aprendizado.

No universo dos serviços, é possível ver aplicadas as concepções do Desenho Universal no atendimento aos públicos diversos dos serviços públicos, privados, nos espaços culturais e de lazer, onde a equipe responsável pelos relacionamentos busca promover a eliminação de barreiras de atitude junto aos seus colaboradores. Um caso bastante conhecido é a equipe de atendimento aos usuários do Metrô de São Paulo, onde grande parte das barreiras de acesso à malha ferroviária é eliminada com a ajuda de colaboradores capacitados para prestar atendimento adequado, de forma a evitar o assistencialismo para pessoas com deficiência.

A tendência do Desenho Universal chegou ao Brasil na década de 1980, junto com as mobilizações e ações advindas de diversos países, na data definida como Ano Internacional de Atenção às Pessoas com Deficiência em 1981. Essa data marcou o início de intercâmbios de conceitos, teorias e boas práticas, que influenciaram diretamente a criação da Norma Brasileira de Acessibilidade NBR-9050, em 1985.

O Desenho Universal foi definido, segundo o grupo de pesquisadores associados ao projeto de Ron Mace na Universidade da Carolina do Norte, em sete princípios, que poderiam ser aplicados a todos os ambientes, produtos e serviços, visando a maior abrangência possível de usuários. A definição se desdobrou nos seguintes princípios:

1. IGUALITÁRIO – uso equiparável: são espaços, objetos e produtos que podem ser utilizados por pessoas com diferentes capacidades, tornando os ambientes iguais para todos;
2. ADAPTÁVEL – uso flexível: *design* de produtos ou espaços que atendam pessoas com diferentes habilidades e diversas preferências, sendo adaptáveis para qualquer uso;
3. ÓBVIO – uso simples e intuitivo: de fácil entendimento para que uma pessoa possa compreender, independente de sua experiência, conhecimento, habilidades de linguagem, ou nível de concentração;
4. CONHECIDO – informação de fácil percepção: quando a informação necessária é transmitida de forma a atender às necessidades do receptor, seja ela uma pessoa estrangeira, com dificuldades de visão ou audição;
5. SEGURO – tolerante ao erro: previsto para minimizar os riscos e possíveis consequências de ações acidentais ou não intencionais;
6. SEM ESFORÇO – baixo esforço físico: para ser usado eficientemente, com conforto e com o mínimo de fadiga;
7. ABRANGENTE – dimensão e espaço para aproximação e uso: que estabelece dimensões e espaços apropriados para o acesso, o alcance, a manipulação e o uso, independentemente do tamanho do corpo (obesos, anões etc.), da postura ou mobilidade do usuário (pessoas em cadeiras de rodas, com carrinhos de bebê, bengalas etc.)<sup>23</sup>.

No Brasil, a aplicação dos princípios do Desenho Universal atualmente é obrigatória por lei, conforme o texto do Decreto Federal 5296 do ano de 2004:

O Decreto define, em seu artigo 8º e inciso IX, o “Desenho Universal” como: concepção de espaços, artefatos e produtos que visam atender simultaneamente todas as pessoas, com diferentes características antropométricas e sensoriais, de forma autônoma, segura e confortável, constituindo-se nos elementos ou soluções que compõem a acessibilidade. Quanto à implementação desta definição, o artigo 10º determina que: a concepção e a implantação dos projetos arquitetônicos e urbanísticos devem atender aos princípios do desenho universal, tendo como referências básicas as normas técnicas de acessibilidade da ABNT, a legislação

---

<sup>23</sup> Extraído do guia **Desenho Universal** – um conceito para todos, 2008.

específica e as regras contidas no Decreto (CAMBIAGHI; CARLETO, 2010, p. 23).

Segundo um de seus principais criadores, Ron Mace, que atentava para a interpretação inadequada do termo, a concepção de Desenho Universal tinha como premissa básica o convívio com as diferenças em um mesmo ambiente, mesmo que com formas diferenciadas de acesso.

It could be interpreted to promise an impossible standard. No matter how committed the designer and how attentive to anticipating all users, there would always be a small number of people for whom an individual design just wouldn't work. More accurately, Universal Design is an orientation to design in which designers strive to incorporate features that make each design more universally usable. Universal Design is broad and not tailored to the individual. Universal Design can improve the usability for places and things for people who need assistive technology by creating an interface that works seamlessly with the individualized solutions.<sup>24</sup>.

No universo dos espaços culturais, a aplicação dos conceitos em questão pode ser verificada na prática em diversas instituições norte-americanas e europeias, as quais, pelo reconhecimento de suas boas práticas na área, receberam análise detalhada no terceiro capítulo desse texto. Nesses ambientes, a principal diretriz do Desenho Universal, em atender a maior abrangência de usuários independente de condições físicas, perceptivas, faixa etária e habilidade é praticada de forma extensa, principalmente no que se refere ao objeto da pesquisa: a comunicação, que, nesses casos, promove oportunidades sensoriais que proporcionam mediações acessíveis ao patrimônio cultural.

No Brasil, ainda são poucos os espaços culturais que utilizam o Desenho Universal como filosofia ou ferramenta de promoção de acesso à diversidade humana. O atendimento aos públicos não usuais, principalmente às pessoas com deficiência, existe em aproximadamente 24 instituições, que representam menos de 1% do número de espaços culturais existentes no país, segundo o Cadastro Nacional de Museus do IBRAM<sup>25</sup> – Instituto Brasileiro de Museus, vinculado ao Ministério da Cultura. Entretanto, esse atendimento é considerado na maior parte

---

<sup>24</sup> *Institute for Human Centered Design*, 2012. Disponível em: <<http://humancentereddesign.org/about-us/our-history>>. “Poderia ser interpretado de forma a prometer um padrão impossível. Não importando quão comprometido é o *designer* e como atendia todos os usuários, sempre teria um número pequeno de pessoas para as quais o *design* individual não funcionaria. Mais precisamente, o Desenho Universal é uma orientação ao *design* na qual os *designers* poderiam incorporar características que poderiam promover cada *design* melhor utilizável universalmente. O Desenho Universal é amplo e não condicionado à individualidade. Pode promover a usabilidade para ambientes e coisas, para as pessoas que precisam de tecnologias assistivas pela criação de interfaces que trabalham simultaneamente com as soluções individuais” (tradução da autora).

<sup>25</sup> Segundo Sistema Brasileiro de Museus do IBRAM, que considera museus e espaços culturais diversos, existem no Brasil mais de 3 mil unidades.

dos casos “especial” por ser destinado exclusivamente às pessoas com deficiência e ocorrer em ocasiões especiais ou sob demanda, tornando essas ofertas invisíveis aos demais visitantes dos espaços culturais que poderiam se beneficiar das formas diferenciadas de uso e compreensão da linguagem cultural.

Na maioria dos espaços culturais brasileiros que se intitulam acessíveis as adequações oferecidas se limitam à acessibilidade física, compreendidas como eliminação de barreiras arquitetônicas. Nesses espaços a acessibilidade não é considerada universal, o que envolve a comunicação, o acesso à informação e à inclusão social praticada nas relações sociais.

Nos demais espaços, a acessibilidade é compreendida no âmbito das áreas de educação e ação cultural, em programas especiais ou inclusivos, mas que se limitam a incluir os públicos não usuais em atendimentos educativos e eventos esporádicos, condicionando o acesso ao patrimônio cultural aos departamentos de educação dos espaços culturais, que se responsabilizam por toda a dinâmica que envolve a participação desses públicos, da divulgação, passando pelo convite, pelo transporte, atendimento e auxiliando-os a saírem do espaço cultural após o ciclo de atendimento especial oferecido. Com essa postura, as instituições cumprem sua responsabilidade social, mas não contribuem para o desenvolvimento da acessibilidade cultural em campo ampliado.

### **2.3 Benefícios da comunicação sensorial para todos os públicos**

Segundo as análises teóricas apresentadas ao longo do capítulo e subcapítulos anteriores, é possível afirmar que os recursos de mediação acessíveis e a comunicação sensorial, dos cinco e dos demais sentidos recentemente pesquisados por neurocientistas<sup>26</sup>, beneficiam todos os visitantes de espaços culturais, não exclusivamente os públicos não usuais, considerados nesta pesquisa.

---

<sup>26</sup> “Por conveniência talvez até por uma espécie de desdém mental pelas exigências da vida, dizemos que existem 5 sentidos. Mas sabemos que descobriríamos mais, se quiséssemos explorá-los e canonizá-los. As pessoas que descobrem os veios de água estão provavelmente reagindo a um sentido eletromagnético que todos apresentamos em maior ou menor grau. Outros animais, como as borboletas e as baleias, movem-se principalmente seguindo os campos magnéticos da terra. Não me surpreenderia em absoluto se descobrisse que nós também possuímos alguma porção dessa consciência magnética. Afinal de contas, fomos nômades durante um grande período de nossa história. Somos tão fototrópicos quanto as plantas, pois somos afetados pela luz solar, o que deve ser considerado um sentido separado da visão, com a qual tem muito pouca relação. Nossa experiência com a dor é bem diferente das outras variações do tato. Muitos animais possuem vários modos sofisticados de percepção, tais como infravermelho, ultrasensibilidade ao calor, eletromagnetismo etc. O louva-a-deus usa o ultrassom para se comunicar. Tanto o jacaré quanto o elefante usam os infrassons. O ornitorrinco *platypus* sacode o bico sob a água, usando-o como se fosse uma antena, a fim de captar os sinais elétricos que

Nos países europeus e nos Estados Unidos da América, esses recursos e formas de comunicação são visivelmente utilizados e apreciados pelos públicos diversos, pela presença significativa de visitantes familiares e indivíduos idosos com deficiência, além das numerosas famílias com crianças, jovens e bebês, que se beneficiam das facilidades oferecidas pela acessibilidade física e comunicacional e conseguem promover atividades inclusivas por meio dos recursos sensoriais.

A garantia da oferta de acessibilidade física, comunicacional, acesso à informação alternativa e recursos sensoriais vem ao encontro da necessidade de manutenção das frequências de público e sustentação financeira dos espaços culturais.

Além da análise bibliográfica e pesquisa de campo, onde pude observar os diversos públicos usufruindo dos recursos de comunicação sensorial e acessibilidade (o que pode ser verificado nos registros fotográficos que ilustram o terceiro e quarto capítulos), foi proposta a coleta de depoimentos de representantes dos diversos públicos sobre a relevância das propostas de comunicação sensorial e recursos de mediação acessíveis em suas opções de cultura e lazer em espaços culturais diversos, para confirmar empiricamente o que já havia sido constatado por meio de observação e análise teórica.

Foram colhidos depoimentos, seguindo roteiro proposto, de 14 respondentes que acompanharam algumas das visitas técnicas realizadas durante a pesquisa de campo e que visitaram os mesmos espaços e exposições que compuseram os casos analisados nesta tese, além de pessoas que têm o hábito de visitar espaços culturais frequentemente. No segundo caso, foi realizada uma pré-seleção de pesquisadores, educadores e profissionais diversos que tinham em comum o hábito de frequentar exposições individualmente ou acompanhados de familiares.

---

partem dos músculos dos crustáceos, das rãs e dos peixes pequenos que formam sua alimentação. O sentido de vibração, tão altamente desenvolvido nas aranhas, nos peixes, nas abelhas e em outros animais, precisa ser mais estudado nos seres humanos. Possuímos um sentido muscular que nos guia quando pegamos os objetos – sabemos imediatamente se são pesados, leves, sólidos, duros ou macios, e percebemos as quantidades de pressão e de resistência que serão necessárias. Estamos sempre conscientes do sentido da gravidade, que nos aconselha sobre qual lado que fica para cima e sobre como adaptar nossos corpos quando estamos caindo, subindo, nadando, ou curvados em algum ângulo incomum. É o sentido proprioceptivo, que nos relata qual a posição em que cada componente de nosso corpo se encontra em cada momento de nosso dia. Se o cérebro não soubesse sempre onde ficam os joelhos ou os pulmões, seria impossível caminhar ou respirar. Parece existir um sentido de espaço bastante complexo que, ao entrarmos em uma era de estações, cidades e viagens espaciais, precisaremos entender detalhadamente. Permanência demorada fora da Terra altera nossa fisiologia, assim como a evidência de nossos sentidos, em parte por causa dos rigores existentes em se estar em gravidade zero, e em parte por causa dos desencontros causados pelo próprio espaço, no qual existem muito poucos corrimões, guias ou mapas, além disso, para qualquer lado que se olhe, não há ambiente, só vista” (ACKERMAN, 1992, p. 353-354).

O convite para responder ao roteiro de questões preestabelecidas foi enviado para uma lista de 30 pessoas e a participação era opcional. Entre os 14 respondentes que aceitaram participar da pesquisa, obtivemos o seguinte resultado:

- 3 adultos com deficiência visual: Marieta Epel Boimel, Antônio Carlos Grandi e Rogério Ratão;
- 2 adultos com deficiência física: Regina Cohen e Ana Amália Barbosa;
- 3 adultos considerando visitas individuais: Marcia Marisa Veloso, Natália Cruz de Souza, Elaine Fontana;
- 6 adultos que realizam visitas em família, sendo cinco com crianças ou jovens: Camila Serino Lia, Julia Lucia Oliveira Albano da Silva, José Souza Ferreira da Silva, Núria Kello e Stella Savelli e uma com filho jovem com deficiência: Silvia Arruda.

O roteiro elaborado com perguntas simples, sem questões teóricas ou conceituais, tinha como objetivo colher opiniões e preferências de acesso à comunicação e ao patrimônio dos entrevistados, sem impor barreiras de formação ou experiência cultural, apesar de muitos dos respondentes atuarem diretamente com pesquisa ou docência. A meta era verificar o papel dos espaços culturais em seu cotidiano e como a comunicação sensorial e as mediações acessíveis eram consideradas na melhoria de seu acesso.

O questionário, enviado e recebido respondido por correio eletrônico (disponíveis integralmente nos ANEXOS dessa tese) para os convidados que aceitaram participar da coleta, continha a seguinte estrutura e questões:

1. Nome:
  2. Formação:
  3. Atuação:
  4. Possui deficiência:
  5. Qual:
  6. Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e se possui deficiência qual)?
  7. Que tipo de espaço cultural mais aprecia? (museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia etc.).
- OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.

8. Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica etc.).  
OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.
9. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura (e de sua família, se for o caso).
10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes), no acesso à informação cultural.

O roteiro proposto nesse questionário, como anteriormente explicitado, tinha como meta coletar informações sobre as preferências e opiniões de pessoas que se configuram em públicos não usuais de espaços culturais, que, conforme os subcapítulos anteriores, são essencialmente pessoas com deficiência, idosos e famílias com crianças e jovens. O que esperávamos era compreender e confirmar a apreciação e relevância dos recursos de comunicação sensoriais e recursos de comunicação acessíveis para a experiência cultural dos entrevistados, independente de sua deficiência, faixa etária ou condição familiar específica. Esse direcionamento afirma as diretrizes do movimento de inclusão social, no sentido de não promover nenhum tipo de exclusão ou privilégio pela presença de qualquer condição diferente.

As condições de deficiência fazem parte de outras disposições pessoais, como: idade, posição familiar, preferência de visita; pois como, afirmado anteriormente, a pessoa com deficiência, desde o início do Movimento Internacional de Inclusão Social, deseja ser recebida e beneficiada com respeito às suas características pessoais com atenção à sua deficiência e não como a deficiência instalada na pessoa. Por exemplo, os respondentes Marieta Epel Boimel e Antônio Carlos Grandi representam visitantes idosos e com deficiência visual, a respondente Ana Amália Barbosa representa os visitantes com deficiência física e familiar (pois afirma visitar os espaços culturais com a filha e demais familiares), assim como a respondente Sílvia Arruda, que visita os espaços com sua filha de vinte anos, que tem deficiência física<sup>27</sup>.

As primeiras três questões foram propostas para colhermos informações sobre o posicionamento social dos respondentes e mostrar que atualmente as pessoas com deficiência e idosos ocupam as mais diversas posições sociais e

---

<sup>27</sup> Os questionários preenchidos pelos respondentes encontram-se integralmente disponíveis nos Anexos desta tese.

acadêmicas, considerando que ainda há no imaginário coletivo a ideia de que essa população vive à margem da sociedade e quando trabalha ou estuda ainda se encontra em situação menos privilegiada.

As questões quatro e cinco tinham como objetivo investigar se o respondente possuía deficiência e qual. Questão somente investigativa e não excludente da participação de nenhum convidado.

A sexta questão indagava sobre a preferência ou hábito de visita, individual ou com companhia de parentes, sendo que os respondentes que tinham respostas diferentes das opções acrescentaram informações, como Ana Amália Barbosa, que também visita os espaços com seus alunos e amigos, e Natália Cruz de Souza, Márcia Marisa Veloso, Regina Cohen, Rogério Ratão, Sílvia Arruda, Stella Savelli e Elaine Fontana, que visitam também na companhia de amigos.

As questões sete e oito permitiram identificar a diversidade de preferências de espaços e tipos de exposições, para que não existisse dúvida sobre a relevância do desenvolvimento da comunicação sensorial e acessível independente do tipo de instituição ou temática de coleção e exposição. Nessa amostra, verificamos que os gostos em relação às temáticas são bastante diversificados: artes, antropologia, história, arqueologia, ciências, arte popular e arte e tecnologia, bem como no tipo de espaço cultural, ocorrendo as variações: museu, centro cultural, espaço multimídia, monumentos, sítios e cidades tombadas, arte na rua, espaços coletivos ou públicos com instalações artísticas, exposições e eventos em unidades dos SESC<sup>28</sup>.

A questão nove tinha como meta coletar as opiniões e experiências de diversos visitantes em relação à comunicação sensorial como fator de acesso à cultura, e a questão dez, coletar impressões e constatações sobre a oferta de recursos de comunicação acessíveis, apresentados como “alternativos” para não condicioná-los à necessidade exclusiva das pessoas com deficiência.

Os resultados dessas duas questões foram os que mais apresentaram informações para confirmar as análises teóricas e de casos realizadas nesta pesquisa. Por essa razão, receberão mais comentários, conforme trechos extraídos dos questionários dos respondentes apresentados a seguir.

---

<sup>28</sup> Espaços culturais pertencentes ao Serviço Social do Comércio – as diversas unidades espalhadas pelo Brasil oferecem rica e diversificada programação cultural, voltada principalmente para promoção do uso dos espaços culturais por famílias e públicos diversos, apostando em linguagens acessíveis.

Nas respostas coletadas, a relevância da comunicação sensorial e dos recursos de mediação acessíveis foram considerados importantes por todos, independente de possuírem deficiência ou terem membros de suas famílias com deficiência.

Para os visitantes com deficiência visual, os recursos táteis e sonoros foram considerados os mais relevantes, mas, no caso de um dos respondentes, os recursos olfativos, embora em menor frequência, são importantes para a percepção completa do patrimônio cultural. Os recursos de informação e mediação táteis, como mapas, maquetes, legendas em braille e toque em obras de arte originais, e os auditivos, como audioguias, foram considerados indispensáveis na mediação acessível.

Conforme Rogério Ratão (2013): “Os recursos táteis e auditivos são muito importantes para que eu possa fruir uma obra de arte de uma maneira mais completa. Sem eles, fico na dependência das descrições feitas por estranhos, amigos e familiares”.

Boimel ajuda a compreender a importância de diferentes formas de comunicação sensorial e mediação acessível para sua experiência:

É inegável a importância de recursos de comunicação para melhor acesso às manifestações culturais. O tato, por exemplo, permite no caso da deficiência visual uma perfeita noção da obra (dimensão, forma, textura); o audioguia propicia ao deficiente visual uma ótima percepção do material expositivo, dispensando, em alguns casos a presença da equipe de educadores. Embora menos frequente que o auxílio do tato e de informações sonoras como as contidas em audioguias, o olfato é também recurso importante para o deficiente visual.

Indicações em Braille, mapas táteis, audioguias, maquetes, réplicas são recursos que permitem um melhor acesso às manifestações culturais. Separadamente ou em conjunto suprem a falta de visão, tornando-se fatores de inclusão cultural (BOIMEL, 2013).

Para as pessoas com deficiência física e com familiares com essa deficiência, os recursos de acessibilidade física são indispensáveis, pois eles dependem desses para poder acessar de forma básica os espaços, entretanto os respondentes que se enquadram nesse perfil não se restringiram apenas às necessidades motoras, afirmando a validade das propostas sensoriais e acessíveis como relevantes para suas experiências e de outras pessoas por terem consciência da diversidade de visitantes potenciais dos espaços culturais.

Regina Cohen, uma das respondentes que representa os visitantes com deficiência física, afirmou sobre a comunicação sensorial:

Sempre acreditei nos museus e centros culturais como lugares onde mais está presente a intersensorialidade. Portanto, todos os recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar e cinestésicos acima elencados são importantes no contexto de inclusão de um maior público que tem sua percepção a estes espaços e exposições condicionados a estes mesmos recursos. É necessário o planejamento coerente de Rotas Acessíveis que permitam o meu percurso em cadeira de rodas e de todos os usuários em potencial com suas diferentes necessidades espaciais (COHEN, 2013).

E sobre o acesso à informação com recursos acessíveis:

Para certas pessoas com deficiência sensorial (visual e auditiva) ou intelectuais (cognitivas), o acesso à informação cultural só será possível com o fornecimento destes recursos. Entretanto, não diria que são alternativos, mas constituem-se em premissas básicas que devem ser obrigatoriamente fornecidas por todos os museus e instituições culturais (COHEN, 2013).

Sobre o acesso à informação cultural por meio de recursos de comunicação alternativos, Ana Amélia Barbosa, que possui tetraplegia e atua como professora de crianças e jovens com a mesma deficiência, nos alerta de um recurso extremamente importante, que geralmente é desconsiderado pela carência de informação para esse público com necessidades específicas: “Todos são muito importantes, mas computadores com programas alternativos para tetraplégicos também seriam ideais” (2103).

Para os respondentes que visitam espaços culturais com membros da família, os recursos sensoriais foram considerados importantes para promover melhor compreensão dos conteúdos culturais por poderem ser percebidos através de mais de um canal de comunicação, maior envolvimento com as exposições e temáticas e reflexões vivenciais com base em experiências corporais. Outro fato destacado foi a necessidade inerente aos adultos e principalmente crianças em tocar objetos e interagir com recursos multimídia, e que na ausência dessas ofertas há grande risco de desinteresse e dificuldade em tornar essas atividades como preferências no seio familiar. O trecho do depoimento da entrevistada Julia Lucia Oliveira Albano da Silva ilustra completamente a conclusão acima:

A possibilidade de tocar, cheirar e, portanto, de interagir para além da visão seduz o espectador. Observo que as crianças, principalmente, se cansam mais facilmente quando não podem sequer tocar a obra exposta. Há uma

necessidade de constante policiamento por parte dos adultos dos impulsos e o que termina dificultando o envolvimento total da criança. Acostumadas a processos de comunicação de intensa interação propiciada pelas tecnologias digitais de comunicação e informação, visitar espaços sem interação, geralmente resultam em desinteresse.

Além das crianças, como adulta sinto necessidade de me envolver para além do visual. Portanto, considero importante a presença de recursos de comunicações que envolvam vários dos nossos sentidos (SILVA, 2013)

O depoimento de Camila Serino Lia também contribui com a importância da comunicação sensorial do patrimônio cultural, para promover experiências de fruição e aprendizado integrais: “Vejo estes recursos como ‘portas de entrada’ que diversificam nossas possibilidades de experiências estéticas e percepções com a arte, como recursos ‘acordam’ nosso corpo” (2013).

Ainda sobre os efeitos extensivos da comunicação sensorial, Stella Savelli e Elaine Fontana afirmam:

As possibilidades existentes nos espaços culturais que exploram as sensações geralmente tornam o ambiente mais enriquecedor e muitas vezes fazem com que o visitante assimile conceitos e levante hipóteses sobre os temas abordados de forma a sair desses espaços não apenas como um simples observador (SAVELLI, 2013).

Outra experiência importantíssima foi entrar na piscina da Cosmococa de Hélio Oiticica e toda a discussão teórica realizada até ali, se desintegrou a partir da vivência real diante do trabalho. Se desintegrou porque foi reestabelecida, reordenada diante das relações todas havidas desde o primeiro momento que encontrei a piscina no pavilhão presente em Inhotim. O percurso que durou a entrada, a escolha de entrar, o som de Cage. As vivências anteriores com piscinas e todos aqueles novos signos, que se entrelaçaram a outros recursos sonoros, de alteração da cor da piscina, interferiram e nortearam uma nova experiência (FONTANA, 2013).

O despertar do corpo citado por Lia e as experiências perceptivas e estéticas relatadas por Savelli e Fontana estão diretamente relacionados com o desenvolvimento da propriocepção, o sentido que permite a percepção de si mesmo no âmbito corporal. Isso significa que, ao oferecer a oportunidade de perceber as manifestações culturais por meio dos diversos sentidos além da visão, os espaços culturais desenvolvem um papel social extremamente relevante, permitindo que os indivíduos resgatem sua corporeidade e dimensões perdidas ou anuladas nos ambientes de comunicação bidimensionais, que a cada dia são mais restritivos à ecologia da comunicação, privilegiando exaustivamente a percepção visual, conseqüente da lógica da qual o patrimônio cultural só pode ser preservado e comunicado por meio de imagens visuais, tornando-o vazio de experiências e sentidos.

A hierarquia dos sentidos com a dominação e a hipertrofia da vista é um resultado do processo de civilização. As condições na origem desse desenvolvimento encontram-se na passagem do oral para a escrita, no tempo de Platão, na extensão da escrita, seguida da invenção da imprensa e na invenção e extensão das novas mídias. A predominância da vista encontra-se igualmente confirmada nos esforços para desenvolver as “realidades virtuais”. Quase todos os projetos de pesquisa e de desenvolvimento concentram-se sobre a elaboração de “realidades virtuais” orientadas pelo visual, cuja simulação da realidade está, contudo, mantida pela atenção posta aos outros sentidos (WULF, 2007, p. 4-5).

As consequências da exploração visual excessiva nos ambientes de cultura, que originalmente foram criados para promover acesso ao patrimônio cultural e que atualmente tem como desafio cativar diversos públicos a celebrar a diversidade humana por meio de propostas de ação cultural, leva os indivíduos a afirmarem sua trajetória em direção à perda da condição humana e de dimensão que impõem barreiras ao convívio social e a alteridade: os visitantes não se percebem e não percebem o outro na fruição do patrimônio cultural.

A obrigatoriedade de transformar tudo o que existe em uma imagem – em função do olhar – está associada a uma estranha espontaneidade, a qual dissolve sem deixar rastros as antigas fronteiras. Tal “obrigatoriedade espontânea” tem hoje seus sérios e profundos desdobramentos, não dando àqueles que apostam na sensação de “fazer parte da sociedade”, qualquer chance de fuga. Constituiu-se um círculo vicioso: para participar do processo da visibilidade ampliada, os indivíduos aceitam perder as corporalidades multidimensionais de suas vidas. Eles mesmos se condenam a apenas existir na tela. Obviamente, isso acontece por meio de uma crueldade internalizada. Além disso, a nova e ampla sombra da visibilidade joga no escuro precisamente aquele fato que seria decisivo para todos, tornando impenetrável o inconsciente da própria ação e do próprio sofrimento. O máximo de resistência possível seria desenvolver um faro elaborado, capaz de perceber que se está no campo da visão. Mas, pelo contrário, é hoje absolutamente normal não se perceber o olhar ou, mesmo que se venha a percebê-lo, esquecê-lo o quanto antes (KAMPER, 2000, p. 6).

Finalmente, para fundamentar a importância da comunicação sensorial para promoção da inclusão cultural, da acessibilidade e principalmente do desenvolvimentos dos indivíduos em geral, especialmente crianças e jovens, é possível concordar com a seguinte afirmação de Ackerman:

Um dos paradoxos mais profundos do ser humano é que a camada espessa das sensações que possuímos não é percebida diretamente pelo cérebro. O cérebro é silencioso, escuro, não sente gosto e nada ouve. Tudo o que ele recebe são os impulsos elétricos – não o chocolate suntuoso derretendo-se docemente, não o solo do oboé como o voo de um pássaro, não os tons cor de pêssego e lavanda do pôr do sol sobre um recife de coral – só impulsos. O cérebro é surdo, mudo, cego e nada sente. O corpo é um transformador (do latim, *transducere*, conduzir, transferir), um aparelho que converte a

energia de um tipo em energia elétrica. Toco a pétala macia de uma rosa vermelha, e meus receptores traduzem esse toque mecânico em impulsos elétricos que o cérebro lê como macio, flexível, fino, orvalhado, aveludado: como a pétala de uma rosa (1992, p. 358).

Sem a comunicação sensorial e as mediações acessíveis que propõem alternativas à percepção visual restritiva, de forma a não trazer prejuízos qualitativos, o acesso ao patrimônio cultural e o desenvolvimento do pertencimento, que é a criação de sentido para as pessoas, passa a ser uma tarefa de extrema dificuldade na relação de ação cultural proposta por espaços dessa natureza. Usar a ecologia da comunicação e a comunicação pela mídia ou meios primários para a criação de elos por meio dos sentidos traz benefícios à comunicação cultural e também à preservação do patrimônio pela proposição de diálogos inclusivos, que são possíveis através da relação entre sujeito (diverso e diferente) e objeto (material e imaterial, com significados intangíveis) em um cenário (exposição e espaço cultural).

### **3 A COMUNICAÇÃO DOS CINCO SENTIDOS E A ACESSIBILIDADE NOS ESPAÇOS CULTURAIS NORTE-AMERICANOS, EUROPEUS E BRASILEIROS – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ANÁLISE DE CASOS EXEMPLARES**

Esse capítulo apresenta análises de casos com aplicações dos ideais da comunicação sensorial em espaços culturais do Brasil e de países estrangeiros, Estados Unidos da América e países europeus. A proposição da análise dos projetos e programas estrangeiros foi realizada para demonstrar as premissas e diretrizes que são consideradas pelos profissionais e pesquisadores brasileiros como as melhores práticas, para então propor uma leitura histórica dos casos nacionais, que são substancialmente diferentes em quantidade, tempo de duração e existência. Isso ocorre porque as estratégias de acessibilidade, como a comunicação sensorial e as adequações físicas, comunicacionais e cognitivas para inclusão das pessoas com deficiência e visitantes específicos, ainda encontram-se sob as dimensões da responsabilidade social e do atendimento dos visitantes que são considerados como “públicos especiais” e, portanto, não integrantes das ofertas acessíveis para o público geral.

Na primeira parte do capítulo, foram realizadas as análises de casos norte-americanos e europeus, representando os referenciais da dimensão prática desta pesquisa. Para a realidade brasileira, os espaços em questão configuram o estado da arte no desenvolvimento da acessibilidade cultural, e, por essa razão, receberam uma atenção diferenciada proporcionada por coleta de dados primários por meio de visitas técnicas, entrevistas e participação de atividades educativas e culturais junto com representantes de seu público-alvo, o que permitiu reflexões e críticas mais aprofundadas sobre seus processos de desenvolvimento.

Na segunda parte do capítulo, que propõe a análise histórica e um mapeamento das iniciativas brasileiras de promoção da acessibilidade em espaços culturais (uma vez que ainda são incipientes as propostas de ação cultural baseadas na comunicação sensorial), os casos atuais foram apresentados contendo breve relação de suas ofertas e os exemplos pioneiros receberam maiores esclarecimentos, uma vez que influenciaram diretamente todos os programas e projetos vigentes desde o final da década de 1990, momento em que essas ações passaram a ganhar mais destaque e atenção no universo cultural brasileiro.

### **3.1 Estratégias de formação de novos públicos em espaços culturais europeus e norte-americanos: acessibilidade, comunicação sensorial e acolhimento aos diferentes visitantes**

O desenvolvimento de recursos de acessibilidade e os recursos de comunicação sensorial em espaços culturais de grande parte dos países europeus e norte-americanos têm como meta principal a garantia do bem-estar dos visitantes e a atração de novos públicos pelo potencial de acolhimento e permanência proporcionados por uma linguagem mais inclusiva e livre de barreiras sensoriais, cognitivas e culturais.

Além da vivência em pesquisa de campo em instituições representativas dessas regiões, outras pesquisas, como a de Teixeira Coelho, na área de ação cultural em espaços culturais, afirmam que:

A preocupação com o 'público especial' é bastante recente nos países da Europa e da América do Norte, e quase inexistente no Brasil. Ela deriva da convicção de que a verdadeira inserção na sociedade só pode se dar e a cidadania plena só pode ser exercida se o sujeito tiver acesso ao patrimônio cultural, por meio do qual lhe é permitido construir sua própria identidade. O 'público especial' apresenta uma série de deficiências muito diferentes entre si que, para serem atendidas adequadamente, devem ser conhecidas em suas especificidades. É necessário, para que a comunicação com esse público seja efetiva, ter melhor compreensão das necessidades, modos de aprendizado e determinar se os programas educativos e de ação cultural são eficazes e apropriados ou devem ser modificados. Não se pode esquecer, também, que as deficiências físicas alcançam o público de terceira idade, que se constitui, hoje, em uma parte em crescimento do público de cultura (COELHO NETO, 1997, p. 328).

Segundo o autor, o desenvolvimento de estratégias de acessibilidade nos espaços físicos e nas estratégias de comunicação, que estão presentes na "preocupação com o público especial", está ligado à construção de identidade e cidadania. O autor também observa ser necessário conhecer e atender as necessidades de cada grupo de pessoas com deficiência que apresentam grandes diferenças entre si, e que os idosos, parte crescente do público de cultura, está adquirindo deficiências. Nesse trecho presente no *Dicionário Crítico de Políticas Culturais*, organizado pelo autor em 1997, este enuncia uma das mudanças filosóficas e de foco de atuação dos espaços culturais entre os séculos XX e XXI: o indivíduo passa a ser o centro dos procedimentos culturais e museológicos, mas que

esse indivíduo não é sempre igual, possui diferenças e vive no paradigma da diversidade cultural.

Com o objetivo de comprovar que essas mudanças começam a mostrar resultados práticos, movendo uma cultura da acessibilidade, apresentarei, nesta parte do primeiro capítulo, exemplos práticos das mudanças nos conceitos de ação cultural que consideraram o acolhimento e a comunicação sensorial.

Nas pesquisas de campo realizadas entre os anos de 2008 e 2013, em espaços culturais de países europeus e nos Estados Unidos da América, pude verificar, por meio de entrevistas, acompanhamento e observação dos visitantes (com registro fotográfico) e pesquisa bibliográfica, que as estratégias de comunicação sensorial e desenvolvimento de recursos de acessibilidade para pessoas com deficiência em exposições e produtos culturais são, atualmente, uma das maneiras mais eficazes de atração e fidelização de visitantes locais e turistas. Essa constatação mostra que, nos países pesquisados, o investimento financeiro e laboral no desenvolvimento de tecnologias e capacitação de profissionais que gerenciem e desenvolvem estratégias de comunicação e mediação acessíveis e sensoriais é considerado fundamental na manutenção desses espaços, uma vez que nas regiões em questão as pessoas com deficiência são consideradas produtivas pela sociedade, isto é, pagam por todos os serviços culturais: ingressos, apresentações, espetáculos, lanches e refeições dentro dos cafés dos espaços culturais e *souvenirs*, desde que atendam suas necessidades. Esse consumo contribui diretamente com a sustentação dos espaços culturais, uma vez que a maior parte deles é privada e garante parte significativa de suas receitas pela cobrança de ingressos e venda de produtos e serviços aos visitantes.

Além da receita gerada pelo visitante individual, as famílias que apresentam membros com deficiência proporcionam uma receita maior, uma vez que se sentem acolhidas e motivadas na situação coletiva de acesso amigável.

Para ilustrar essas afirmações embasadas em situações reais e cotidianas, selecionei casos de espaços culturais de alguns dos países visitados em pesquisa de campo, que melhor exemplificam o estatuto da acessibilidade cultural. As instituições analisadas pertencem aos Estados Unidos da América, Inglaterra, Espanha, França e Itália.

Nos espaços culturais visitados nesses países, pude vivenciar a grande preocupação com o acolhimento e fidelização de visitantes com deficiência, idosos e crianças, prioritariamente junto com suas famílias em situação de lazer.

## **Estados Unidos da América**

### **MOMA – Museum of Modern Art – Nova York**

O primeiro exemplo norte-americano que apresento é o MOMA – Museum of Modern Art de Nova York, nos Estados Unidos da América, pesquisado em janeiro de 2011. Esse museu é um dos mais representativos do mundo por sua importante coleção de arte moderna, por sua arquitetura vanguardista e localização privilegiada no coração da Ilha de Manhattan, em Nova York, e pelas ofertas culturais diversificadas. Fundado em 1929, por um grupo de mecenas da área de artes, como uma instituição educativa, o museu recebeu investimentos profissionais e financeiros para ser o principal museu de arte moderna do mundo e quebrar com os paradigmas preservacionistas dos museus tradicionais<sup>29</sup>.

Nesse espaço, tive a oportunidade de investigar os objetivos dos Programas de Acessibilidade e Comunitários, pois, além da visita técnica e coleta de publicações institucionais, realizei uma entrevista com Francesca Rosemberg, coordenadora dos programas. Através dessa entrevista, pude conhecer melhor a importância atribuída à acessibilidade para a legitimação social e sustentação financeira do museu. A seguir, apresentarei alguns dos pontos que conferem ao MOMA destaque e premiações em relação à inclusão cultural de públicos não usuais:

- O programa de acessibilidade do museu tem o mesmo nível de relevância e investimento que as demais áreas, como: comunicação, conservação, exposição, educação.
- A coordenação do programa tem o desafio de atrair patrocinadores e premiações para o desenvolvimento das atividades do mesmo, apostando na qualidade de suas ações e satisfação do público visitante.

---

<sup>29</sup> Trecho adaptado do histórico oficial do museu presente no website institucional <http://www.moma.org/about/history>

- Os diferentes públicos-alvo do programa de acessibilidade: surdos e pessoas com deficiência auditiva, pessoas com deficiência visual, pessoas com deficiência física e mobilidade reduzida, crianças e jovens com deficiência, incluídos em escolas regulares, famílias com crianças e jovens com deficiência intelectual, idosos, pessoas com Alzheimer e seus familiares, além de idosos em situação de internação em hospitais ou internação domiciliar, são atendidos em suas necessidades e características, isto é, o programa desenvolve ações de acolhimento e fidelização específicas para cada grupo, mesmo fora do âmbito físico do museu.
- São oferecidas opções de visitas orientadas e tecnologias de comunicação acessíveis que permitem aos públicos-alvo do programa optarem por visitas espontâneas junto com suas famílias ou visitas exclusivas com maiores ofertas de acessibilidade, sem perder o direito à inclusão cultural em nenhum dos casos.

Como exemplo, podemos citar as ofertas específicas para pessoas com deficiência visual, as quais podem optar por visitas agendadas, em que é permitido o acesso tátil em peças originais da coleção e visitas espontâneas com recursos de acesso à informação: folhetos e mapas em braille ou letras ampliadas e audioguia descritivo das principais obras expostas.

Outro exemplo são as opções de acesso para visitas de famílias com crianças – o museu oferece um guia de mediação, que é como um jogo que conta com a participação de todos os membros da família. Junto com esse guia-jogo, é oferecida, em caráter de empréstimo, uma bolsa repleta de materiais artísticos e de reflexão (lápiz e canetas coloridas, papéis e dobraduras, jogos de memória e de ilusão ótica e livros sensoriais), que podem ser usados em qualquer lugar do museu.

Outra opção destinada às famílias são os audioguias para crianças, adolescentes e adultos, com uso de linguagem, informação e sonoplastia adequada para cada faixa etária. Também existem ofertas e eventos específicos que atendem idosos, pessoas com deficiência auditiva e intelectuais.

**Figura 3:** Família usando material de educativo de mediação em galeria de pinturas no MOMA, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 4:** Criança usando audioguia para mediação com público infantil no MOMA, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 5:** Escultura que integra o roteiro de visita com acesso tátil à coleção, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Analisando esse espaço, é possível afirmar que seu programa de acessibilidade realmente contribui com a inclusão cultural das pessoas com deficiência, idosos e famílias com crianças, uma vez que existem fortes investimentos em opções de acesso ao conteúdo do museu, sem excluir as pessoas por conta de suas diferenças em situações diversificadas.

### **Museus e espaços culturais do Smithsonian Institution – Washington D.C.**

Outro caso norte-americano são os museus do Smithsonian Institution, órgão federal norte-americano que administra 19 espaços culturais e centros de pesquisa nas cidades de Washington, Nova York e Virgínia.

O instituto foi fundado, no século XIX pelo cientista britânico James Smithson, com o objetivo de se tornar um espaço para o crescimento e difusão do conhecimento. Smithson o doou em testamento para o governo americano, que o assumiu como instituição pública em 1846. O primeiro museu construído foi o que hoje é chamado de castelo e é usado como sede administrativa do instituto.

Por serem públicos, os museus do Instituto têm entrada gratuita e não dependem da arrecadação de ingressos para sua sustentação financeira, mas acreditam que o acolhimento e a fidelização de visitantes são fundamentais para garantir sua aceitação dentro das opções de lazer e turismo cultural da comunidade norte-americana e dos turistas estrangeiros. A diversidade de edifícios e acervos é imensa, ou seja, existem os museus de arte, históricos, etnológicos, de tecnologias, de arte contemporânea, aquário e o Zoológico Nacional.

Todos os recursos de acessibilidade dos diferentes espaços são promovidos pelo *SI Accessibility Program*, um departamento, criado há aproximadamente vinte anos, de promoção dos recursos de acessibilidade para os espaços culturais do instituto. Sua equipe é bastante reduzida, ao considerar o número e tamanho de espaços atendidos pelo departamento, sendo composta por uma diretora, uma coordenadora e dois estagiários temporários.

Para a diretora Beth Ziebarth e a coordenadora Krista Flores (entrevistadas durante pesquisa de campo no instituto em 2011), os recursos de acessibilidade à informação e nas exposições beneficiam e devem sempre beneficiar todos os públicos, deixando de lado a exclusão dos “não deficientes” em programas segmentados. Por terem como desafio promover os recursos de acessibilidade e comunicação sensorial em quase vinte museus, Beth e Krista apostam na capacitação dos colaboradores (funcionários e voluntários) das unidades e no incentivo de *design* de recursos de mediação e comunicação acessíveis nas exposições, proporcionando a autonomia e independência dos visitantes com e sem deficiência nos espaços para a compreensão dos conteúdos culturais.

Além dos recursos de acesso às exposições por meio do acolhimento e comunicação sensorial para todos os visitantes, oferecem atividades específicas para as necessidades de pessoas com diferentes deficiências:

- Pessoas com deficiência física: acessibilidade física em todos os museus e promessa de sempre melhorar o que já existe.

- Pessoas com deficiência visual: audiodescrição, visitas com percursos táteis, informativos em braille e letras ampliadas.
- Pessoas surdas: visitas com intérprete de língua de sinais e legendas em *closed caption* em todos os vídeos apresentados nos museus.
- Pessoas com deficiência auditiva: aparelhos de amplificação sonora e indução magnética nas salas de aula e auditórios.
- Pessoas com deficiência intelectual: visitas especiais em família e inclusivas, no caso dos grupos escolares.

**Figura 6:** Recurso de Mediação Tátil – Air and Space Museum – Smithsonian Institution, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 7:** Recurso de Mediação Tátil – National Museum of Natural History– Smithsonian Institution, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 8:** Recurso de mediação tátil – National Museum of American History – Smithsonian Institution, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 9:** Recurso de Mediação Proprioceptivo – National Museum of American History – Smithsonian Institution, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Além disso, atendem outras demandas específicas de pessoas com deficiência, por acreditar que para atender com qualidade, é necessário estar atento às mudanças e inovações tecnológicas e sociais.

A acessibilidade nos museus Smithsonian é considerada uma referência mundial, tanto por profissionais da área cultural quanto para pessoas com deficiência que utilizaram ou conhecem seus recursos.

O número reduzido de colaboradores e os desafios de gestão não são considerados barreiras de desenvolvimento pelo *SI Accessibility Program*, que oferece inovações constantes no que se refere a exposições e treinamento, para garantir a inclusão cultural em todos os espaços tutelados pelo instituto.

### **National Museum of the American Indian – Smithsonian Institution**

Um caso que merece destaque especial entre os museus pertencentes ao Smithsonian Institution é o National Museum of the American Indian, que hoje ocupa uma das construções mais recentes do complexo de museus, que foi desenvolvida com participação total de arquitetos, *designers*, artistas e comunidades indígenas na América do Norte.

O museu foi fundado na cidade de Nova York em 1916 por George Gustav Heye, um engenheiro de minas que começou a colecionar artefatos indígenas na ocasião de seu trabalho no Arizona. Após a morte de seu fundador, o museu enfrentou sérias dificuldades financeiras. Na década de 1980, a coleção foi transferida para o Smithsonian Institution.

O instituto construiu um espaço para abrigar exposições do museu em Nova York e começou a idealizar um novo projeto em Washington para abrigar o núcleo principal da coleção.

Na década de 1990, o instituto contratou arquitetos, *designers* e elaborou um programa de consultoria e colaboração de artistas e profissionais indígenas.

Em 2004, após vasta pesquisa e trabalho colaborativo, o prédio que abriga o museu foi inaugurado na Museum Mall, rua principal que abriga os museus do Smithsonian Institution.

O museu conta com diversos colaboradores indígenas em seu quadro de educadores e profissionais de preservação e comunicação.

Seu prédio, construído com base em diretrizes arquitetônicas e ambientais de diversas comunidades indígenas, proporciona o conforto dos visitantes, incentivando-os ao convívio, à experiência estética, à reflexão e, principalmente, ao mergulho na cultura indígena não apenas idealizada, mas aos mais diversos desdobramentos e formas de desenvolvimento existentes em cada reserva norte-americana e à realidade dos indivíduos que optaram por viver nos grandes centros.

Nas exposições, o uso de recursos multissensoriais, em muitos casos feitos a partir de materiais naturais típicos do artesanato indígena (couro, palha, penas, madeira), é aberto à participação de todos os públicos e disposto de forma a facilitar o acesso indiscriminado (sem barreiras físicas e limitação de uso).

**Figura 10:** Recurso de Mediação Tátil – calendário indígena – National Museum of American Indian Smithsonian Institution, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 11:** Recurso de Mediação Sonoro – tambor para o público experimentar – National Museum of American Indian Smithsonian Institution, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 12:** Visita com cânticos e instrumentos indígenas orientada por educador indígena National Museum of American Indian Smithsonian Institution, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Recentemente, o museu inaugurou um novo espaço dedicado às famílias com crianças e jovens, o “*imagiNATIONS Activity Center*”, um espaço interativo e multimídia que apresenta 17 experiências interativas que abordam soluções e invenções que populações indígenas realizaram para a melhoria de sua qualidade de vida. As propostas buscam a colaboração e envolvimento dos visitantes para realizar as tarefas propostas, como construir um iglu.

Além das ofertas de comunicação sensorial que contam com o conhecimento e a participação de *designers* e artistas indígenas, o museu abriga um restaurante que completa sua missão de imersão na cultura indígena e nas influências desses povos nos hábitos culturais da sociedade americana.

O Mitsitam Café oferece um cardápio totalmente inspirado na culinária indígena americana. A palavra “Mitsitam” significa “vamos comer!” na língua nativa das etnias Delaware e Piscataway. O restaurante reforça a experiência proposta pelo museu, oferecendo aos visitantes a oportunidade de experimentar a culinária indígena das Américas e explorar a história dos alimentos nativos. O cardápio conta com receitas de etnias da América do Norte, América Central e América do Sul. A disposição dos pratos em *buffets self service* conta também com informações sobre os hábitos alimentares, técnicas de cozimento, ingredientes e sabores encontrados em pratos tradicionais e contemporâneos.

Além de uma visita técnica completa pelo museu na companhia de suas colaboradoras Amy Van Allen e Shannon Quist e acompanhamento de atividades educativas com educadores indígenas, fui gentilmente convidada a compartilhar uma refeição no Mitsitam Café, onde fui surpreendida por uma viagem através do paladar em um ambiente extremamente ergonômico e acolhedor.

## **Parques do Complexo Walt Disney World – Orlando**

Antes de apresentar o exemplo em questão, que são os parques do complexo Disney World na cidade de Orlando, é necessário esclarecer que a análise proposta visa observar apenas os aspectos de acessibilidade e comunicação sensorial utilizados no acolhimento e nas atrações oferecidos aos visitantes e turistas. Não existe, na leitura desse caso, nenhuma intenção de considerá-lo um espaço cultural, ou justificar suas atrações e ofertas comerciais dentro do universo da cultura.

Os aspectos de acessibilidade e comunicação sensorial propostos pelos arquitetos, *designers* e artistas que desenvolvem os serviços do complexo de entretenimento são respeitados e tomados como exemplo por profissionais que visitam aquele espaço em busca de laboratório de ideias e referenciais e turistas em busca de diversão, mas que consideram a experiência de acolhimento, ergonomia e acessibilidade de grande qualidade.

Com os devidos esclarecimentos a respeito da inclusão dos parques do complexo Disney World entre os casos analisados nessa tese, a seguir serão apresentadas as ofertas de acessibilidade e comunicação sensorial, que podem trazer válidas contribuições para o universo dos espaços culturais.

Os parques temáticos do Walt Disney World, fundados entre as décadas de 1950 e 1970 como parques destinados ao entretenimento, oferecem informação e atividades socioeducativas em grande parte de suas atividades. Além das maiores atrações, que são os brinquedos, é possível verificar que a responsabilidade social da corporação se manifesta em sólidas ações de comunicação, sustentabilidade, acessibilidade e inovação tecnológica.

Com uma política de garantia de acesso e eliminação de barreiras atitudinais, claramente exposta em informativos e meios de comunicação utilizados pela corporação e praticada fielmente nos parques, presenciamos um enorme número de pessoas com deficiência que frequentam o complexo diariamente, em famílias, grupos ou mesmo sozinhas.

Além da garantia de equidade no acesso às dependências, serviços e atrações, o relacionamento com os colaboradores dos parques é o melhor possível. Sempre que solicitados, auxiliam as pessoas com deficiência, idosos e famílias com crianças, e mesmo sem serem solicitados se mostram pró-ativos, oferecendo auxílio ou simplesmente simpatia e acolhimento para esses visitantes. Os ingressos dos parques são pagos sem descontos especiais e os serviços de alimentação e comércio são caros, mas o acesso e recursos inclusivos são de excelente qualidade, o que acompanha a filosofia norte-americana que considera as pessoas com deficiência como cidadãos economicamente ativos e consumidores, garantindo seus direitos e equiparação de oportunidades.

As ofertas de acessibilidade não ficam disponíveis somente nos parques. Os hotéis, diversões aquáticas e o centro comercial Disney Downtown também oferecem plena acessibilidade e comunicação sensorial.

Muitas das atrações nos parques utilizam comunicação sensorial, o que causa furor entre todos os visitantes. Cinemas 3D e passeios de trem onde as cadeiras tremem, simulam insetos passando por seu corpo, chuva real, odores, ventania, efeitos de sons que os levam a lugares e experiência inimagináveis: são experiências multissensoriais, completadas pelos serviços de alimentação que induzem o paladar à imersão sensorial proposta em épocas e lugares incomuns à maioria, restaurantes e cafés de várias nacionalidades, temáticos e inspirados em filmes e personagens de Walt Disney.

**Figura 13:** Mapa tátil em Braille – Parque Epcot Center – Disney World, 2011



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Além da aposta na comunicação sensorial, os recursos de acesso à informação disponíveis para as pessoas com deficiência e mobilidade reduzida usufruírem das atrações dos parques são os seguintes:

Para pessoas com deficiência auditiva e surdos:

- recursos de amplificação sonora (usuários de aparelhos auditivos);
- legendas *closed caption* em monitores de vídeo das atrações;
- aparelho portátil de legendagem *wireless*;
- interpretação em língua de sinais;
- telefones para surdos;
- recursos para comunicação escrita (colaboradores sempre portam um bloco com caneta para comunicação primordial com pessoas surdas usuárias de língua de sinais).

Para pessoas com deficiência visual:

- folhetos e guias em braille;
- mapas táteis nos parques e hotéis;
- audioguias nos parques e *resorts*;
- audiodescrição em atrações audiovisuais.

Para pessoas com deficiência física e mobilidade reduzida:

- empréstimo de cadeiras de rodas manuais e motorizadas;
- transporte acessível de acesso e dentro dos parques;
- acesso livre de barreiras arquitetônicas;
- acessibilidade atitudinal.

Por possuírem tantos recursos, ofertas e facilidades para pessoas com deficiência, idosos e famílias com crianças os parques, *resorts* e centros comerciais do complexo Disney World são considerados um dos maiores exemplos de inclusão ao lazer e turismo do mundo. O *SI Accessibility Program* do *Smithsonian Institute* acredita que os parques Disney são um parâmetro a ser perseguido: suas inovações tecnológicas e atitudinais são aclamadas por visitantes e se mostram como exemplos de boas práticas para outros parques temáticos, centros comerciais e redes hoteleiras da região de Orlando nos EUA.

Muitos museus e espaços culturais utilizam como exemplo seus espetáculos e atrações multissensoriais para serem aplicados em apresentação de conteúdos científicos, históricos e tecnológicos em suas exposições.

Os exemplos norte-americanos que foram escolhidos para fundamentar a importância da comunicação sensorial e da acessibilidade nas ações de inclusão cultural mostram que tanto em grandes museus quanto em espaços de lazer e turismo elas são consideradas estratégias de formação de público, sustentação e legitimação social.

A seguir, serão apresentados os casos selecionados na pesquisa de campo realizada em museus do Reino Unido, que é um país considerado como exemplo nas políticas de acessibilidade social, urbana e cultural.

## Reino Unido

A análise dos exemplos ingleses tem como objetivo principal comprovar a importância da garantia da acessibilidade cultural para inclusão de pessoas com deficiência e públicos não usuais dos espaços culturais e o uso da comunicação e mediação sensorial como estratégia de democratização da linguagem cultural. Em Londres, na Inglaterra, é possível destacar alguns museus como grandes exemplos de acessibilidade: o British Museum, o Victoria and Albert Museum e a Tate Modern.

Os dois primeiros representam enormes coleções nacionais e reais e estão instalados em edifícios antigos de arquitetura neoclássica e vitoriana, construções que precisaram de adequações para acessibilidade física, assim como o edifício da Tate Modern, instalado em uma antiga usina hidroelétrica, que precisou sofrer alterações para abrigar um museu de arte contemporânea e se tornar fisicamente acessível.

**Figura 14:** Jardim interno com tendas para piquenique. Victoria and Albert Museum, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 15:** Família com pessoa com deficiência física no British Museum, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 16:** Vista externa da Tate Modern, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

## British Museum e Victoria and Albert Museum – Londres

O British Museum é um dos primeiros museus do mundo, criado no século XVIII a partir da coleção particular de Sir Hans Sloane, que a doou para a coroa inglesa, a fim de que o acesso a ela e a sua preservação fossem mantidos após seu falecimento.

A coleção histórica e natural era composta por livros, manuscritos, espécimes naturais, moedas, medalhas, gravuras, desenhos e material etnográfico.

Sua abertura pública ocorreu no ano de 1759, com entrada gratuita e para todas as pessoas estudiosas e curiosas, de acordo com o desejo de Sloane.

O Victoria and Albert Museum, criado no ano de 1852, teve sua formação por meio da Grande Exposição de Arte, que apresentava artes decorativas de todos os períodos anteriores, promovida pela coroa inglesa em 1851. Durante toda sua existência, novas peças de artes e *design* foram adquiridas para enriquecer o acervo e tornar a arte acessível a todos de acordo com o desejo de seus fundadores, a Rainha Vitória e o Príncipe Albert da Inglaterra.

Os dois espaços culturais acima apresentados desenvolvem, desde a década de 1990, estratégias de comunicação e mediação acessíveis e sensoriais integrados em suas exposições de longa duração e temporárias, com o objetivo de torná-las acessíveis às pessoas com deficiência visuais e crianças pequenas, que usam prioritariamente o tato para perceber os objetos e obras de arte.

Na maioria das galerias de obras de arte ou objetos históricos, existem estações que eles intitulam “*Hands-on*”<sup>30</sup>, que são formas de apresentar os conteúdos por meio da interação reflexiva e sensorial do público. É frequente o uso de réplicas de obras e objetos que os visitantes podem manipular para conhecer materiais, texturas, formas e funcionamento. Também são desenvolvidos jogos e brinquedos para todas as idades, utilizadas para exemplificar modos de produção e criação artística.

Em algumas estações “*Hands-on*”, também se encontram recursos sonoros com músicas de épocas congêneres aos artefatos e obras de arte e, em alguns

---

<sup>30</sup> *Hands-on* – expressão da língua inglesa que significa “mão na massa”. Na área da museologia e ação cultural, essa expressão foi atribuída aos museus e centros de ciência pelas propostas de manipulação de experiências (em museus de ciência europeus e norte-americanos). Não é comum essa expressão e uso em museus de arte. Mas os casos citados utilizam essa capacidade de comunicação e educação para melhorar a experiência do visitante e propor uma comunicação que não dependa apenas da visão e inteligência.

casos, sonoplastias feitas a partir de máquinas e da natureza. Outros sentidos também são usados para proporcionar o acesso sensorial aos conteúdos culturais, como odores de perfumes ou essências característicos, propondo relações e conexão com o conjunto de obras de arte ou objetos históricos apresentados nas galerias.

**Figura 17:** Recurso de mediação sonora. Victoria and Albert Museum, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 18:** Recurso de mediação proprioceptivo. Victoria and Albert Museum, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 19:** Recurso de mediação tátil. Victoria and Albert Museum, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Nesses espaços, os textos e identificações são oferecidos em letras grandes com contraste e em braille, proporcionando formas alternativas de acesso à

informação. Os dois museus oferecem audioguias descritivos e videoguias em língua de sinais inglesa para os surdos.

Um dado bastante interessante nesses dois museus é que existem as ofertas sensoriais e acessíveis integradas nas exposições e abertas para todos os visitantes. Mesmo assim, eles também oferecem visitas com ofertas de acesso tátil aos objetos expostos diariamente para todos os visitantes interessados. Nesse caso, é permitido que as pessoas com deficiência visual toquem as peças sem barreiras perceptivas, e os demais visitantes que enxergam que toquem as peças com luvas de silicone.



O que poderia parecer um privilégio é, na verdade, uma forma de respeito com as características perceptivas das pessoas com deficiência visual, uma vez que geralmente desenvolvem a percepção tátil e demais sentidos como forma de equilíbrio sensorial, para minimizar os prejuízos da perda visual. Para esse público, o toque em obras de arte e objetos históricos originais proporciona uma experiência estética insubstituível. Entretanto, considerando que todos os indivíduos precisam usar seus sentidos, além da visão na comunicação e percepção, o Victoria and Albert e o British Museum não fazem das visitas com ofertas táteis uma atividade restrita para as pessoas com deficiência visual, excluindo as outras pessoas que desejam conhecer a arte e cultura através do tato.

Nessa oferta, que podemos classificar de universalmente acessível, além de garantir o direito cultural de todos os visitantes, os espaços em questão incentivam a consciência do seu público quanto às necessidades de acesso das pessoas com deficiência e a importância da comunicação sensorial em espaços culturais.

### **Tate Modern – Londres**

A Tate Modern é uma divisão da Tate Gallery, que é um museu de arte britânica fundado no final do século XIX, por Henry Tate, rico industrial de refinaria de açúcar. A Tate Modern ganhou um espaço próprio e novas peças na década de 1990. O espaço da galeria é o de uma usina hidrelétrica desativada, na margem do rio Tâmisa, reformado por renomados arquitetos para abrigar a coleção de arte moderna e contemporânea e proporcionar espaços de convivência, consumo e ocupação por artistas e curadores contemporâneos.

O prédio da antiga usina hidroelétrica possui duas torres onde se encontram as galerias de exposição de obras de arte contemporâneas nos moldes tradicionais. Diferente dos dois casos ingleses apresentados anteriormente, esse espaço não investiu em alterações substanciais em sua topografia tradicional para proporcionar acesso perceptivo às obras da coleção. Entretanto, o programa de acessibilidade da Tate oferece gratuidade no ingresso, recursos de comunicação e visitas especiais para pessoas com deficiência, como: audioguias com descrição e visitas táteis para pessoas com deficiência visual, videoguia e visitas em língua de sinais para surdos, recursos de amplificação sonora para pessoas com deficiência auditiva usuários de aparelhos de audição e acesso físico para pessoas em cadeira de rodas.

Para o público geral do museu, é oferecido um Guia Multimídia, recurso de comunicação e mediação interativo com interface digital com tela sensível ao toque, que apresenta informações das obras das exposições, entrevistas com artistas, jogos e músicas inspiradas nos temas de trabalhos de artes e movimentos da arte moderna e contemporânea.

O guia possui diferentes opções de linguagem, apropriado para beneficiar crianças, adultos e com uma versão em língua de sinais para surdos.

O diferencial desse espaço cultural, no entanto, pode ser verificado nas *Interactive Zone* – “Zona Interativa” composta por grandes corredores de acesso

entre as torres onde foram desenvolvidos espaços de convivência, descanso, lazer e reflexão que são acessíveis e inclusivos.

**Figura 21:** Crianças interagindo em recursos sensoriais da Interactive Zone– Tate Modern, 2006



Fonte: Dominic Robson - Escritório responsável pela execução do espaço

**Figura 22:** Vista geral da Interactive Zone – Tate Modern, 2006



Fonte: Dominic Robson

**Figura 23:** Adultos interagindo com equipamento de acesso à vídeos e entrevistas com artistas na Interactive Zone – Tate Modern, 2006



Fonte: Dominic Robson

Esses corredores com paredes de vidro mostram, de um lado, a paisagem do Rio Tâmbisa, e, de outro, a antiga sala da turbina da usina hidroelétrica (espaço destinado a ocupações de artistas contemporâneos com obras interativas). As “Zonas Interativas” dividem o espaço dos corredores com cafeterias, restaurantes, livrarias e lojas de *souvenirs*, configurando uma área de descanso e lazer.

Entre as opções oferecidas nas “Zonas Interativas”, encontram-se: salas de leitura com sofás e poltronas, miniauditórios com exibição de vídeos sobre artistas de destaque no museu, espaços com recursos sonoros, armários com jogos

coletivos (dama, xadrez, ludo, gamão, memória e cartas), jogos interativos multimídia e sensoriais, mesas e materiais para desenhar.

Com a proposição desse espaço, a Tate Modern proporciona um ambiente acolhedor e participativo, onde os visitantes de todas as idades, em família, com e sem deficiência, têm a oportunidade de interagir e refletir sobre a arte e as diversas relações ali propostas, com suas diferenças respeitadas.

Os exemplos ingleses aqui apresentados mostram que a acessibilidade e a comunicação sensorial são parte integrante das práticas e reflexões dos espaços culturais. Nos três exemplos, é possível constatar que o benefício das estratégias de mediações acessíveis é utilizado por todos os visitantes, isto é, estão integrados à política de uso desses espaços culturais ingleses.

Os exemplos ingleses e norte-americanos apresentados são de espaços culturais de grande porte, com destaque internacional e referência para diversos segmentos da cultura e museologia.

## **Espanha**

Os casos espanhóis que serão apresentados a seguir mostram instituições estruturalmente diferentes, de representatividade e tamanho menor, um museu institucional, da Organização Nacional de Cegos da Espanha, e os demais, localizados em regiões fora dos grandes centros.

O primeiro caso é relacionado a um grupo de espaços culturais acessíveis, inseridos na perspectiva do turismo cultural e desenvolvimento regional, em uma cidade litorânea que vive do turismo e da indústria alimentícia artesanal.

### **Espaços Culturais do Ayuntamiento de Cultura de Vila Joiosa**

Os espaços culturais da cidade de Vila Joiosa serão o foco da análise seguinte. Vila Joiosa é um pequeno município litorâneo entre as cidades mais conhecidas de Valencia e Alicante. Vive essencialmente da pesca, da indústria de chocolate artesanal e do turismo de férias de verão. A cidade possui um rico patrimônio arqueológico de diferentes períodos da história ancestral europeia (ocupações ibéricas, fenícias, romanas e medievais), no entanto os espaços de cultura, museus e construções históricas são de pequeno porte.

A gestão desses espaços de cultura está sob tutela do Departamento de Arqueologia e Museus do município com sede no Museu Arqueológico da cidade, instalado em um prédio do departamento de cultura municipal que abriga duas bibliotecas e uma sala de ensaio para a companhia municipal de teatro.

Os três principais espaços culturais da cidade sob a gestão desse departamento são:

- Vila Museo – Museu Arqueológico de Vila Joiosa: o museu, que em seu novo projeto passou a se chamar Vila Museo, é um museu de arqueologia fundado em 1975 para pesquisar e preservar o patrimônio arqueológico da região, que é considerado de grande importância por pesquisadores da área. Reúne peças únicas, que comprovam a ocupação do território sul espanhol por povos fenícios, romanos, ibéricos e medievais. O museu ocupou, até o ano de 2011, uma sala de exposição de aproximadamente 130m<sup>2</sup>, além de uma área de trabalho composta por 4 pequenas salas e espaços conjuntos para guarda de coleção e salas de conservação no porão de um edifício coletivo do Ayuntamiento de Cultura de Vila Joiosa, compartilhado com departamento de teatro e bibliotecas públicas municipais. Desde 2011, a sala de exposição está fechada, enquanto um novo espaço para o museu está em fase de construção na cidade.
- Casa Museo La Barbera dels Aragonés: a casa museu ocupa uma antiga residência particular do município, adquirida, tombada e restaurada pelo Ayuntamiento de Cultura municipal. A casa datada do século XVI, que havia pertencido à família Aragonés, que dominava política e economicamente a região até o início do século XIX, estava abandonada pela família desde meados do século XX e ocupada por moradores de rua que em um incidente incendiaram a casa. Após a restauração, adequação para acessibilidade universal e revitalização de suas dependências e praça que configurava seu entorno, o espaço se tornou referência para os cidadãos e turistas que o identificam como a história da cidade. Sua coleção é composta pela edificação e pelas peças das diversas gerações que ali residiram: roupas, joias, documentos, fotografias, pinturas, móveis, objetos decorativos e utilitários.

- Museo del Chocolate Valor: o museu que se encontra junto ao atual parque industrial da fábrica de chocolates da marca Valor ocupa uma casa do século XIX, que era a sede original da fazenda que produzia o produto em suas primeiras instalações. O edifício conta com acesso universal e uma coleção de maquinaria, utensílios, objetos e documentos relacionados com a história e o processo de produção de chocolate.

Nos três espaços, a acessibilidade às coleções e aos edifícios e a comunicação sensorial são as palavras de ordem e integram o plano gestor desses espaços. Independente da época de construção das edificações (La Barbera – século XVI, Museu do Chocolate – século XIX e Museu Arqueológico – século XX), todos receberam adequações para acessibilidade física. Suas exposições e ações culturais e educativas (visitas educativas para grupos de escolas, asilos de idosos e turistas) utilizam recursos sensoriais como apreciação tátil em objetos originais ou réplicas, recursos olfativos característicos, apreciação gustativa e recursos sonoros contextuais.

No Museu do Chocolate Valor, os visitantes são recebidos por educadores que introduzem a história do produto por meio de degustações de sementes de cacau e do “*chocolate a la taza*”, bebida de chocolate típica da Espanha, que apresenta traços da origem da bebida Xocoált, proveniente de tribos indígenas da América Central. O percurso de visita é todo perfumado com essências peculiares à fabricação artesanal do chocolate espanhol: baunilha, amêndoas, canela, cacau em pó e composto por exposição de equipamentos, máquinas, formas e embalagens de chocolates da marca Valor. O percurso continua pelo atual parque industrial da fábrica, passando pelos antigos veículos de distribuição dos chocolates, pés de cacau plantados nos jardins e por um corredor interno da fábrica, onde visualizamos e sentimos o aroma dos chocolates em produção. O final da visita é feito em uma loja de chocolates Valor, com farta degustação de produtos. Os visitantes, felizes e estimulados pelo inquestionável prazer multissensorial do chocolate, compram grandes quantidades de produtos e saem do museu com sacolas cheias, deixando quantias financeiras que garantem a sustentação dos programas de ação cultural e educativa do museu.

**Figura 24:** Museu Del Chocolate Valor – vista do antigo escritório e jardim com maquinário, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 25:** Recurso de mediação gustativo – pedaços de sementes de cacau para degustação. Museu Del Chocolate Valor, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 26:** Recursos de mediação gustativos, olfativos e táteis – pedaços de sementes de cacau, paus de canela, amêndoas, avelãs e especiarias para experimentação. Museu Del Chocolate Valor, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

A Casa Museo La Barbera des Aragonés, que faz parte do conjunto de espaços do Departamento de Arqueologia e Museus de Vila Joiosa, foi toda restaurada para a preservação de suas características históricas e acompanhada de um planejamento de acessibilidade, configurando-se em um dos exemplos melhor sucedidos de adequação física em edifícios históricos tombados.

A exposição da casa recriou alguns de seus ambientes, como cozinha, sala de estar, escritório, quartos e jardim, e conta com diversos recursos sensoriais: na cozinha e no jardim, os odores de ervas e temperos utilizados na culinária regional são apresentados das formas antigas, como uma volta no tempo por meio do olfato.

Nas diversas salas e cozinha, os recursos sonoros também contribuem com a ambientação. Na cozinha, de dentro de gaiolas que demonstram os hábitos alimentares tradicionais são emitidos sons dos pássaros que eram utilizados na culinária regional. Os diversos relógios da casa, datados de diferentes períodos, ressoam suas batidas e badaladas.

A comunicação por meio do tato fica por conta de uma seleção de réplicas de materiais que podem ser tocados, como bordados, rendas, tecidos e peças decorativas e móveis da casa.

**Figura 27:** Cozinha com objetos táteis, recursos auditivos e olfativos – Casa Museu La Barbera des Aragonés, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 28:** Armário com réplicas de peças de vestuário para apreciação tátil – Casa Museu La Barbera des Aragonés, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 29:** Jardim com plantas de apelo olfativo, gustativo e tátil – Casa Museu La Barbera des Aragonés, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 30:** Elevador de acesso físico aos pavimentos – Casa Museu La Barbera des Aragonés, 2008



Fonte: Antonio Espinosa Ruiz – Diretor do Vila Museu

No Museu Arqueológico, a exposição que ocupava uma pequena sala era totalmente acessível fisicamente e com recursos sensoriais de comunicação e informação. Os textos de apresentação e identificação tinham versões em letras ampliadas com alto-contraste, braille e formato auditivo em espanhol, inglês e outros

idiomas utilizados em regiões da Espanha (catalão e basco). As vitrines e espaço de exposição apresentavam peças arqueológicas originais para serem apreciadas pelo tato, réplicas ampliadas de peças pequenas (amuletos e joias romanos e fenícios) e maquetes de construções romanas condenadas (Torre de Aguiló e Torre de San Jose).

**Figura 31:** Display com peça arqueológica original para apreciação tátil – Museu Arqueológico de Vila Joiosa, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 32:** Crianças interagindo com mesa de recursos multissensoriais – Museu Arqueológico de Vila Joiosa, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 33:** Display com informação acessível em formato auditivo – Museu Arqueológico de Vila Joiosa, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 34:** Display com material de apoio tátil – ampliações de amuletos fenícios e romanos – Museu Arqueológico de Vila Joiosa, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 35:** Crianças em espaço multiuso – mesas para realização de jogos, atividades educativas e lúdicas – Museu Arqueológico de Vila Joiosa, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Como ofertas interativas, a exposição possuía uma estação de jogos interativos inspirados nos exemplares romanos, ibéricos e medievais. As visitas educativas temáticas utilizavam odores e perfumes que faziam parte dos diferentes povos que ocuparam a região.

Os espaços culturais de Vila Joiosa comprovam que as ações de acessibilidade cultural e comunicação sensorial são fundamentais na fidelização de

diferentes públicos e no respeito aos direitos de cidadãos e turistas que legitimam o patrimônio ali salvaguardado. Mesmo em espaços culturais de pequeno porte e com distribuição de recursos financeiros bastante limitados, como no caso dos espaços culturais da cidade, a aposta na política de inclusão social é fundamental e orienta qualquer novo projeto cultural.

O acolhimento e a acessibilidade aos turistas e à população local, constituída em grande parte por idosos, é de grande importância, mesmo que isso não configure receitas financeiras voltadas diretamente para esses espaços.

A receita financeira gerada através do turismo cultural em Vila Joiosa é revertida para garantir o desenvolvimento social e o bem-estar dos cidadãos, investindo em acessibilidade no transporte público, na área urbana da cidade, na limpeza e em atendimento educativo, social e de saúde.

### **Museo Tiflológico de la ONCE – Madrid**

O segundo exemplo espanhol selecionado é o Museo Tiflológico de la ONCE – Organización Nacional de Cegos da Espanha, um espaço cultural fundado em 1992, que preserva patrimônio cultural ligado à história da deficiência visual na Espanha e expõe os avanços sociais, tecnológicos e culturais em benefício dessa população. O espaço possui uma expografia completamente acessível em termos físicos, de comunicação e informação, por meio de recursos de comunicação sensorial. Não é cobrado ingresso para visitar o espaço e ele é financiado integralmente pela organização filantrópica que o criou.

Seus principais objetivos são expor a história das pessoas com deficiência visual na Espanha e promover acesso à arte e à cultura por meio dos sentidos para as pessoas com deficiência visual. Apesar de ser dedicado à história da deficiência visual, o que está explícito em seu nome “tiflológico”<sup>31</sup>, o espaço amplia os benefícios da acessibilidade e da comunicação sensorial para todos os visitantes. Sua exposição mais atrativa é a Sala de Maquetes, com maquetes de monumentos históricos do mundo todo, especialmente confeccionadas para apreciação tátil, mas sem nenhum prejuízo à qualidade estética visual dos mesmos. Exemplares do Taj Mahal, em mármore branco, do Coliseu em madeira, da Torre Eiffel em metal e da

---

<sup>31</sup> O prefixo “tifo” significa “cego”, em grego, portanto tiflológico significa o estudo sobre a cegueira.

Estátua da Liberdade estão entre as peças mais famosas. Todas estão dispostas em mobiliários com altura adequada para apreciação de crianças, pessoas em cadeira de rodas e adultos, possuem legendas em braille e letras ampliadas, placas com informações adicionais sobre os monumentos e aparelhos com audiodescrição e contextualização histórica dos monumentos.

**Figura 36:** Maquete do Taj Mahal, feita de mármore carrara, pelúcia, madeira e sândalo – Museu Tifológico de la Once, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 37:** Criança interagindo com maquete – Museu Tifológico de la Once, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 38:** Criança brincando com maquete – Museu Tifológico de la Once, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 39:** Espaço expositivo fisicamente acessível – Museu Tifológico de la Once, 2008



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

O espaço expositivo conta com sinalização sonora, desde o início do percurso do museu. Sempre que o visitante entra em uma sala, é acionado um sinal sonoro que informa sua localização. Por exemplo: “*Usted está en la sala de maquetas*”. A comunicação nesse museu é prioritariamente tátil e sonora, o que atrai famílias com crianças, turistas, grupos de escolas e profissionais de arquitetura e *design*, pois esse é um espaço inusitado, onde toda a exposição pode ser tocada, mudando o conceito da arte e cultura sacralizada e inalcançável.

Com a análise dos casos de museus e espaços culturais selecionados para representar a realidade espanhola, é possível concluir que a inclusão cultural das pessoas com deficiência é uma preocupação intrinsecamente ligada à legitimação social dos espaços culturais para os cidadãos e turistas.

Nesse país, bem como nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, a população de pessoas com deficiência é considerada socialmente ativa, economicamente produtiva e, principalmente, militante por seus direitos.

Nos casos analisados de espaços culturais espanhóis, a acessibilidade e a comunicação sensorial estão ligadas à emancipação social das populações em questão e ao desenvolvimento social de uma região turística com atrativos naturais e culturais. Os ganhos financeiros consequentes de suas atuações retornam como benefícios às populações locais e no caso do Museu Tiflológico em ações que beneficiam seus associados: artistas, *designers* e profissionais criativos com deficiência visual, que recebem prêmios e incentivos financeiros para desenvolvimento de trabalhos artísticos e recursos de comunicação que integram o acervo e ofertas de acessibilidade do espaço.

## **França**

Os espaços culturais franceses oferecem políticas culturais de acessibilidade, que incluem a comunicação sensoriais, mais voltadas ao acesso exclusivo de pessoas com deficiência do que abertos a todos os públicos. A maior parte dos espaços mantém as formas de exposição e ação cultural baseados na percepção visual e no deleite. A ergonomia e o acolhimento não são extensivos a todos os espaços, como uma linguagem cultural comum.

Os grandes museus ainda mantêm as exposições que apostam na relação entre visão e inteligência – apresentação de obras e objetos acessíveis apenas por meio da visão e acesso à informação em identificações gráficas com dados históricos, técnicos e museológicos.

Nos espaços dedicados à arte moderna e contemporânea, não é muito diferente, pois, mesmo com propostas de ação cultural inovadoras e destinadas à diversos públicos, o uso de recursos de comunicação sensorial fica restrito às ofertas de mediação para pessoas com deficiência visual. Entretanto, uma das estratégias de captação de públicos jovens tem sido a aposta nos guias multimídia

de visitação, que são a substituição dos audioguias em aparelhos auditivos por informações dispostas em aparelhos de *video game* portáteis e *tablets touch screen*, com interfaces que lembram jogos eletr nicos e sistemas de geolocalização, que transformam a visita ao museu em um jogo interativo de busca e pesquisa (sempre dentro das limitações dessas tecnologias).

Os raros casos de comunicação sensorial inclusivos, isto é, oferecidos para todos os visitantes, são encontrados em espaços ligados ao patrimônio científico e natural.

### **Cité des Sciences et de l'Industrie – Paris**

O espaço cultural de divulgação e pesquisa científica Cité des Sciences foi criado na década de 1980, como parte dos projetos governamentais de revitalização do parque La Villette, antiga área destinada à criação, matadouro e comércio de gado bovino na periferia de Paris.

A Cité des Sciences foi oficialmente aberta em treze de março de 1986, dia em que o Cometa Halley passou pela Terra, pelo então presidente da França François Mitterrand. O centro de ciências integra as ofertas culturais e de lazer do parque La Villette, como a Geode (cinema 3D), o Cité de la Musique (museu com coleção de instrumentos musicais), o Argonaute (submarino de guerra aberto a visitação) e outros espaços destinados à cultura e ao lazer.

As instalações físicas do espaço são completamente acessíveis às pessoas com deficiência física, pessoas com deficiência visual, idosos, pessoas com mobilidade reduzida e famílias com crianças. Dentro das áreas de exposição do Cité des Sciences, existem diversas mostras que tratam de teorias científicas, inovações e temáticas diversas de diferentes áreas do conhecimento (física, paleontologia, arqueologia, geologia, história, matemática, astronomia,  tica). Em todas as exposições, são oferecidos recursos de mediação e comunicação multissensoriais acessíveis a todos os visitantes.

**Figura 40:** Recurso de mediação tátil do Cité des Sciences et de l'industrie, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 41:** Recurso de mediação interativo do Cité des Sciences et de l'industrie, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 42:** Recurso de mediação plurissensorial do Cité des Sciences et de l'industrie, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 43:** Detalhe de recurso de mediação plurissensorial do Cité des Sciences et de l'industrie, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

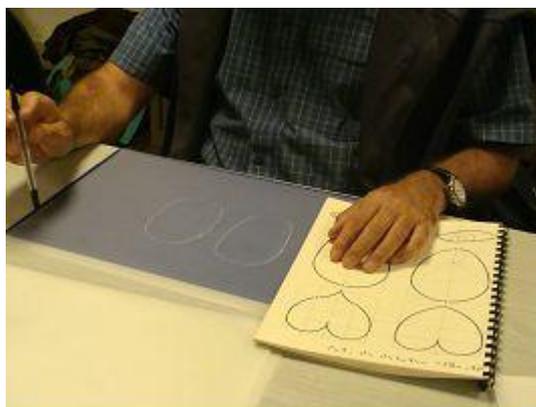
Os recursos são bastante variados em termos sensoriais, com ofertas de acesso tátil e auditivo prioritariamente. Além dos recursos de comunicação sensorial, o Departamento de Acessibilidade, liderado pela especialista cega Hoelle Corvest, desenvolve exposições acessíveis com temas ligados ao universo da inclusão social, como a recente mostra “*Au doigt et à Louis, le système de lecture et d’écriture Braille*”<sup>32</sup>, sobre a invenção do sistema braille por Louis Braille.

As ofertas de ação cultural acessível também são extensivas à criação e compreensão das manifestações científicas e culturais para pessoas com deficiência

<sup>32</sup> “Dos dedos e de Louis: o sistema de leitura e escrita braille” (tradução da autora).

visual. Nessa área, um dos principais projetos é o curso regular *Stages Tactiles*, que aborda a história da arte, a percepção e a produção de trabalhos artísticos bidimensionais, utilizando uma metodologia que alia desenhos em relevo, modelagem, aspectos teóricos e desenho sem referenciais visuais.

**Figura 44:** Atividade do curso *Stages Tactiles* do Cité des Sciences et de l'industrie, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

O Departamento de Acessibilidade, em sua ação cultural, também produz materiais educativos de divulgação científica, com abordagem tátil e auditiva para ensino de ciências para crianças e jovens com deficiência visual. Uma de suas políticas de garantia de qualidade dos serviços de acessibilidade e comunicação sensorial é a inclusão profissional, buscando sempre contratar colaboradores e consultores com deficiência, além de estreitar relações por meio de ofertas culturais atrativas e fidelização de públicos cativos com deficiência.

Na coleta de dados e análise desse caso, tive a oportunidade de conhecer as atividades principais do departamento e participar de um módulo do curso *Stages Tactiles* sob a supervisão da coordenadora, Hoelle Corvest, sua assistente, Nathalie Juncour e o professor responsável pelo curso, Michel Bris. No período em que acompanhei tais atividades, pude perceber que o trabalho do Cité des Sciences é considerado referência pelo público geral, que usufrui livremente os recursos de comunicação e mediação sensorial e por profissionais da área de educação, museus e acessibilidade que acompanham suas atividades de ação cultural com admiração, atenção e utilizando-as como exemplo para aplicação em seus ambientes de trabalho.

## Musée du Louvre – Paris

A construção do espaço que atualmente abriga uma das coleções de arte, *design* e arte decorativa mais conhecida no mundo remonta o século XII, em Paris. Originalmente, a construção que se configurava em uma fortificação foi feita para proteger a cidade. Posteriormente, sofreu diversas modificações para se converter em um suntuoso palácio e se tornou residência real, ocupada por diferentes figuras da nobreza francesa.

No século XVII, o local deixou de servir de residência real e passou a abrigar as Academias de Belas Artes e Letras do país. Ainda nesse século, ganhou sua primeira ocupação como espaço de exposição de escultura e pinturas.

No século XVIII, já contando com coleções de artes e ciências, foi aberto como museu e no início do século XIX ganhou novas coleções de arte italiana e internacional, saqueadas pelas tropas de Napoleão Bonaparte (nesse período, o museu teve o nome de *Musée Napoleon*). Após esse período e até a atualidade, os edifícios que formam o museu monumental receberam diversas coleções de artes de diversos períodos e diferentes culturas internacionais.

Entre as décadas de 1980 e 1990, o museu ganhou um projeto de revitalização e modernização, que ampliou sua atuação de preservação e exposição para se tornar um centro comercial e cultural que é destino obrigatório de todos os turistas que visitam a França. Mesmo com público suficiente para garantir sua sustentação financeira, sucesso, visibilidade e legitimação, o espaço se preocupa com a inclusão social e com o acesso de suas coleções para as pessoas com deficiência. Promove sólidos programas educativos de acessibilidade, entretanto a oferta se configura como “especial”. Oferece sob demanda visitas táteis e audioguias para pessoas com deficiência visual, visitas em língua francesa de sinais para pessoas surdas, acessibilidade física universal em quase todos os espaços dos edifícios e visitas especiais para pequenos grupos de pessoas com deficiência intelectual.

O único recurso desse programa extensivo a todos os visitantes e que se tornou referência de acessibilidade para museus de artes é a Galeria Tátil. Segundo a política do museu, atualmente é o único espaço onde os visitantes podem e são

encorajados a tocar esculturas. Não se tratam de peças originais; são réplicas feitas a partir das peças originais feitas pela equipe de conservação do museu. É um espaço separado das salas de exposição, destinado a mostrar as peças que podem ser tocadas, com pouca informação e divulgação para o grande público. As exposições de peças táteis são temporárias (duram de dois a três anos) e têm curadoria especial, que aborda temáticas inerentes ao acervo do museu ou à história da arte.

**Figura 45:** Galeria Tátil de esculturas do Musée du Louvre – escultura acessível ao tato, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 46:** Galeria Tátil de esculturas do Musée du Louvre – criança interagindo, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Considerando o alcance, dimensões e aporte financeiro do museu, podemos afirmar que a oferta de recursos de comunicação sensorial e mediações acessíveis são restritos, uma vez que, em um espaço que abriga mais de uma centena de salas de exposição, somente uma delas é destinada a uma forma de mediação sensorial – o acesso tátil – e mesmo essa sala não é divulgada e conhecida pela grande maioria dos visitantes, o que restringe ainda mais o acesso à oferta em questão. De acordo com Luca Avanzini, estagiário temporário do programa de acessibilidade do museu, existem projetos para integrar as ofertas de comunicação e mediação sensoriais e acessíveis em diversas salas de exposição, a exemplo de espaços como o Cité des Sciences e os museus britânicos, já apresentados neste capítulo. Entretanto, como essa tese considera apenas as ofertas fatídicas nas quais as pessoas puderam ou

ainda podem participar, não cabe aqui apresentar e analisar um projeto que não foi realizado de fato.

### **Muséum National d'Histoire Naturelle – Paris**

O museu que se originou do Jardim de Plantas Medicinais fundado no século XVII pelo rei Luís XIII passou a integrar as atividades de pesquisa em história natural, mas com suas atividades subordinadas à monarquia e aos cientistas nomeados pelos reis da França. Após a Revolução Francesa, no final do século XVIII, o jardim e as coleções científicas passam a ser abertas, configurando um museu. A coleção científica, o *Jardin des Plantes*, o Zoológico e o Jardim Botânico ocupam uma área verde na área urbana de Paris. O prédio que abriga o museu é um exemplar construído no século XVIII, entretanto a exposição de longa duração localizada em seu interior utiliza uma expografia com linguagem contemporânea, propondo cenários e recriando a proximidade dos animais taxidermizados de sua coleção por regiões e ecossistemas. Essa exposição, apesar de romper com as formas de apresentação de coleções naturais, não propicia a comunicação e a mediação sensoriais, deixando o acesso restrito à visão.

A equipe dos serviços de educação e acessibilidade do museu liderada por Catherine Chevalier, conscientes de que o modelo expográfico adotado excluía uma série de visitantes, mesmo com o apelo inegável de proximidade com os animais de várias partes do mundo, desenvolveram um espaço de educação e mediação destinado à comunicação sensorial do patrimônio natural preservado pela instituição: a *Galerie des Enfants*. Nesse espaço, que pode ser acessado e utilizado mediante o pagamento de um ingresso adicional ao do museu, todos os recursos de mediação exploram diversos sentidos, prioritariamente o tato e a audição, mas com exemplares olfativos em menor escala. A sala, apesar de ser destinada em primeira instância às famílias com crianças e grupos de escolas, é também utilizada para promoção da acessibilidade para pessoas com deficiência visual, por conta das formas de apresentação multissensoriais dos conhecimentos naturais e científicos. Entretanto, ao analisar as publicações e materiais de divulgação do museu, a *Galerie des Enfants* não é considerada um recurso de acessibilidade para pessoas com deficiência.

**Figura 47:** Recurso de mediação tátil e auditivo no Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris, 2012



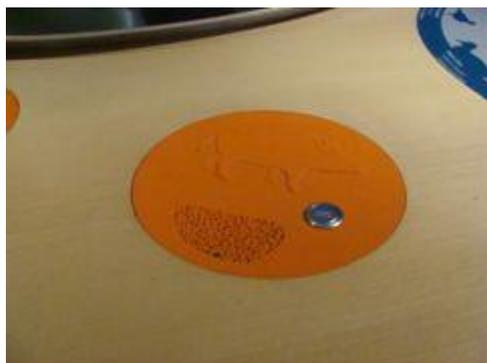
Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 48:** Recurso de mediação tátil no Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 49:** Recurso de mediação olfativo no Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 50:** Sale des Enfants no Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Nessa oferta, existe uma série de contradições: a comunicação sensorial é praticada, mas em uma galeria separada com ingresso cobrado à parte (e tempo máximo de permanência no recinto); a proposta de mediação sensorial tem o potencial de transformar o patrimônio natural e científico do museu acessível, mas não existe uma divulgação adequada da possibilidade de uso dessa atividade; e o complexo, apesar de ter vários espaços abertos como jardins e zoológico, não privilegia a comunicação inerentemente multissensorial desses locais para alavancar o potencial inclusivo da instituição.

Com a análise desses três exemplares de espaços culturais franceses, é possível concluir que esse país possui uma política de acessibilidade cultural consolidada por leis e pelo compromisso social com cidadãos social e economicamente ativos, entretanto esses aspectos não levam os espaços culturais a promoverem mudanças enfáticas em sua linguagem expográfica e em suas propostas de ação cultural, salvo poucas exceções, como a Cité des Sciences, que se destacam internacionalmente, mas com grande mérito à sua colaboradora, Hoelle Corvest, que há quase 30 anos desenvolve ações pioneiras, envolve e incentiva novos profissionais a desenvolverem projetos que continuem abrindo as portas do patrimônio cultural para as pessoas com deficiência visual, como ela mesma.

## **Itália**

Os espaços culturais italianos aqui analisados resultaram em grandes surpresas para a investigação. Em um país no qual os museus em grande parte foram criados a partir de coleções de nobres e igrejas, abrigados por imponentes edifícios, herdados de palácios e marcos da Civilização Romana, as expectativas em encontrar aplicações e reflexões sobre a validade da comunicação multissensorial e projetos acessíveis e inclusivos não eram muito positivas.

Entretanto, após estabelecer diálogo com pesquisador Francesco Agrusti e professora Emma Nardi do *Dipartimento di Progettazione Educativa e Didattica dell'Università di Roma Tre*, fui presenteada com uma relação de espaços culturais considerados acessíveis nas cidades as quais havia planejado minha pesquisa de campo: Roma e Florença, ambas emblemáticas na história italiana e mundial (berço da Civilização Romana e do Renascimento).

Com essa relação, foi possível desenvolver a investigação a distância que me levou ao planejamento final das instituições a serem visitadas. Na maioria, consegui entrar em contato com os profissionais de coordenação ou execução das ações, permitindo o agendamento de visitas técnicas e entrevistas. Entretanto, em um dos casos analisados, com muitos pontos positivos, o conjunto arqueológico formado pelo Coliseo e Palatino, foi impossível contatar profissionais, por razões bastante previsíveis: um espaço com demanda de visitantes (principalmente turistas estrangeiros) tão intensa, conta com diversos serviços terceirizados, como a venda de ingressos, serviço educativo e outras atribuições.

Mesmo realizando a visita como qualquer indivíduo, sem a condução de um colega especialista, pode presenciar algumas das ofertas de acessibilidade e propostas de comunicação sensorial.

### **Musei Vaticani – Roma**

Os Musei Vaticani, fundados pelo poder papal no início do século XVI, acumularam diversas tipologias de coleções por meio de doação de acervos particulares de pontífices, acúmulo ligado ao poder da igreja e coletas provenientes de missões e pesquisas.

Desde o início do século XX, as coleções passaram a receber tratamento museológico, configurando-se em galerias, coleções e museus que integram um mesmo complexo disponível à visitação pública dentro do Estado do Vaticano.

Preocupado com o acesso ao patrimônio histórico, artístico e científico ali preservado, na década de 2010, um grupo de profissionais das áreas de educação, antropologia e comunicação, incentivado por autoridades eclesiásticas, iniciou um programa de visitas educativas sensoriais para pessoas com deficiência visual.

Durante a visita técnica ao espaço, realizada em 2012, pude acompanhar uma dessas atividades oferecidas todos os sábados na parte da manhã, a *Visita Plurisensoriale*. As visitas são conduzidas por duas educadoras, com e sem deficiência visual, e um especialista em antropologia musical, que selecionaram peças nas diversas galerias dos museus para serem apreciadas por meio de propostas de fruição multissensorial.

Para cada uma das obras ou peças que integram o roteiro de visitação, foram elaborados materiais que proporcionam o acesso multissensorial aos seus conteúdos, contextos e significados. No caso das peças etnográficas presentes no museu de antropologia, além do toque em réplicas das peças (produzidas a partir das originais nos laboratórios de restauro da instituição), os visitantes têm a possibilidade de sentir fragrâncias que integram a cultura do povo ao qual a peça pertence; tocar elementos naturais de seu contexto; ouvir sons de instrumentos musicais relacionados ao seu período de produção, ou aos rituais ligados à peça; e provar alimentos cujos sabores possuem ligação com os rituais e culturas afins.

As esculturas pertencentes à Galeria de Arte Greco-Romana, que integram o roteiro dessas visitas, podem ser tocadas sem luvas pelos participantes cegos,

proporcionando uma experiência estética única de entrar em contato com as bases da cultura e da arte ocidental por meio da apreciação tátil de esculturas que carregam consigo tantos tipos de informação: textura, formas, detalhes, funções (pois muitas delas desempenhavam funções ligadas ao cotidiano ou papel de ex-voto em rituais de adoração às musas).

**Figura 51:** Visita sensorial no Musei Vaticani – Educadoras com e sem deficiência visual na Galeria de Arte da Antiguidade Clássica, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 52:** Visita sensorial no Musei Vaticani – Toque em escultura da Galeria de Arte da Antiguidade Clássica, 2013



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

As pinturas que completam o roteiro pela Pinacoteca são apresentadas com uso de recursos sensoriais que têm como objetivo recriar a atmosfera proposta pelo artista ou fundamentada em fatos históricos. No caso da pintura “*Un angelo che suona il liuto*”, de 1480, do pintor italiano Melozzo da Forlì, fui convidada pela equipe a vender os olhos, antes de entrar na sala onde se encontrava a obra e vivenciar a experiência do visitante com deficiência visual. A imersão proposta pelo grupo de educadores foi iniciada pelo soar de sinos, que se aproximavam lentamente em minha direção. Em seguida, as cordas de um alaúde tocado pelo antropólogo produziam uma música celestial. Junto com o desenvolvimento da música, passei a sentir o odor de incenso de sândalo e patchouli, além da sensação tátil da sutil fumaça produzida pela queima dos aromas.

Finalmente, pediram que eu estendesse minhas mãos, onde foi colocado um leve tecido de seda muito macio e com odor de flor de laranjeira e rosas. Após a inundação das experiências sensoriais propostas pelos educadores, fui solicitada a continuar vendada e responder algumas questões sobre minha opinião do que os

elementos oferecidos tratavam e se haviam formado uma história ou narrativa para mim. Depois de uma breve discussão sobre minhas impressões, pude retirar a venda e observar a pintura sobre a qual a equipe havia realizado a proposta de mediação sensorial.

A sensação foi de admiração com a beleza da pintura, entretanto a experiência sensorial foi tão profunda e completa que se não tivesse apreciado a obra com a visão teria muito pouca importância. Por enxergar, tive a oportunidade de confirmar minhas percepções por meio da visão, o que afirma a principal característica desse sentido. Já os visitantes com deficiência visual, não realizam a confirmação do que experimentaram, fruíram e refletiram por meio da visão, o que não causa nenhum prejuízo no acesso à manifestação cultural em questão. Para esses visitantes, o momento em que a pintura é mostrada é substituído pela audiodescrição<sup>33</sup> da obra, o que permite a discussão e reflexão a partir do acesso à informação sobre o aspecto visual da pintura.

Essa visita que tive a oportunidade de vivenciar é uma nova ação do *Ufficio Servizi e Rapporti con il Pubblico* (Departamento de Educação) dos Museus Vaticanos, coordenado por Isabella Salandri. Regularmente, a instituição oferece diversos recursos de mediação acessível, como visitas com língua de sinais italiana para surdos, folhetos em braille, com letras ampliadas e audioguias para pessoas com deficiência visual e acessibilidade física dos espaços de circulação.

O programa de atendimento às pessoas com deficiência ocorre na instituição desde a década de 1980, mas, conforme a afirmação de Isabella Salandrini, anteriormente a oferta era restrita ao toque com audiodescrição em esculturas greco-romanas, o que atendia o público em questão, mas não apresentava novas proposições de fruição do patrimônio ali presente. Além do atendimento regular a grupos de crianças e jovens de escolas, a opção por oferecer essa visita ao público espontâneo aos sábados de manhã, dia e horário nos quais a visita aos museus é intensa (milhares de turistas em peregrinação à Capela Sistina e caça ao tesouro às grandes obras mais conhecidas e divulgadas), demonstra a afirmação da diretriz do Movimento Internacional de Inclusão Social que espera que a celebração das diferenças esteja presente em todos os ambientes sociais com diferentes formas de acesso e comunicação que privilegiem as diferenças.

---

<sup>33</sup> Técnica que permite a tradução de imagens visuais em textos que compensem a ausência de visão do espectador, fornecendo informações imparciais de modo a descrever as imagens (estáticas ou em movimento).

## Colosseo e Museo Palatino – Roma

O Colosseo, sítio arqueológico da antiga arena romana, destinada à promoção de espetáculos de carnificina sob as diretrizes do Império Romano e o Museo Palatino a céu aberto, sítio arqueológico de uma das sete colinas de Roma, com construções de uma antiga cidade pertencente aos domínios dessa cidade, são espaços culturais provenientes de sítios arqueológicos de grande importância, abertos ao público e considerados pontos turísticos obrigatórios para aqueles que visitam a Itália.

Mesmo com o sucesso e sustentabilidade financeira completamente garantida pela intensa visitação de pessoas do mundo todo, esses espaços não deixam de estar atentos à acessibilidade e a propostas de comunicação e ação cultural diferenciadas.

No que diz respeito à acessibilidade física, logo na entrada do Coliseo é possível visualizar um elevador que permite para pessoas com deficiência física, idosos e pessoas com mobilidade reduzida o acesso aos pavimentos superiores da construção. No acesso à fruição das esculturas e peças decorativas pertencentes à arena, as peças expostas nas partes internas do pavimento térreo encontram-se dispostas para o público interagir livremente, inclusive tocando as peças.

**Figura 53:** Peças para expostas ao ar livre para acesso tátil - Colosseo, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 54:** Acessibilidade física - Colosseo, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

No Museo Palatino, além do acesso físico garantido por passarelas entre as escavações arqueológicas, a oferta de serviços comuns, como os bebedouros que ocupam as antigas bicas, remetem os visitantes à época em que a cidade ali construída ainda era habitada e os habitantes podiam buscar água para seu

consumo nesses locais. Entretanto, a ação que mais atende à comunicação sensorial no complexo é a reconstrução de jardins ornamentais e produtivos que originalmente existiam entre as residências ou dentro delas. Nesses jardins, foram dispostas as plantas cultivadas pela comunidade ali existente, que atualmente encontram-se identificadas com placas contendo informações de suas origens e usos medicinais, cosméticos ou ornamentais.

Também foram recriados alguns dos grandes jardins ornamentais de uso coletivo, como o Jardim Farnesiano, que, além do rico paisagismo ornamental, conta com fontes e espaços de descanso, permitindo uma agradável pausa inundada pelo som da água corrente, pelo aroma das plantas, pelo frescor da sombra das árvores e arbustos e pela presença dos insetos e borboletas que ali encontram alimento.

**Figura 55:** Detalhe de Jardim Farmacêutico Farnesiano- Museo Palatino, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 56:** Placa de Informação - Jardim Farmacêutico Farnesiano- Museo Palatino, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 57:** Jardim Ornamental - Museo Palatino, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 58:** Bica de Água Potável - Museo Palatino, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Minha visita ocorreu durante o severo verão italiano, com altíssimas temperaturas, entretanto, ao me deparar com as proposta de ação cultural sensorial dos jardins e bebedouros, pude obter momentos de acolhimento e relaxamento em meio a milhares de turistas e cidadãos. Beber a água da bica e conhecer os jardins produtivos e ornamentais intensificou a experiência de imaginar o cotidiano daquela sociedade em seus ambientes de convívio.

### **Galeria degli Uffizi – Florença**

O museu que desde o século XVI ocupa o complexo de magistrados construídos pelo artista e arquiteto Giorgio Vasari por encomenda de Cosimo de Médici teve sua coleção formada inicialmente por esculturas antigas e retratos da família Médici, que originalmente só eram disponíveis para nobres e visitantes ilustres. Posteriormente, a família passou a decorar salas e áreas do edifício inspiradas em períodos históricos e com materiais que representavam a riqueza e domínio de poder. Ainda nesse século, foi aberto o Jardim do Terraço, que hoje abriga um restaurante e área de descanso e convívio do museu.

Ao longo dos séculos seguintes, outros membros da família Médici e seus arquitetos destinaram e modificaram salas e corredores do complexo para receber exposições de tesouros e pinturas da família. Posteriormente, coleções arqueológicas, históricas, eclesiásticas e de diferentes períodos da história da arte vieram compor a coleção do museu aberto ao público desde 1765.

A visita técnica aos recursos de adequação física e educativa do espaço foi realizada sob orientação da Diretora da Seção Didática Maria Paola Masini, que apresentou o projeto “*Uffizi da Tocare*”, e do engenheiro Giuseppe Russo, que apresentou as adequações arquitetônicas para acessibilidade universal dos edifícios do museu.

A galeria, atualmente, é o único museu da cidade de Florença que foi adequado para acessibilidade física de pessoas com deficiência, recentemente, no ano de 2011. Rampas, elevadores, passagens, portas, sanitários e acessos em geral estão livres de barreiras físicas, beneficiando pessoas em cadeiras de rodas, idosos, pessoas com mobilidade reduzida e famílias com crianças em carrinhos de bebê.

Para as pessoas com deficiência visual, o museu oferece o primeiro programa que desenvolveu, existente desde o final de 2011, “*Uffizi da Tocare*”, um percurso de visita tátil por suas galerias e salas, em que grupos e visitantes individuais são contemplados por um roteiro histórico e artístico, com apreciação tátil de esculturas originais, réplicas de pinturas em relevo (como o Nascimento da Vênus de Sandro Boticelli) e informações técnicas e contextuais em letras ampliadas e braille. O que contribui para a acessibilidade universal do espaço, além das adequações físicas, e sinalização acessível (em alto contraste com letras ampliadas e símbolos), são as áreas de convívio e descanso criadas para garantir acolhimento e ergonomia no longo percurso pelas salas de grandes obras de arte. Os diferentes pavimentos da galeria, espaços de descanso localizados próximos às áreas de serviço (sanitários, elevadores e escadas), contêm salas de estar com sofás, poltronas, mesas de apoio, plantas decorativas e pufes, nos quais todos os visitantes podem fazer uma pausa para reflexão e descanso. Outro local que afirma a preocupação com o bem-estar dos visitantes é o terraço superior, onde foi criada uma zona de convívio com muitos bancos e plantas ornamentais e também abriga um restaurante ao ar livre, com sanduíches e petiscos e preços acessíveis.

**Figura 59:** Sala de descanso para visitantes – Galeria degli Uffizi, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 60:** Vista da cafeteria no terraço da Galeria degli Uffizi, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 61:** Peça para acesso tátil e display de informação acessível do programa educativo Uffizi da Tocare - Galeria degli Uffizi, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Apesar da única oferta de comunicação sensorial – a visita tátil ao espaço não ser aberta para todos os públicos –, podemos considerar que o acolhimento aos visitantes é um diferencial oferecido por esse espaço.

### **Museo Officina Profumo Farmaceutica di Santa Maria Novella – Florença**

O Museo Officina Profumo Farmaceutica di Santa Maria Novella, instalados em um edifício próximo à Igreja de Santa Maria Novella em Florença, apresenta um conceito diferenciado de espaço cultural, que abriga um estabelecimento comercial de venda de produtos cosméticos e medicinais.

A loja com pinturas e entalhes artísticos, toda restaurada e decorada com móveis do século XVII ricamente ornamentados, apresenta-se como uma loja-museu. Todos os ambientes da loja foram montados de forma a remeter os visitantes ao espaço fundado no século XVII para a comercialização de produtos fabricados pelos monges da Igreja Santa Maria Novella.

Os vendedores apresentam as salas falando de suas características estéticas e históricas, proporcionando experimentação (olfativa e gustativa) dos produtos e informando suas funções para os clientes. Os balcões dos diferentes espaços são enfeitados por potes e utensílios antigos contendo aromas, sachês e degustação

dos licores e balas medicinais. Os frascos e embalagens mantêm as características originais com materiais de características táteis diferenciadas (vidros decorados e jateados, louças, caixas em papel texturizado). Os vendedores atuam como educadores, pois, além da venda dos produtos, se preocupam com o fornecimento de informação, experiências sensoriais e bem-estar dos visitantes no recinto. A loja-museu cumpre sua função de acesso ao patrimônio cultural industrial pertencente a ela, sem deixar de lado a necessidade da venda dos produtos para sua sustentação financeira (atualmente, a loja tem representantes no mundo todo e é um grande sucesso e referência na indústria cosmética natural e artesanal).



Com esse último caso, não previsto dentro da listagem de espaços culturais possivelmente acessíveis, dos quais integramos minha última viagem de estudos que incluiu a França e a Itália, concluo a apresentação e análise crítica dos espaços culturais considerados referência em acessibilidade e comunicação sensorial. Refletindo sobre as condutas e características de cada um dos casos analisados, é possível verificar que os espaços culturais que reconhecem a acessibilidade e a comunicação sensorial como estratégias de formação de públicos e como premissas fundamentais para sua atuação de extensão cultural, como os casos apresentados neste capítulo, consideram que o relacionamento e a comunicação com o indivíduo extrapola o predomínio da visão, como sentido prioritário da comunicação cultural.

Utilizando referenciais teóricos de áreas de educação e cultura ou experiências vivenciais e empíricas realizadas anteriormente às ofertas acessíveis, as equipes que conduzem tal oferta nesses espaços desenvolvem métodos de

comunicação e mediação sensorial, com o objetivo de estabelecer vínculos afetivos com seus visitantes, por meio do acolhimento e fidelização. Esses vínculos, promovidos por mediações sensoriais e acessíveis e por consequência sensíveis, resultam no equilíbrio dos sentidos na percepção das mensagens culturais apresentadas em exposições e demais serviços e produtos culturais oferecidos.

A comunicação pela mídia primária mostra-se uma realidade na maior parte desses espaços, enquanto muitos outros no mundo todo apostam nas mídias secundárias que se caracterizam pela comunicação escrita e iconográfica e nas mídias terciárias, com estratégias centradas no espaço de comunicação nulodimensional.

Retomando os referenciais teóricos que norteiam essa tese, podemos afirmar que os espaços culturais selecionados para compor a análise factual deste capítulo são exemplos válidos para comprovar a relevância da comunicação sensorial, do acolhimento e da participação do público como estratégias de acessibilidade e formação de públicos em espaços congêneres. Em todos os casos apresentados, a comunicação cultural aposta nos outros sentidos (nem que seja apenas um deles) além da visão, permitindo a participação corporal dos visitantes, por meio de sua percepção universal.

Nos exemplos aqui apresentados, encontramos exposições e produtos culturais que praticam ações culturais que desenvolvem linguagens e possibilitam a comunicação pela mídia primária na experiência de conhecimento e fruição do patrimônio cultural.

As exposições em alguns casos e ofertas de mediação cultural em outros contribuem para ecologia da comunicação<sup>34</sup>: pelo uso dos demais sentidos, além da visão, para compensar o desequilíbrio comunicacional causado pelo grande apelo a esse sentido. O ambiente da comunicação se concretiza de fato nessas iniciativas, pois permite a troca entre os lados da equação: espaço cultural, visitante e patrimônio cultural, deixando de lado o modelo de comunicação cultural baseado na transmissão de informação que impede a criação de sentidos para o visitante e, conseqüentemente, a noção de pertencimento. A comunicação sensorial nos espaços culturais, dessa forma, proporciona que esses espaços cumpram sua

---

<sup>34</sup> Ecologia da comunicação é um tema nos estudos de teoria da comunicação, bastante aprofundado pelo teórico espanhol Vicente Romano, seguidor de Harry Pross, que define o uso excessivo da visão na comunicação social e midiática.

função ambiental<sup>35</sup>, por permitir trocas entre os diferentes agentes envolvidos no processo de mediação, que resultam em novas formas de conduta que ampliam as possibilidades de acolhimento e fidelização de públicos diversos.

As experiências culturais de acesso ao patrimônio científico, histórico e artístico em espaços culturais se caracterizam por serem presenciais (ocorrem dentro dos ambientes físicos da instituição ou de organizações parceiras), portanto dependem da presença corporal dos indivíduos para se concretizar. A acessibilidade e a comunicação sensorial oferecem aos espaços culturais a construção de ambientes que proporcionam a comunicação pela mídia primária, pelos sentidos emitidos e percebidos pelo corpo, o que permite o estabelecimento de relações, trocas e estratégias de mediação acessíveis a diferentes pessoas, independente de condições físicas, sensoriais, intelectuais, linguísticas e culturais, o que é possível por meio do convite à percepção pelo uso dos sentidos de proximidade (tato, olfato, paladar, audição e outros ainda pouco conhecidos).

Este subcapítulo apresentou a análise prático-teórica de dados primários coletados em espaços culturais de países Europeus e dos Estados Unidos da América para comprovar a existência e a importância da comunicação sensorial como estratégia de acessibilidade para a garantia da inclusão cultural de públicos não usuais (pessoas com deficiência, idosos, famílias com crianças) e formação de novos públicos.

As propostas de comunicação sensorial e mediações acessíveis coletadas junto aos casos estrangeiros tiveram como objetivo mostrar referenciais de excelência para, então, possibilitar a análise de casos brasileiros, levando em consideração as diretrizes e requisitos mínimos que garantem os direitos culturais dos públicos não usuais considerados desta pesquisa.

O próximo subcapítulo será dedicado à análise histórica dos espaços culturais nacionais pioneiros na oferta de acessibilidade e na relação dos programas e projetos surgidos até a atualidade no país, com o objetivo de propor uma análise sobre o desenvolvimento desses trabalhos e permitir reflexões que possam ampliar as hipóteses e constatações sobre a comunicação sensorial e a acessibilidade como

---

<sup>35</sup> Segundo Norval Baitello Jr., orientador desta pesquisa, a palavra “ambiente” tem como origem etimológica o termo “ambos”, que significa a troca entre dois indivíduos, ou indivíduo e dado cultural. Por isso, um ambiente real depende da troca, da participação de ambos.

meios para a inclusão cultural de pessoas com suas diferenças na realidade brasileira.

### **3.2 Comunicação sensorial e acessibilidade em espaços culturais brasileiros, uma leitura histórica**

O desenvolvimento da Comunicação Sensorial em espaços culturais brasileiros pode ser considerado em fase inicial de desenvolvimento. Na maioria dos casos, as propostas de mediações acessíveis por meio dos diferentes sentidos dos indivíduos integram as propostas de inclusão social e acessibilidade para pessoas com deficiência. O número de espaços culturais que propuseram estratégias de comunicação e mediação sensoriais no Brasil é reduzido, e em alguns casos eles são temporários. Esse cenário começa a apresentar mudanças a partir da década de 2010 e a eles o quarto capítulo é totalmente dedicado. Essa parte do texto tem a função de apresentar as primeiras décadas nas quais ocorreram ações práticas que consideraram a acessibilidade cultural, promovendo as mudanças que se refletem nos programas atuais.

Durante a pesquisa de campo e bibliográfica no país, encontrei pouquíssimas publicações (livros, periódicos científicos, artigos, relatos de ações) com reflexões específicas acerca da comunicação sensorial em espaços culturais, o que não foi diferente no âmbito prático, com experiências concretas realizadas e que se tornaram objeto de estudo e reflexão, nos quais pudesse me basear.

As quase inexistentes iniciativas dessa natureza que pude verificar por meio de visitas técnicas em regiões do Brasil e pesquisa bibliográfica são, na maioria das vezes, temporárias ou condicionadas a projetos especiais; multiplicação de modelos estrangeiros por conta de convênios ou parcerias com os espaços culturais europeus e norte-americanos (o que ocorre com certa frequência em museus e centros de ciências em exposições que utilizam a abordagem “*Hands On*” que incentiva a experiência manipulativa do público); ou como parte integrante de programa de acessibilidade para pessoas com deficiência visual. Esses casos, entretanto, geralmente não recebem interesse científico ou se tornam material de pesquisa para os profissionais que os desenvolvem ou participam de sua execução e pesquisadores da área de ação cultural, comunicação, museologia e educação.

No caso dos programas de acessibilidade e inclusão social compostos geralmente por: acessibilidade física, que apresenta adequações espaciais; comunicacional, que propõe alternativas de acesso à informação e novas estratégias de mediação; e atitudinal, que conduz o atendimento e a ação educativa sem atitudes de exclusividade e exclusão de pessoas com deficiência, idosos e crianças pequenas, constatamos um terreno ligeiramente mais fértil. Apesar de serem poucas as iniciativas de longa duração e com benefícios qualitativos e quantitativos comprovados, podemos, através de algumas publicações, pesquisas acadêmicas, artigos e pesquisas de campo, encontrar um cenário inicial e informações sobre o desenvolvimento dessa área nos espaços culturais brasileiros. Por essa razão, a abordagem histórica apresentada nesta parte do capítulo se concentrará em expor a trajetória da acessibilidade nos espaços de cultura, pontuar e analisar os indícios de uma comunicação sensorial resultante do desenvolvimento das iniciativas de acesso aos conteúdos culturais, que é o que temos presenciado até o momento.

No próximo capítulo, será dada atenção especial às estratégias de comunicação sensorial encontradas nas visitas técnicas da pesquisa de campo em espaços e iniciativas culturais brasileiras, sejam elas consequência ou não do desenvolvimento da acessibilidade cultural.

As primeiras iniciativas de ações que se destinaram à inclusão cultural de públicos não usuais no Brasil ocorreram nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, entre o final da década de 1960 e a década de 1980. Foram, especificamente:

- o projeto de atendimento às pessoas com deficiência visual no Museu do Índio no Rio de Janeiro, que, pertencente à Fundação Nacional do Índio, criado pelo antropólogo Darcy Ribeiro no ano de 1953, teve sua primeira sede no bairro do Maracanã e em 1978 mudou-se para um casarão tombado pelo IPHAN<sup>36</sup> no bairro Botafogo<sup>37</sup>. Sua missão original era de divulgar uma imagem correta, atualizada e desprovida de preconceitos das sociedades indígenas junto a públicos diversos, despertando, dessa forma, o interesse pela causa. A proposta de ação educativa destinada às pessoas com

---

<sup>36</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

<sup>37</sup> Fonte das informações históricas sobre o Museu do Índio – Disponível em < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu\\_do\\_%C3%8Dndio\\_\(Rio\\_de\\_Janeiro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_do_%C3%8Dndio_(Rio_de_Janeiro))> Acesso em 2013.

deficiência visual foi coordenada pela professora da Escola de Museologia da UNIRIO, Marília Duarte Nunes em 1968. Além da constatação da existência do projeto relatada em textos da museóloga Waldisa Russio, não encontrei nenhum registro de experiência, relatório, artigo ou publicação em investigações a distância e em visita técnica ao museu;

- As exposições e ações culturais que incluíram a participação das pessoas com deficiência como trabalhadores e consultores no desenvolvimento de projetos acessíveis no extinto Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia do Estado de São Paulo, fundado no ano de 1970 na cidade de São Paulo por um grupo de empresários, engenheiros, professores e políticos, com o objetivo de instituir um Museu de Tecnologia, como os existentes em países europeus e norte americanos. O acervo do museu foi inicialmente formado por maquinário de indústrias, veículos e equipamentos marinhos e aeronáuticos e equipamentos de serviços públicos (fornecimento de energia, saneamento, limpeza urbana, comunicações). O projeto de inclusão de pessoas com deficiência, ocorrido no início da década de 1980, foi coordenado pela diretora do museu Waldisa Camargo Russio Guarnieri e contemplou a representação de trabalhadores com deficiência nas exposições sobre os trabalhadores de São Paulo, mesas-redondas com lideranças com deficiência para ampliar o escopo das ações, seminários sobre o atendimento de pessoas com deficiência em museus e treinamento de estagiários do museu para lidar com as necessidades educativas e culturais desse público.

Nenhuma dessas ações pioneiras obteve atenção do meio acadêmico e profissional na ocasião. Só foi possível ter acesso a elas por meio da leitura dos livros dedicados ao pensamento da pesquisadora organizados pela Professora Cristina Bruno em 2011, pela exaustiva pesquisa no fundo Waldisa Rússio (documentos pessoais e profissionais da museóloga que cita o trabalho de Marília Duarte Nunes como pioneiro), no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP e em entrevistas e relatos de profissionais e pesquisadores que tiveram algum contato com as proponentes das iniciativas em questão. No caso da proposta de inclusão cultural do Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia do Estado de São Paulo, foi possível verificar que este influenciou a criação de propostas em atenção

às pessoas com deficiência, em projetos liderados pelos estagiários da instituição impactados pelas ações protagonizadas por Guarnieri (1981, p. 6) e pelas lideranças com deficiência envolvidas nas ações. Segundo o depoimento da diretora do museu, sobre a exposição “Percepção e Criação”, destinada a proporcionar mediações acessíveis e sensoriais para pessoas com deficiência na coleção de trabalhos manuais produzidos por trabalhadores com deficiência: “Esta primeira experiência que fizemos, que foi também a primeira tentativa em São Paulo, deixou-me a alegria de um primeiro espaço conquistado, transitório, fugaz, mas que certamente não será episódico”.

Posteriormente, em um texto reflexivo da museóloga, que deflagra novas atribuições da linguagem museal a partir de perspectivas teóricas e vivências (como as de inclusão cultural desenvolvidas no espaço acima citado), ela afirma que:

Mais que novos métodos de exposição sem fazer cópias, usando materiais e as cores do contexto, sem fazermos “monos museais” e elevando-nos à condição de profissionais que conhecem seu tempo e sua circunstância e, portanto, sua identidade e sua história, há, para chegar ao século XXI, algumas urgências em termos de filosofia e ação. Por exemplo, a busca de crianças, pessoas de pequena escolaridade e deficientes. Não só programas copiados do Hemisfério Norte; não são apenas considerações novas ou novas formas de trabalho: são necessidades impostas por nossa realidade social, por nossa pirâmide demográfica, cuja base, muito mais larga em todos os nossos países, se expressa por jovens e crianças. O mesmo poderemos dizer da população de pequena escolaridade: não é ela, também, a faixa mais larga da população, na maioria de nossos países? E os milhões de deficientes? O que dizer deles? Podem nossos museus seguir duplicando diferenças, distâncias e injustiças sociais existentes em razão de um sistema devorador da vida? Como preservar e comunicar um patrimônio que, por quatro séculos, segue imposto como uma superestrutura de impossível compreensão para as pessoas? Como fazer os acréscimos de nossa contingência e nosso tempo? (GUARNIERI, 1987 apud BRUNO, 2010, p. 173).

Ainda na década de 1980, iniciativas isoladas e temporárias de atendimento de pessoas com deficiência em espaços culturais ocorreram no Museu do Biológico Instituto Butantan, em São Paulo, e no Museu de Arte Contemporânea, da Universidade de São Paulo.

O Museu Biológico do Instituto Butantan, pertencente ao instituto de pesquisas científicas criado por Vital Brazil, foi o primeiro museu do instituto e é um dos únicos museus do mundo a apresentar uma exposição viva e permanente.

Seu acervo vivo é composto por serpentes, aranhas, escorpiões e iguanas, nativos e exóticos. A coleção original teve início nos primórdios do século XX, com Vital Brazil, fundador do Instituto, que mais tarde a utilizou com o objetivo de difundir

a ciência à comunidade externa. O acervo foi crescendo e atualmente localiza-se na antiga cocheira de imunização construída em 1920<sup>38</sup>.

A iniciativa inclusiva partiu do ex-diretor Pedro Federsoni, responsável por visitas educativas para pessoas com deficiência. Segundo o profissional, a iniciativa foi diretamente influenciada pela experiência vivenciada enquanto estagiário das ações culturais inclusivas do Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia do Estado de São Paulo.

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo foi criado em 1963 na Universidade de São Paulo, por meio da doação de Francisco Matarazzo Sobrinho, então presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do acervo que constituía o MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo e sua coleção particular e de sua mulher, Yolanda Penteado. Atualmente, o MAC USP ocupa três edifícios – um no Parque Ibirapuera e dois na Cidade Universitária – e seu acervo possui cerca de 10 mil obras, entre pinturas, desenhos, gravuras, fotografias, esculturas, objetos e obras de arte conceitual e arte contemporânea<sup>39</sup>. A primeira iniciativa de inclusão de pessoas com deficiência nesse espaço ocorreu em 1985, sob gestão de Aracy Amaral. Nesse período, a então diretora apoiou a criação do primeiro programa de educação do museu coordenado pelo educador Martin Grossmann, que atualmente é professor titular da Escola de Comunicações e Artes da USP e atuou como vice-diretor dessa instituição e como diretor do Centro Cultural São Paulo, na década de 2000. A primeira ação do departamento de educação foi inaugurada durante uma exposição de esculturas do acervo do museu, que teve como desafio lançado por Aracy Amaral incluir as pessoas com deficiência visual por meio da permissão do acesso tátil às peças expostas. A experiência inusitada em apresentar o museu de arte para o público em questão, até então afastado do contato com a criação artística, abriu portas para novos programas inclusivos de públicos não usuais no museu.

Na década de 1990, surgem os primeiros projetos mais consolidados e com relatos acadêmicos comprobatórios de seus resultados: a exposição “Célula ao Alcance das Mãos” do Museu de Ciências Morfológicas da Universidade Federal de Minas Gerais, criado a partir de um projeto experimental da equipe do Laboratório de

---

<sup>38</sup> Disponível em: <[http://www.butantan.gov.br/home/museu\\_biologico.php](http://www.butantan.gov.br/home/museu_biologico.php)>. Acesso em: 2013

<sup>39</sup> Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp>>. Acesso em: 2013

Histologia Animal, Departamento de Morfologia do Instituto de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Minas Gerais, iniciado em 1989 e aberto ao público em 1997, com a missão de ampliar e difundir o conhecimento da estrutura e funcionamento do organismo humano<sup>40</sup>.

A exposição criada e gerenciada até o momento pela pesquisadora Maria das Graças Ribeiro apresenta cada parte biológica do corpo humano – da célula aos órgãos complexos em modelos tridimensionais de resina para serem apreciados pelo tato.

O extinto projeto Museu de Arte e Público Especial no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, desenvolvido com apoio da então diretora do museu Ana Mae Barbosa e coordenado por Amanda Tojal, ex-aluna do Curso de Museologia da FESP – Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, coordenado por Waldisa Rússio, apresentava exposições com esquemas táteis de obras do acervo do museu, visitas educativas com materiais de apoio sensoriais e informações em braille e letras ampliadas.

No final da década de 1990, surgiram as primeiras iniciativas de promoção de acesso e inclusão social em exposições temporárias de grande visitação, fora do circuito universitário. Foram elas: o Projeto Diversidade na “24ª Bienal de Artes de São Paulo” e a exposição “Lygia Clark” no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com grande sucesso, em razão do apelo inerentemente sensorial das obras da artista propiciado pela equipe do museu em colaboração com os familiares da artista.

Apenas na década de 2000 começaram a surgir um número maior de iniciativas e com caráter mais duradouro. Nessa década, além dos projetos aumentarem em número e qualidade, foi possível constatar o surgimento de iniciativas, mesmo que de forma reduzida, fora do eixo Rio – São Paulo.

Podemos considerar que as grandes exposições de artes ocorridas entre o final da década de 1990 e início da década de 2000 foram indispensáveis para o crescimento e desenvolvimento da inclusão cultural e da promoção de acessibilidade em espaços culturais brasileiros.

Nas 24ª e 25ª edições da Bienal de Artes de São Paulo, ocorridas nos anos 1998 e 2002, o “Projeto Diversidade”, criado e organizado pela museóloga e

---

<sup>40</sup> Disponível em: <<https://www.ufmg.br/rededemuseus>>. Acesso em: 2013

pesquisadora argentina Núria Kello, promoveu uma significativa mudança no pensamento sobre o atendimento aos públicos não usuais nesses espaços, prioritariamente pessoas com deficiência, idosos, crianças e jovens carentes.

Kello, após realizar pesquisas no departamento de museologia da universidade Harvard e estágios em museus norte-americanos, interessou-se pelo desenvolvimento de projetos de acessibilidade para pessoas com deficiência nos espaços culturais. Em 1998, a pesquisadora vislumbrou a possibilidade de realizar um projeto-piloto com esse objetivo na Bienal de Artes de São Paulo, e se ofereceu voluntariamente para desenvolvê-lo. A iniciativa foi batizada “Projeto Diversidade”, que, sob a coordenação da pesquisadora, que trazia em sua experiência exemplos internacionais de vanguarda na área de acessibilidade, mobilizou a diretoria e equipe de curadoria da exposição, que abriram as portas da exposição para que a equipe do projeto estabelecesse contatos com artistas expositores, que, na maioria das vezes, simpatizaram com a ideia de promover acesso não apenas visual aos seus trabalhos para inclusão de pessoas com deficiência.

Além de um roteiro com obras para serem fruídas com os sentidos, Kello solicitou uma equipe de educadores da mostra com experiências prévias (familiares ou profissionais) com pessoas com deficiência, idosos e crianças carentes. Essa equipe recebeu formação diferenciada por meio de aulas teóricas, práticas e vivências em espaços culturais e organizações de atendimento às pessoas com deficiência. Também foi desenvolvido um conjunto de materiais de apoio sensoriais para mediar a fruição dos trabalhos visuais da exposição para os visitantes com deficiência visual.

Todos esses elementos unidos promoveram um enorme sucesso de público e mídia. O “Projeto Diversidade” ganhou a simpatia de lideranças da área de acessibilidade, pessoas com deficiência, escolas inclusivas e grande destaque da mídia, com direito a capas de cadernos culturais de jornais e matérias em revistas semanais de grande circulação.

Além de pioneiro, o projeto apresentava grande qualidade e pensamento de vanguarda em relação ao atendimento de públicos não usuais sem posturas assistencialistas e excludentes, com respeito às diferenças e promoção da autonomia dos visitantes com deficiência.

No ano de 2000, uma nova grande exposição ocorreu na cidade de São Paulo, a “Mostra do Redescobrimto: Brasil 500 anos”, com dez exposições sobre

arte, cultura e história do Brasil, espalhadas em três pavilhões do Parque do Ibirapuera em São Paulo (OCA, Bienal e Pavilhão Manoel da Nóbrega). Os proponentes da mostra contrataram a educadora Amanda Tojal, que já desenvolvia o projeto Museu de Arte e Público Especial no MAC-USP, para coordenar o atendimento às pessoas com deficiência e os recursos de acessibilidade das exposições. Pelas enormes proporções da mostra, Tojal contou com uma equipe de 20 educadores e supervisores, que se responsabilizaram pelo atendimento às pessoas com deficiência em cada prédio ocupado pela mostra. Para proporcionar oportunidades de mediações acessíveis, foram elaboradas grandes quantidades de material de apoio e fruição acessível, oferecendo ao público a apreciação de objetos educativos relacionados às temáticas da mostra. Esse projeto também obteve simpatia por parte de lideranças, escolas e organizações de atendimento às pessoas com deficiência e gerou mídia espontânea para canais segmentados da área de educação.

Dois anos mais tarde, em 2002, na 25ª edição da Bienal de Artes de São Paulo, Núria Kello retornou ao Brasil para coordenar a segunda edição do Projeto Diversidade. Nessa ocasião, contou com uma equipe maior de educadores e investiu na formação de um Conselho de Acessibilidade, formado por lideranças de pessoas com deficiência que orientaram os rumos do projeto, focado na mediação cultural acessível e na acessibilidade e fruição sensorial e sensível inerente às obras expostas na mostra. O projeto oferecia publicações acessíveis e serviços diferenciados ao público, considerando suas diferenças e preferências.

As iniciativas relatadas acima formaram um conjunto de sucessivas iniciativas de ação cultural acessíveis, contendo propostas de mediação sensorial que despertaram a atenção de gestores e produtores culturais de espaços e projetos culturais brasileiros.

Durante o período das grandes exposições que ofereceram projetos acessíveis, o MAM – Museu de Arte Moderna inaugurou em 2002, de forma pioneira, seu programa de acessibilidade e inclusão social, intitulado “Igual Diferente”, coordenado na ocasião pela educadora Ana Maria Gitahy. No início do trabalho, esse programa se voltou ao atendimento em oficinas e cursos de artes para pessoas com sofrimento psíquico, frequentadoras de hospitais e centros de apoio psiquiátricos; e jovens surdos e com deficiência auditiva. A orientação do programa era estabelecer parcerias com os coletivos e organizações interessados em

desenvolver trabalhos de inclusão social ligados à arte. Assim, o MAM se caracterizou pela progressiva ampliação de suas ofertas de acessibilidade para cada grupo de pessoas com deficiência e públicos não usuais. Após cinco anos de existência do programa, já sob coordenação da psicóloga Daina Leyton, buscou ampliar sua oferta cultural para pessoas com deficiência física, visual e intelectual, e atualmente, além de cursos que atendem especificamente à demanda desses públicos, oferece acesso físico total às pessoas com deficiência física, mobilidade reduzida e com deficiência visual. Em 2010, após oito anos de início do programa, inovou mais uma vez, ao propor mudanças substanciais em sua atuação, nas exposições – curadoria e no *design* com inclinações para abordagens sensoriais e acessíveis; na comunicação, com oferta de audioguias, videoguia em Libras, legendas e publicações em braille; e na ação educativa, com educadores surdos que oferecem visitas guiadas em Libras e educadores especializados em audiodescrição e apreciação sensorial. Com essas mudanças, o programa alcançou *status* de área de acessibilidade do MAM-SP, posição inédita até então no Brasil.

No ano de 2003, ao assumir a diretoria da Pinacoteca do Estado de São Paulo, um dos espaços culturais de maior representatividade nacional, o professor doutor e museólogo Marcelo Araújo contratou a educadora Amanda Tojal para desenvolver um programa de atendimento às pessoas com deficiência nesse espaço. Podemos considerar essa iniciativa da Pinacoteca, intitulada PEPE – Programa Educativo para Públicos Especiais, um dos exemplos nos quais muitos museus brasileiros de arte e história passaram a adotar. Suas principais características foram: desenvolvimento de materiais de apoio sensoriais, esquemas táteis de trabalhos bidimensionais, educadores treinados para atendimento de pessoas com deficiência, catálogo de obras do acervo com versões em áudio e dupla leitura: braille e letras ampliadas e visitas educativas programadas sob demanda. Desde o ano de 2009, o PEPE – Programa Educativo para Públicos Especiais ampliou sua atuação por meio da contratação de uma educadora surda para a realização de visitas educativas em Língua Brasileira de Sinais e com a criação da Galeria Tátil de Esculturas, uma exposição de doze obras tridimensionais de artistas brasileiros, em que pessoas cegas podiam apreciá-las por meio do tato e receber informações por meio de audioguias, com autonomia.

Entretanto, em todas as iniciativas acima descritas, a oferta de acessibilidade se restringia inicialmente a atendimentos educativos especiais, com uso de

estratégias de mediação sensorial para aproximar os públicos não usuais de conteúdos artísticos e culturais complexos.

A iniciativa pioneira que propôs um projeto cultural com acessibilidade universal com exposição, recursos de comunicação, proposta educativa e ação cultural acessíveis foi o Centro de Memória Dorina Nowill, museu e arquivo histórico da Fundação Dorina Nowill para Cegos (antiga Fundação para o Livro do Cego do Brasil), criado em 2002, com o objetivo de preservar a história sobre as pessoas com deficiência visual no Brasil, que inaugurou sua primeira exposição acessível no ano de 2005. Nesse projeto, a exposição histórica e tecnológica podia ser conhecida pelos visitantes por meio do tato, da audição e da experimentação do funcionamento dos equipamentos tiflológicos (tecnologia para adequação de equipamentos às pessoas cegas). O projeto expográfico original era composto por painéis com informações e textos históricos, vitrines acessíveis com objetos e documentos e um reproduzidor de áudio com informações contextuais e históricas.

A informação sobre a história e peças expostas ofereciam versões em letras ampliadas com alto-contraste, braille e áudio. As vitrines continham tampas de acrílico basculantes, que permitiam sua abertura e apreciação tátil e interativa nos objetos expostos. Todo o percurso era sinalizado com piso podotátil (sinalização para locomoção autônoma de pessoas com deficiência visual), auxiliando, assim, a autonomia na circulação de visitantes com deficiência visual. O catálogo da exposição tinha versões em áudio e dupla leitura: braille e letras ampliadas. As visitas educativas à exposição apostavam na mediação acessível possível por meio das estratégias de comunicação sensoriais, para todos os visitantes, independente de suas condições sensoriais, físicas e cognitivas.

O Centro de Memória Dorina Nowill também oferecia e ainda oferece um programa de extensão cultural com cursos de formação na área de acessibilidade cultural, com o objetivo de compartilhar seus conhecimentos e vivências com profissionais e pesquisadores interessados. Atualmente, o espaço conta com uma nova exposição multimídia intitulada “É tudo começou assim: ações, projetos e histórias que mudaram a vida das pessoas com deficiência visual”, com recursos de comunicação sensorial, estratégias de mediação acessíveis e expografia baseada no Desenho Universal.

No ano de 2005, o Museu da Bíblia de Barueri da Sociedade Bíblica do Brasil, inaugurado em 2003, que está instalado em um edifício fisicamente acessível,

remodelou sua exposição apresentando estratégias de comunicação acessíveis com ênfase nos sentidos, com o objetivo de aproximar todo o público do conteúdo ligado à história do livro representado de diferentes maneiras pela exposição. A consultoria que possibilitou as modificações em benefício do acesso à informação e da comunicação sensorial foi da produtora cultural cega Paula França. Entre os diversos materiais presentes no projeto expositivo, o museu contava com versões em áudio da Bíblia em diversas línguas, vasos com perfumes citados em passagens bíblicas, réplicas de pergaminhos e urnas para manipulação com textos em versão braille.

No Museu de Geociências da Universidade de São Paulo, em 2005, a então diretora e pesquisadora, Maria Lúcia Rocha Campos, manifestou preocupação em atender pessoas com deficiência na exposição. Viabilizou, então, um roteiro de visita com ênfase nos aspectos táteis de sua coleção de minerais e fósseis, identificação dessas peças em braille e equipamentos para avaliação da proposta por pessoas com deficiência visual – máquina de datilografia braille e gravador de fita cassete. Atualmente, o projeto está em suspenso.

Desde 2006, diversos novos projetos e programas de acessibilidade cultural que, em alguns casos, utilizaram estratégias de comunicação sensorial, surgiram no país. Na relação desses, é possível perceber que a necessidade de promoção da acessibilidade transpôs fronteiras temáticas e organizacionais. As iniciativas ocorreram em espaços completamente diferentes, tanto em termos de coleções quanto estruturais.

A seguir, são apresentados brevemente alguns casos de caráter permanente ou de longa duração criados desde o ano de 2006:

1. **Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo:** projeto de visitas para deficientes visuais criado em 2006, com produção de materiais táteis utilizados em visitas pré-agendadas. Atualmente, oferece audioguia descritivo, recursos táteis com sinalização braille integrados à exposição e funcionários treinados para atender pessoas com deficiência, proporcionando, assim, as visitas espontâneas e a autonomia dos visitantes com deficiência na exposição.
2. **ECCO – Espaço Cultural Contemporâneo de Brasília:** a acessibilidade às exposições e ação educativa teve início em 2006, durante o “Festival Sem

Limites”, promovido pela Funarte – Fundação Nacional da Arte do Ministério da Cultura, sob consultoria da autora dessa pesquisa; foi uma oportunidade pontual de desenvolver uma proposta de acessibilidade junto à diretoria, com o envolvimento de toda a equipe fixa, temporária e prestadores de serviço da instituição. Os princípios que regeram o programa de acessibilidade, atualmente incorporado na missão do ECCO, foram: a sensibilização e conscientização da equipe; o estabelecimento de parcerias com organizações governamentais, não governamentais e privadas de atenção às pessoas com deficiência e escolas inclusivas; a inclusão de pessoas com deficiência no quadro de colaboradores da instituição; e a diversificação da programação do espaço com base na celebração das diferenças. A programação cultural do ECCO oferece constantemente informação em braille, visitas orientadas para pessoas com deficiência visual, intelectual e auditiva (intérprete de Libras), espaço físico completamente acessível, palestras, debates, apresentações artísticas com diferentes linguagens, exposições e cursos com foco na inclusão da pessoa com deficiência.

3. **Museu Casa de Portinari:** localizado em Brodowski no interior de São Paulo. Em 2006, foram criadas ações de acessibilidade em parceria com organizações de atendimento às pessoas com deficiência da região de Ribeirão Preto. Atualmente, o Museu oferece ao público de pessoas com deficiência física, sensorial ou intelectual, os seguintes recursos: visitas monitoradas; acessibilidade física; textos informativos em tinta e braille, materiais táteis; audioguia e vídeo em Libras, com a apresentação do museu para surdos.
4. **Centro Cultural São Paulo:** em 2006, iniciou as atividades do programa Livre Acesso, que investiu na acessibilidade física do espaço e na ampliação das propostas de mediação e comunicação acessíveis. O prédio foi adaptado para a circulação de pessoas com deficiência física e visual livre de barreiras e foram adquiridos novos equipamentos de comunicação acessível para espetáculos e consulta ao acervo das bibliotecas. Em 2009, o programa realizou o seminário “Acesso em Reverso” para debater questões acerca da acessibilidade cultural. O programa continua ativo, com ofertas periódicas de acessibilidade em mostras audiovisuais e eventos especiais comemorativos.

5. **Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura:** no Memorial da Cultura Cearense e no Museu de Arte Contemporânea, desde 2007, é desenvolvido o “Projeto Acesso”, que possibilita a acessibilidade às pessoas com deficiência nas exposições e oficinas culturais. A acessibilidade é viabilizada através do uso de legendas em braille dos textos da exposição e mediação, com proposta de uso dos sentidos, prioritariamente o tato e audição. Também são oferecidas visitas em Libras para surdos. Os educadores que executam o projeto em visitas educativas receberam treinamento com pessoas com deficiência e organizações inclusivas.
6. **Sabina – Cidade do Conhecimento:** em Santo André – SP, apresenta, desde 2007, uma exposição científica com ênfase na interatividade. O projeto de acessibilidade foi iniciado antes mesmo de sua inauguração, com ênfase para o planejamento espacial, curadoria e programa educativo. Para isso, os responsáveis pelo projeto buscaram conhecer os conceitos e iniciativas de acessibilidade existentes no Brasil e frequentaram cursos dentro e fora do país. O espaço cultural e científico oferecia aos visitantes a circulação livre de barreiras arquitetônicas e um programa educativo inclusivo, que auxiliava o visitante na experimentação autônoma dos simuladores tecnológicos. Com essa conduta, o espaço garantiu lugar entre as instituições que desenvolveram uma política institucional acessível, pois os benefícios gerados pelas facilidades oferecidas atingiam não apenas as pessoas com deficiência, mas todos os visitantes do espaço, proposta inédita até então no país.
7. **Museu da Casa Brasileira:** em 2007, foi criado o programa PEPE – Programa de Atendimento ao Público Especial, homônimo ao da Pinacoteca do Estado de São Paulo, por ter sido desenvolvido com a consultoria de Tojal. Nessa iniciativa, o diferencial era de que todas as peças da exposição permanente de mobiliário e *design* brasileiro podiam ser apreciadas através do tato por visitantes com deficiência visual. Além dessa rica oferta, o museu oferecia materiais de apoio táteis, como miniaturas dos móveis da exposição e maquete do edifício que abriga o museu. Desde o início do programa, os educadores que o gerenciavam buscaram significativas melhoras para o público, apostando no treinamento e desenvolvimento de propostas educativas para mudanças culturais no museu. Alguns exemplos são as

exposições realizadas em parceria com pessoas com deficiência e novos projetos de cursos profissionalizantes para pessoas com deficiência. O nome do programa mudou atualmente para Programa Educativo para Pessoas com Deficiência.

8. **Espaço Cultural e Teatro VIVO:** desde o ano de 2007, toda a programação teatral da casa de espetáculos oferece sessões com audiodescrição para pessoas com deficiência visual. No espaço cultural destinado a exposições temporárias, a única iniciativa cultural acessíveis apresentada até a redação desse texto foi a exposição de arte “Poética da Percepção”, promovida entre os anos de 2007 e 2008, com curadoria de Paulo Herkenhoff. A exposição contava com obras de arte brasileiras dos séculos XIX a XXI, que tinham apelo sensorial e com um projeto de expografia adaptada às pessoas com deficiência visual. Dentro do espaço da galeria, foi construída uma bancada contínua, em que as obras estavam dispostas; em frente a elas, era disposta uma semiesfera em relevo para sinalizar sua presença. As legendas das obras e os folhetos informativos estavam disponíveis em braille e letras ampliadas em alto-contraste. A oferta de fruição sensorial das obras expostas não se restringia apenas às pessoas com deficiência visual, mas também a todos os visitantes que podiam ter acesso por meio do tato, audição, olfato e paladar à trabalhos de artistas brasileiros.
9. **Museu Paulista da Universidade de São Paulo:** em 2008, foi criado o Programa de Inclusão para Público Especial, intitulado PIMP, que atendia pessoas com deficiência intelectual, física, visual, auditiva, distúrbios psicossociais e dependentes químicos. Esse programa contava com diversos materiais táteis (de réplicas de objetos históricos a relevos de pinturas do acervo do museu) e educadores especialmente treinados para atender as necessidades de cada público.
10. **Museu do Futebol:** inaugurado em 2008 com projeto arquitetônico e educativo acessível, desenvolvido pelo PAMF – Programa de Acessibilidade do Museu do Futebol, oferece visitas guiadas para pessoas com deficiência, total acesso físico ao edifício e materiais de apoio táteis relacionados às temáticas apresentadas na exposição, como: maquetes táteis de jogadas de futebol, a exemplo de carrinho e bicicleta; instalações multimídia, do Estádio do Pacaembu; e retratos em relevo de jogadores importantes. Em 2011, o

museu inaugurou uma exposição temporária intitulada “Olhar com outro olhar”, que apresentava uma partida de Futebol de 5 (modalidade paraolímpica praticada por jogadores com deficiência visual) por meio da percepção sensorial. O diferencial dessa mostra era de que todos os visitantes foram incentivados a conhecer a exposição sem a visão, utilizando os sentidos: tato e audição.

11. **Museu de Artes e Ofícios** de Belo Horizonte: museu fisicamente acessível, conta com programa de atendimento às pessoas com deficiência visual e auditiva, desenvolvido pelo setor educativo do museu desde o ano de 2008. Oferece roteiros de visita em Libras para surdos e visita sensorial para pessoas com deficiência visual (com diversas peças originais para apreciação tátil e materiais de apoio olfativos e gustativos). As peças originais disponíveis ao toque integradas na exposição podem ser percebidas livremente por visitantes cegos, sem a necessidade de atendimento de educadores. A exposição permanente também conta com ambientações e instalações auditivas, que são potencializadas pela proposta de visita sensorial.
12. **Centro Cultural Banco do Brasil** de São Paulo: desde 2009, possui o Grupo de Pesquisa em Acessibilidade, projeto integrante do serviço educativo do espaço. O grupo desenvolve visitas educativas, oficinas culturais e recursos de acessibilidade com ênfase na comunicação sensorial, tornando tanto o edifício histórico quanto as exposições sensoriais mais acessíveis às pessoas com deficiência. Suas ofertas incluem: informação em braille, visitas educativas e contação de histórias em Libras, oficinas culturais inclusivas e sensoriais, espaços de comunicação sensorial das exposições temporárias, com usos de recursos olfativos, auditivos e táteis. A programação cultural do espaço também conta com mostras de cinema e teatro regulares que apresentam periodicamente um festival de filmes nacionais com legendas *closed caption* para surdos e audiodescrição para pessoas com deficiência visual. Outro destaque da programação é o festival “Assim Vivemos”, de filmes sobre aspectos da vida das pessoas com deficiência, que também conta com os recursos de acessibilidade comunicacional.
13. **Museu Afro Brasil**: inaugurado em 2010, o Programa Singular Plural, que atende grupos de pessoas com deficiência e inclusivos, oferece objetos e réplicas de peças artísticas e etnográficas para apreciação tátil, de recursos

auditivos, com músicas características de povos e rituais africanos, e informações em braille e letras ampliadas. O programa conta com um educador surdo que realiza visitas em Libras periodicamente.

14. **Museu de Microbiologia do Instituto Butantan:** promove, desde 2010, o projeto “Micro Toque”, que consiste em visitas educativas com materiais táteis acessíveis às pessoas com deficiência visual: modelos tridimensionais de vírus e bactérias em escala ampliada que proporcionam o conhecimento dessas formas de vida por meio do tato. O projeto oferece educadores treinados para a condução de visitas acessíveis, audiodescrição das peças e salas de exposição e publicação em braille para os visitantes com deficiência visual.
15. **Espaço Perfume Arte + História** da Fundação Boticário em São Paulo: inaugurado em 2010, conta com recursos de acessibilidade e comunicação sensorial desde sua concepção. Oferece acessibilidade física e identificação de peças e dispositivos interativos em braille. Conta com alguns equipamentos que exalam aromas, mapa tátil do espaço, audioguia da exposição e materiais táteis (frascos de perfumes). O modelo de espaço é uma nova versão do museu anteriormente instalado em Curitiba (Museu do Perfume), pertencente à mesma fundação, que contava com equipamentos similares de apelo olfativo.
16. **Estação do Olfato e a Estação Natureza:** também inaugurados em 2010, são duas iniciativas da Fundação Boticário instaladas na Estação Ciência em São Paulo. Esses espaços que compõem a mostra científica da instituição utilizam ferramentas de comunicação sensorial com odores, sons, mudança de sensação térmica. A informação acessível ocorre apenas na Estação do Olfato por meio de informações disponíveis em braille. As propostas sensoriais são abertas a todos os públicos e têm excelente aceitação entre famílias com crianças.
17. **Museu da Língua Portuguesa:** desde 2010, oferece visitas em Libras para visitantes surdos e recentemente ampliou sua oferta de acessibilidade com adequações físicas, disponibilização de audioguia e guia multimídia em Libras, visitas sensoriais para pessoas com deficiência visual; e o projeto Dengo, que proporciona acesso aos conteúdos do museu para crianças e

jovens em tratamento hospitalar, por meio de ações educativas realizadas pelos educadores do museu em hospitais públicos e particulares.

18. **MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:** desenvolve, desde 2011, o projeto “Encontros Multissensoriais”, ações educativas e culturais acessíveis às pessoas com deficiência. Sua principal oferta são encontros mensais que oferecem visitas educativas com apreciação tátil de obras do acervo para pessoas com deficiência visual, ciclos de debates e seminários sobre a percepção sensorial da arte. O programa é desenvolvido através de colaboração entre o Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM, o Núcleo de Pesquisa Cognição e Coletivos do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRJ e o Instituto Benjamim Constant de Cegos, que auxiliam na consultoria, protagonismo do público com deficiência visual, divulgação e organização para o público-alvo da ação. Os coordenadores do programa são Guilherme Vergara, que coordena o Núcleo de Educação do museu, e a Professora Virgínia Kastrup, do Núcleo de Cognição de Coletivos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pós-doutora no tema, que desenvolve há mais de oito anos pesquisas sobre arte e deficiência.
19. **Museu de Arte Sacra de São Paulo:** desde 2011, oferece visitas educativas inclusivas para pessoas surdas e com deficiência visual e oferece peças originais e material de apoio táteis. O edifício histórico que abriga o museu recebeu rampas móveis para permitir o acesso de pessoas em cadeira de rodas à sua área interna.

Além dos dezenove programas de ação educativa e cultural, criados entre 2006 e 2013, investigados em visitas técnicas, entrevistas com gestores e busca de artigos e relatos de ações, é possível encontrar novíssimos projetos não contemplados neste texto, bem como projetos temporários em espaços culturais ou exposições itinerantes ocorridos nesse período, que, entretanto não configuraram ações permanentes dentro de instituições. Dos casos pioneiros, surgidos entre a década de 1960 e o ano de 2005, citados no início do subcapítulo, permaneceram ativos: a exposição “Célula ao Alcance da Mão”, do Museu de Ciências Morfológicas da UFMG, que atualmente multiplica a produção de materiais científicos táteis para outras instituições brasileiras; o Centro de Memória Dorina Nowill, que inaugurou sua nova exposição e programa de visitas sensoriais e acessíveis em março de

2013; a área de acessibilidade, que promove os recursos de mediação acessíveis, atendimentos e eventos inclusivos; e o “Programa Igual Diferente”, que oferece os cursos de artes e orientações artísticas acessíveis do Museu de Arte Moderna de São Paulo; o PEPE – Programa Educativo para Públicos Especiais da Pinacoteca do Estado de São Paulo; e o Museu da Bíblia de Barueri.

Entre os anos de 2008 e 2012, também ocorreram projetos educativos inclusivos às pessoas com deficiência em exposições temporárias, como: “Água”, “Roberto Carlos: 50 anos de música”, “30ª Bienal de Artes de São Paulo”, “ENERGIA” em duas unidades do SESC São Paulo, entre outras.

Por meio da investigação e análise histórica das iniciativas acima apresentadas, foi possível constatar que a comunicação sensorial em exposições e espaços culturais brasileiros está, em sua grande maioria, fundamentalmente ligada à promoção de acessibilidade para pessoas com deficiência. Os projetos dessa natureza geralmente privilegiam as adequações físicas e as propostas de atendimentos educativos com materiais educativos acessíveis e sensoriais para inclusão de pessoas com deficiências físicas, visuais, auditivas, intelectuais e múltiplas, sendo pequeno o número de espaços que promoveu mudanças extensivas em sua linguagem cultural considerando os benefícios da comunicação sensorial para o acesso dos demais públicos. A realidade brasileira demonstra a diferença entre boa parte dos espaços culturais acessíveis europeus e norte-americanos investigados nessa pesquisa, que aplicam as estratégias de comunicação sensorial e mediações acessíveis para todos os públicos, com o objetivo de potencializar suas ricas possibilidades de fruição e pertencimento e não condicioná-los exclusivamente aos visitantes com deficiência.

A consequência dessa postura faz com que os espaços culturais nacionais deixem de ser considerados acessíveis e inclusivos pela população em geral, uma vez que os benefícios de qualidade de acesso proporcionados pelos recursos de comunicação sensoriais são destinados, em sua maioria, exclusivamente para as pessoas com deficiência, criando, por sua vez, um novo mecanismo de exclusão, por não estenderem essas propostas para todos os públicos. Diferente da conduta dos museus estrangeiros analisados, os recursos de comunicação acessíveis e uso de linguagens inclusivas não são destinados à formação de públicos em família. A conduta em relação às crianças e jovens é do atendimento aos grupos escolares,

como atividades de educação não formais, originalmente desenvolvidas para colaborar com os programas curriculares da educação formal.

Os projetos e programas de acessibilidade cultural destinados prioritariamente ao atendimento de pessoas com deficiência e idosos são de extrema importância, e romperam com fronteiras estruturais e filosóficas dos espaços culturais para a promoção do acesso à arte e cultura de indivíduos anteriormente marginalizados por esses espaços. Por meio da atenção à inclusão desse público originalmente excluído, foram elaboradas as primeiras inovações na linguagem das exposições e proposições de comunicação sensorial com os demais visitantes. Apesar de incipiente, é possível identificar o surgimento dessas inovações em alguns dos espaços analisados na relação deste subcapítulo, como, por exemplo, nas inovações na linguagem das exposições, curadoria e estratégias de mediação do Museu de Arte Moderna de São Paulo; a extensão dos materiais e educação e comunicação acessíveis no Museu de Zoologia da USP; as propostas de exposições sensoriais, como “Olhar com outro olhar”, no Museu do Futebol; as linguagens expositivas sensoriais praticadas no Museu da Bíblia de Barueri e no Centro de Memória Dorina Nowill; e os espaços culturais e estações educativas com recursos olfativos da Fundação Boticário.

Apesar de ser pequeno o número de espaços culturais brasileiros que oferecem propostas de comunicação sensorial como estratégias de acessibilidade aos diferentes públicos, é possível afirmar que essas iniciativas se destacam pela qualidade e profundidade de suas ações e objetivos, que têm conquistado espaço se não efetivo, ao menos de atenção especial, na estrutura logística dos espaços culturais que as abrigam.

Se considerarmos que o número de espaços culturais no Brasil é de mais de três mil unidades, segundo o Cadastro Nacional dos Museus do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM (órgão pertencente ao Ministério da Cultura), é possível afirmar que as ações e programas de acessibilidade com uso de estratégias de comunicação sensorial em espaços culturais no Brasil não representa nem 1% do número atual desses locais. Entretanto, se traçarmos um paralelo de crescimento exponencial desse número, podemos constatar que em quase cinquenta anos, isto é, da data do primeiro projeto do Museu do Índio em 1968 até o ano de 2013, as propostas, que inicialmente eram incipientes e isoladas, atualmente cresceram para mais de vinte, que se espalharam para o interior de São Paulo e para outras regiões

do país, e estão mais consolidadas, por terem ganhado espaço permanente em suas instituições e reconhecimento do público-alvo de suas ações.

No próximo e último capítulo, serão apresentadas as análises críticas sobre o desenvolvimento da acessibilidade e comunicação sensorial nas cinco regiões do país, com o relato de casos dos espaços culturais pesquisados em campo, que se caracterizam por compartilhar os benefícios da comunicação sensorial e estratégias de mediação acessíveis com todos os públicos.

#### **4 A COMUNICAÇÃO DOS CINCO SENTIDOS EM ESPAÇOS CULTURAIS BRASILEIROS – ANÁLISE DE CASOS**

Este capítulo é destinado às análises de espaços culturais e exposições que ocuparam temporariamente sua programação, que realizam ou realizaram ações de acesso ao patrimônio cultural por meio dos diferentes sentidos de percepção e comunicação dos indivíduos independente de objetivos específicos de atração ou atenção de públicos não usuais.

A investigação intensiva, que envolveu pesquisa bibliográfica, empírica e realização de visitas técnicas em diferentes municípios do território brasileiro em busca de exemplos que contemplassem as cinco regiões do país, proporcionou diferentes percepções sobre as práticas de comunicação do patrimônio cultural por meio de espaços diversificados que o abrigam.

A oportunidade de conhecer presencialmente experiências e iniciativas que reúnem desde os grandes museus e eventos culturais da região Sudeste e Nordeste a espaços pouco conhecidos em âmbito nacional nas regiões Norte, Sul e Centro-Oeste e experimentar suas estratégias de comunicação propiciou ao resultado da pesquisa e à minha experiência acadêmica, profissional e pessoal uma visão mais abrangente sobre o patrimônio cultural brasileiro, tão rico e diversificado que, nas diferentes formas de comunicá-lo, diversos espaços culturais vêm praticando e experimentando os benefícios da comunicação sensorial e de linguagens culturais inclusivas livres de barreiras intelectuais.

A metodologia de seleção dos casos apresentados neste capítulo seguiu o planejamento inicialmente proposto, no projeto de pesquisa: a busca por dois exemplos nas cinco regiões brasileiras, que apresentassem iniciativas de comunicação sensorial do patrimônio cultural presente nas coleções e exposições de diferentes espaços culturais.

Para chegar à escolha de casos, foram feitas investigações prévias de espaços culturais que apresentassem as iniciativas adequadas à intenção da pesquisa em busca de artigos científicos e relatos de ações culturais sensoriais disponíveis em bases de dados diversas (Sistema Brasileiro e Cadastro Nacional de Museus do IBRAM, revistas científico-culturais brasileiras e estrangeiras, anais de congressos e seminários), análise de páginas da internet destinadas à divulgação de iniciativas culturais (Ministério da Cultura, secretarias estaduais e municipais de

cultura, *blogs*, periódicos culturais *on-line*, fundações de cultura, redes de espaços culturais e profissionais de cultura), busca de notícias sobre a temática em periódicos de grande circulação e segmentados e reunião de informações coletadas durante minha trajetória acadêmica e profissional em prestação de serviços culturais, viagens culturais e participação intensa em eventos acadêmicos da área de museus e cultura.

Após identificar os espaços culturais que declaravam ter realizado ou continuar realizando as ações em questão, foram identificados outros espaços culturais em seus municípios, a fim de desenhar um roteiro onde fosse possível encontrar demais iniciativas ou referências de estabelecimentos culturais para comparação.

Com os destinos definidos em cada região, passei para a fase de contato com gestores e profissionais responsáveis pelas iniciativas, para, além das visitas de campo, ter a oportunidade de coletar informações técnicas e vivenciais de representantes das organizações. Nessa fase, foram encontradas grandes dificuldades, pois a rotatividade de profissionais na área de cultura é grande e o acesso à informação de espaços culturais em alguns casos foi dificultado pelas informações desatualizadas de telefones e *e-mails* nas divulgações públicas dessas instituições (*websites* oficiais, de secretarias de cultura e turismo e no Sistema Brasileiro de Museus).

Agendei entrevistas presenciais em todos os espaços planejados para visita possíveis, entretanto, em alguns dos casos analisados, não foi possível realizar o contato pessoal com profissionais responsáveis, o que não impediu a realização da coleta de dados presenciais, observação dos visitantes no uso das ofertas culturais e busca de informações complementares em novas pesquisas bibliográficas ou registros de trabalho.

Os casos apresentados seguiram a seguinte forma de observação e coleta de dados:

- visita independente à exposição e espaço cultural ou evento com observação do público visitante usufruindo dos recursos sensoriais com registro fotográfico e audiovisual;
- coleta de material de divulgação da iniciativa junto ao atendimento geral ao público (folhetos, catálogos, informativos), quando existentes;

- entrevista com profissional ou gestor responsável (quando foi possível);
- elaboração de relatório de observação posterior a visita, com busca de novos materiais bibliográficos e de registro indicados nas entrevistas ou pelos colaboradores de atendimento ao público geral.

A partir da metodologia de coleta de dados, foi possível realizar as análises constantes neste capítulo, que apresenta a comunicação sensorial nos espaços culturais brasileiros e os benefícios para as pessoas com suas diferenças.

#### **4.1 O desenvolvimento de princípios de acessibilidade e comunicação sensorial na região Sudeste do país: um polo de rápidas mudanças**

Conforme relatado no capítulo anterior, o desenvolvimento da acessibilidade e da comunicação sensorial na região Sudeste do país, mais especificamente no eixo Rio – São Paulo, teve um crescimento qualitativo e quantitativo maior em relação às outras regiões do país. Existe o fato do próprio crescimento do universo e do mercado cultural ter seu desenvolvimento bastante diferenciado nessa região, sendo, na maioria dos casos, pioneira na promoção de inovações e novas proposições nas áreas de cultura e comunicação.

As primeiras iniciativas e ações em benefício da acessibilidade cultural ocorreram entre as décadas de 1960 e 1980, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Também nessas cidades, os reflexos dos movimentos de revolução cultural advindos de países europeus e norte-americanos tiveram maior influência na atuação e na criação de novos espaços culturais a partir dessas perspectivas. Outra razão favorável a esse desenvolvimento diferenciado pode ser atribuída à presença significativa de lideranças de pessoas com deficiência e organizações consolidadas de atendimento à essa população, que incentivaram uma maior preocupação e responsabilidade social em relação à inclusão dessa população.

A capital paulistana e a carioca foram precursoras na colocação profissional de pessoas com deficiência, uso de novas tecnologias de acesso à informação e comunicação e na prática da inclusão social, possibilitando o convívio e a troca de experiências entre pessoas com suas diferenças.

Os espaços culturais dessas duas cidades são maiores em número e também em representatividade. Enquanto no Rio de Janeiro, antiga capital federal, existem

os grandes museus nacionais de história, artes, antropologia e política; em São Paulo, destacam-se os centros culturais criados a partir da década de 1970, que representam a vanguarda do universo cultural brasileiro, servindo, inclusive, de influência para iniciativas congêneres em outras regiões. Como exemplos, é possível citar: o Centro Cultural São Paulo, as unidades dos SESC's, o Instituto Itaú Cultural, os Centros Culturais Banco do Brasil (presentes nas duas cidades e em Brasília) e grandes museus antigos ou novos, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e a Estação Pinacoteca, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu da Língua Portuguesa. Outro exemplo cultural de destaque já citado neste texto são as grandes exposições de arte e cultura realizadas nesse eixo, como as Bienais de Artes de São Paulo e, desde a década de 2000, as grandes exposições internacionais e nacionais de interesse geral, como “Corpo Humano”, “Einstein”, “Água”, “Roberto Carlos: 50 anos de música” e “Bossa Nova”, que formam novos públicos para as instituições culturais por suas temáticas mais populares. Em algumas dessas exposições, também foram criadas oportunidades de acessibilidade e comunicação sensorial.

Para mostrar o pioneirismo e avanços culturais dessas cidades, escolhi dois casos de exposições temporárias ocorridas no ano de 2010, que apresentaram estratégias de comunicação e mediação sensoriais presentes em sua curadoria, linguagem expográfica, serviço educativo e local de exposição. São elas: “Jardins do MAM”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e “O Museu é o Mundo”, retrospectiva do artista brasileiro Hélio Oiticica em espaços culturais e públicos do Rio de Janeiro. Em ambas as propostas, o conteúdo e a forma de apresentação dos trabalhos dos artistas eram naturalmente acessíveis a todos, tanto por utilizarem abordagens artísticas e expositivas sensoriais quanto pelo seu caráter extramuros, com todo seu conjunto ou boa parte dele exposto fora dos limites das construções dos museus e espaços culturais.

Nos dois casos, ao observar as iniciativas, pude constatar que algumas vezes transeuntes desavisados que estavam circulando próximo aos locais abertos onde as exposições ocorriam ficavam curiosos e usufruíam dos trabalhos sem saber muitas vezes que se tratava de uma exposição de artes de um museu ou artista, isto é, o acesso realmente era livre de barreiras ao levar trabalhos de arte para fora do ambiente tradicional do espaço cultural.

A exposição “Jardins do MAM” ocorreu no final de 2010, em diversos espaços do Parque Ibirapuera, como uma ação de intercâmbio de curadoria e pesquisa entre o museu e o Festival Internacional de Jardins de *Chaumont-sur-Loire*, ocorrido geralmente na França. Artistas brasileiros e internacionais foram convidados a desenvolver propostas de jardins artísticos em espaços cedidos no Parque Ibirapuera, resultando em obras multissensoriais para quem as desejasse usufruir.

A exposição “O Museu é o Mundo”, de Hélio Oiticica, que ocorreu no início de 2010, na cidade do Rio de Janeiro, ocupou diferentes espaços culturais e públicos da cidade. Existiam instalações do artista na estação Central do Brasil, Aterro do Flamengo, Praça do Lido, Centro Cultural Cartola, Museu de Arte Moderna, Paço Municipal e na Casa França-Brasil. A exposição incentivou turistas e cidadãos cariocas a circularem pelo centro da cidade em busca das instalações do artista, que integrava a proposta original de Oiticica de instalar seus trabalhos junto aos locais da cultura popular e urbana.

Ao propor a análise dos casos aqui selecionados, podemos tomar como referencial teórico alguns pensamentos de autores que norteiam essa pesquisa. Segundo Montagu:

Na evolução dos sentidos, o tato foi, sem dúvida, o primeiro a surgir. O tato é a origem de nossos olhos, ouvidos, nariz e boca. Foi o tato que, como sentido, veio a diferenciar-se dos demais, fato este que parece estar constatado no antigo adágio “matriz de todos os sentidos”. Embora possa variar estrutural e funcionalmente com a idade, o tato permanece uma constante, o fundamento sobre o qual assentam-se todos os outros sentidos. A pele é o mais extenso órgão do sentido de nosso corpo e o sistema tátil é o primeiro sistema sensorial a tornar-se funcional em todas as espécies até o momento pesquisadas – humana, animal e aves (1988, p. 22).

Nas duas experiências selecionadas, o tato, bem como os outros sentidos, possibilitaram a todos os visitantes a apropriação dos espaços onde os trabalhos artísticos estavam instalados, que extrapolavam as paredes institucionais: No caso da exposição “Jardins do MAM”, o Parque Ibirapuera e a natureza ali preservada, e no caso da exposição “O Museu é o Mundo”, além da proposta de mergulho na cultura popular apresentada nos trabalhos de Oiticica, o território urbano, cultural e patrimonial da capital carioca. Retornando às ideias desenvolvidas prioritariamente na teoria da mídia, especificamente na comunicação pela mídia primária, os meios primários são restritivos na vida contemporânea.

Temos um tipo de existência quando nos comunicamos presencialmente, corpo a corpo, temos outro tipo de existência quando passamos nossa vida trocando mensagens escritas sobre suportes opacos e, por fim, existimos de uma terceira maneira quando nos colocamos diante de aparelhos que recebem sinais transmitidos por outros aparelhos, como telefones, rádio, televisão, internet, tablets, etc. (BAITELLO, 2012, p. 61).

Mas, nas propostas dessas exposições associadas às obras com abordagens sensoriais, foi possível propor experiências culturais com características prioritariamente de comunicação pela mídia primária, em que os visitantes ou mesmo transeuntes estabeleciam a comunicação presencial, proximal e sensorial com os trabalhos artísticos apresentados. Os sentidos utilizados na fruição eram predominantemente o tato, nos atos de sentar, deitar, tocar, sentir com partes do corpo superfícies naturais ou artificiais; o olfato, nos atos de cheirar flores, plantas, substâncias exóticas, essências, alimentos, ou mesmo ao sentir o odor do outro visitante ao seu lado, uma vez que essas experiências proporcionaram o contato próximo e de troca entre pessoas estranhas; a audição, nas trilhas sonoras propostas por Hélio Oiticica ou casuais nos locais escolhidos para instalação de seus trabalhos, como estação de trem Central do Brasil, aterro do Flamengo; nos sons da natureza e dos usuários do Parque Ibirapuera, nos Jardins do MAM. O paladar nem sempre foi utilizado de fato, mas algumas vezes foi aguçado nos jardins dos artistas franceses Christine & Michel Péna e Maro Avrabou & Dimitri Xenakis, onde as pequenas plantações de gêneros alimentícios em latas ou sobre uma forma de toalha de piquenique nos acometia a disfarçadamente pegar um pedaço ou um fruto apetitoso para saciar nossa carência de comunicação gustativa.

A cinestesia sempre esteve presente, uma vez que, para usufruir das exposições em questão, os visitantes tinham de enfrentar os ambientes abertos com suas intempéries climáticas e sociais (sol, calor, chuva, vento, moradores de rua, skatistas e pessoas que utilizaram as obras para fins diversos) e a sinestesia também foi aguçada pela natural estimulação entre sentidos provocada por obras com uma riqueza de propostas de fruição intersensoriais. Alguns exemplos são: o despertar do paladar pelo odor de frutos, temperos e especiarias presentes nas obras; o despertar do desejo de toque pela aparência atraente ou aspecto olfativo de materiais empregados nos trabalhos; e o desejo de sentir o odor de ambientes e trabalhos por conta de seus atrativos visuais e táteis. A propriocepção também foi um sentido estimulado pelo contexto espacial e social dos trabalhos artísticos e pelo

despertar dos sentidos dos visitantes, acostumados a perceber as exposições estritamente com o sentido da visão, para a possibilidade de fruir sensorialmente o patrimônio artístico, cultural e natural, questionando a primazia da visão no universo e comunicação cultural.

Segundo as teorias de mídia que fundamentam este texto, um ambiente considera tudo o que o compõe, isto é, seu contexto. Nesse sentido, as exposições aqui analisadas vão muito além da mera apresentação de conteúdos culturais em ambientes fechados e restritos à arte, convidando os visitantes a tomarem espaços públicos e atribuir novos sentidos e significados a eles através da comunicação cultural sensorial, participando da criação dos ambientes e construindo o contexto em relação ao patrimônio cultural e ao espaço onde as relações de fruição ocorrem.

O reconhecimento e apropriação do ambiente e seu contexto, segundo Pross, também contribui para o sentimento de pertencimento, que significa ter a noção de fazer parte de um ambiente, sentir-se acolhido e parte de um universo social. As experiências propostas nessas exposições contribuíram com o desenvolvimento do pertencimento cultural daqueles que participaram de suas propostas, pois, ao invés de ficarem passivas, dentro de seu espaço confortável do “ambiente sacralizado da arte e da cultura”, invadiram os espaços mais comuns às populações urbanas das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, com propostas bem diferentes e chamativas, atraindo naturalmente os curiosos e também os públicos fiéis de atividades culturais por sua situação inusitada. Fora do Brasil, como foi possível constatar por meio dos exemplos citados e relatados no capítulo anterior, os espaços culturais já se apropriam dessas formas de acolhimento e pertencimento, aplicando-as dentro de seus espaços, transformando sua imagem sacralizada e de cultura formal em ambiente de acolhimento, permanência, lazer e aprendizado participativo, o que no Brasil ainda é incomum.

Com base na relação entre as teorias fundamentais para esta pesquisa e as ações de comunicação sensorial presentes nos espaços de cultura, apresentarei, a seguir, uma análise crítica de cada uma das iniciativas escolhidas.

## **Região Sudeste**

### **São Paulo**

#### **Exposição “Jardins do MAM” – Museu de Arte Moderna de São Paulo**

A exposição temporária “Jardins do MAM”, ocorrida entre os meses de setembro e dezembro de 2010 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi uma versão brasileira de um grande evento de paisagismo internacional – o Festival Internacional de Jardins de *Chaumont-sur-Loire*, que ocorre periodicamente na França. A curadoria da exposição de Felipe Chaimovich, curador do museu, e de Chantal Colleu-Dumond (curadora do *Domaine de Chaumont-sur-Loire*), propôs o tema da alimentação, que foi interpretado pelos artistas participantes de duas formas: alimento para o corpo ou alimento para o espírito.

A proposta “Jardins do MAM” era composta por nove jardins projetados por paisagistas e artistas franceses e artistas brasileiros. Cada jardim tinha 200 metros quadrados e foram distribuídos em volta da marquise do Parque Ibirapuera, que abriga o MAM. Pela grande extensão da marquise, os jardins não se encontravam juntos e apresentavam grandes distâncias entre conjuntos principais de dois a três, sendo que alguns se encontravam totalmente isolados dos demais. Por essa razão, era comum que cidadãos paulistanos e turistas que visitavam o parque sem saber que integravam uma exposição acabassem notando aqueles espaços diferentes e se relacionando com eles sem a informação que se tratava de um trabalho artístico integrado a uma exposição cultural e artística do MAM.

Os artistas e paisagistas convidados a elaborar as propostas foram os franceses: Christine & Michel Péna, Erik Borja, Florence Mercier, Louis Benech, Maro Avrabou & Dimitri Xenakis, Michel Racine & Béatrice Saurel e os brasileiros: Pazé, Ernesto Neto & Daisy Cabral Nogueira e Beatriz Milhazes.

O jardim de Beatriz Milhazes consistia em uma plantação de girassóis que formava o desenho estilizado do sol. Entre os espaços que separavam o centro e os raios do sol, os visitantes podiam caminhar e apreciar de perto as flores sempre frescas, uma vez que a artista solicitou à manutenção do museu que regassem as plantas constantemente e para repô-las sempre que morressem ou murchassem.

O jardim do casal francês Christine & Michel Péna, intitulado “O Jardim Aperitivo”, consistia em uma plataforma metálica retangular com ondulações, cuja forma e disposição espacial remetiam a uma toalha de piquenique voando com a força do vento. Havia, em sua parte interna, vasos de cerâmica coloridos que compunham uma horta com diversas plantas alimentícias, temperos e plantas com apelo tátil e toda extensão da superfície foi coberta por pequenas plantas trepadeiras que formaram um revestimento verde. O jardim multicolorido era

formado por canteiros com couve-flor, tomates-cereja, alecrim, manjeriço, pimentões coloridos, hortelã e outros vegetais. Era possível sentir de longe o aroma das ervas, visualizar a estranha forma repleta de belas plantas coloridas e sentir vontade de provar um fruto ou tempero por seu apelo visual, olfativo e tátil.

O jardim de Ernesto Neto & Daisy Cabral Nogueira (filho e mãe) chamava-se *Ovogênese* e era delimitado por um caminho sinuoso, cujo desenho formava uma entrada única para o centro do jardim, que, visto de cima, se assemelhava ao desenho de um feto em gestação.

O ambiente criado por Florence Mercier era composto por um labirinto com paredes verticais forradas por tecido translúcido. No chão, o caminho era coberto por cacos de ardósia, fazendo com que o caminhar pelo jardim produzisse uma sonoridade peculiar e uma nova organização corporal para manter o equilíbrio diante do solo totalmente instável. No centro do labirinto, que não podia ser acessado fisicamente pelos visitantes, foram espalhadas sementes de flores campestres com odores marcantes, proporcionando a comunicação olfativa para compreensão de seu conteúdo.

O jardim de Louis Benech era um labirinto circular composto por pés de milho intercalados por árvores frutíferas. As árvores e plantas criavam obstáculos para os visitantes, como um pomar que se fechava sobre si mesmo, causando a sensação de um espaço sem saída, como nos antigos labirintos de plantas de castelos europeus.

O espaço criado pela dupla Maro Avrabou & Dimitri Xenakis era composto por estantes metálicas, que lembravam um corredor de supermercado. Nas estantes, ficavam expostas latas decoradas e coloridas com plantas comestíveis. As mudas estavam realmente plantadas, cresceram e se desenvolveram durante o período da exposição. Entre as espécies, encontravam-se pés de cana-de-açúcar, café, pepino, beterraba, cenoura, cebolinha, salsinha, manjeriço, tomate, amendoim e outras plantas típicas ou não do Brasil. Os visitantes do parque, por vezes, iam até a instalação pensando que o jardim era um local de venda de plantas pelo seu caráter visual organizado e atraente.

O jardim de Michel Racine & Béatrice Saurel era composto por árvores e faixas de tecido vermelho. Em toda a extensão do trabalho, no chão, estava disposta uma grande colcha de retalhos de tecidos em tons de vermelho. Os elementos de

tecido retomavam a tradição europeia de amarrar tiras de roupa de pessoas doentes em árvores, pela crença do poder de cura desse ritual.

**Figura 64:** Senhora com deficiência visual apreciando parte de instalação na exposição Jardins do MAM, 2010



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 65:** Rapaz com deficiência visual apreciando instalação na exposição Jardins do MAM, 2010



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 66:** Experiência de propriocepção com visitantes com deficiência visual em instalação na exposição Jardins do MAM, 2010



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

O conjunto de jardins e espaços criados pelos artistas e paisagistas convidados, instalado em locais inusitados na paisagem natural e social do Parque Ibirapuera em São Paulo, representou uma iniciativa pioneira de exposição assumidamente multissensorial e que não pressupunha nenhum tipo de conhecimento intelectual prévio, aberta a todos os públicos, inclusive por seu caráter extramuros.

## Rio de Janeiro

### **Exposição “Hélio Oiticica – O Museu é o Mundo” – Casa França Brasil, Paço Imperial, MAM – RJ, Central do Brasil e demais espaços públicos**

A exposição “Hélio Oiticica – O Museu é o Mundo” percorreu algumas capitais brasileiras desde o ano de 2010. A primeira edição ocorreu em São Paulo e a segunda edição, aqui analisada, ocorreu na cidade do Rio de Janeiro. Após o tempo de permanência na capital carioca, percorreu as cidades de Brasília e Belém do Pará.

A análise das estratégias de comunicação sensorial da exposição se concentrará na edição carioca da mostra, uma vez que foi nessa edição que as obras tiveram sua natureza sensorial mais potencializada em espaços extramuros e pelo fato de Oiticica ter criado muitas das obras que compuseram a exposição inspiradas nos hábitos culturais da cidade carioca, o que agregava valor contextual a essa edição.

A exposição ficou em cartaz entre os meses de setembro e novembro de 2010, em diferentes espaços culturais e públicos da cidade do Rio de Janeiro, e foi considerada a maior retrospectiva já realizada sobre o artista, abrangendo todos os períodos da sua produção, em cerca de noventa trabalhos, filmes, fotografias e documentos do e sobre o artista.

A exposição se espalhou em diversos locais da capital carioca; no Paço Imperial, estavam expostos: desenhos, pinturas, esculturas sensoriais – os Bóides, instalações interativas – os Penetráveis, roupas performáticas – os Parangolés, documentos e filmes do artista; na Casa França-Brasil, o espaço abrigou: Penetráveis, Parangolés, documentos e filmes. Nesse espaço, durante a inauguração da mostra, houve uma homenagem da escola de samba Mangueira ao artista. Na Praça XV, no centro da cidade ficou exposta a instalação interativa e sensorial “PN 16” (ou “PN Nada”), concebida em 1971 para a Praça da República, em São Paulo, mas nunca realizada em tamanho natural. Na estação Central do Brasil, ficou a obra “Mesa de Bilhar – Apropriação *d’après* O Café Noturno de Van Gogh”, com seus objetos de livre uso pelo público, que foi exposta pela primeira vez desde a sua criação, em 1966.

Na Praça do Lido em Copacabana, ficou o “Bólide Areia Água”, instalação que consiste em uma caixa de areia e água aberta à interação, feita em 1970 e montada

novamente para essa exposição. Outras instalações ocuparam espaços no Centro Cultural Cartola no Morro da Mangueira, no Aterro do Flamengo e próximo à passarela de acesso do Museu de Arte Moderna, na Cinelândia.

O projeto também investiu na ação educativa e cultural para os diversos públicos usuais e casuais da mostra, por meio da realização do amplo Programa Educativo “Experiências no Labirinto”, coordenado pelo educador Guilherme Vergara, para a formação de mediadores em torno da obra de Hélio Oiticica e atendimento ao público. A mediação sensorial das obras em espaço público foram acompanhadas por educadores, nos horários abertos à visitação.

Um dos maiores diferenciais dessa exposição em relação às demais produzidas sobre a obra do artista é que os curadores Fernando Cocchiarale e César Oiticica Filho, sobrinho do artista, respeitaram todas as orientações de Hélio Oiticica artista ao remontar as instalações e obras, que deixou anotações detalhadas sobre a montagem, manutenção e uso de quase todos os seus trabalhos.

A diferença em seguir as instruções do artista ficou perceptível para quem conhecia sua obra, pois as possibilidades de interação e caracterização estavam completas, não deixando nenhum detalhe ou intenção de seus trabalhos perderem a força integradora. Para aqueles que não conheciam as obras do artista, as possibilidades de interação e participação coletiva proporcionada pelas montagens foram extremamente enriquecedoras, desvinculando o caráter inacessível de muitos trabalhos de arte contemporânea expostos dentro de espaços fechados. A diferença de uma exposição integral como essa, que não mediu esforços para prestar uma homenagem fiel à intenção e atuação artística de Oiticica frente ao mundo, chamou a atenção de especialistas e leigos pelo poder sensorial natural dos trabalhos instalados em locais públicos repletos de informações contextuais e culturais complementares às propostas.

A experiência de vestir um Parangolé (roupa performática criada pelo artista), na companhia de educadores que conheciam sua proposta original e participavam da ação sem estabelecer níveis de hierarquia, foi um grande diferencial que proporcionou enriquecimento de vivência da arte, muito mais significativa do que assistir a um vídeo do artista no qual um habitante do Morro da Mangueira dança vestido com o trabalho.

Outros fatos de interação observados foram a fruição das diversas mensagens sensoriais proporcionadas pelos Penetráveis (instalações interativas),

em que pessoas desconhecidas anteriormente estabeleciam contato e parcerias para experimentar e refletir sobre o trabalho que pressupunha o uso coletivo; e a surpresa dos transeuntes em se depararem com uma mesa de sinuca, em pleno saguão da estação Central do Brasil, proporcionando uma pausa para diversão e boemia, em homenagem a Van Gogh, aceitando o convite de deixar a correria de lado por alguns momentos de descontração com desconhecidos. Os visitantes imitavam os gestos e formas de interação de outros ali presentes, pois achavam interessante sua forma de relação com a proposta, olhavam para o outro, se esbarravam, atitudes improváveis fora daqueles ambientes e nos espaços culturais em geral.

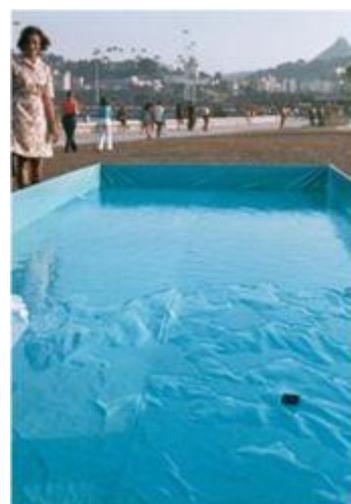
Os trabalhos sensoriais de Oitica devolveram a condição humana dos visitantes dos espaços culturais e públicos ocupados pela mostra. As experiências vivenciais e sensoriais proporcionaram conhecimentos válidos e suficientes sobre a obra do artista de forma indiscriminada, sem esperar que o público tivesse conhecimentos teóricos sobre arte contemporânea e sobre o movimento neoconcreto, o qual foi integrado por Oitica, conhecimentos dispensáveis para a fruição integral dos trabalhos do artista, segundo seus objetivos.

**Figura 67:** Penetrável Éden – Casa França Brasil – Exposição O Museu é o mundo, 2010



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 68:** Bólide Área Água – Praia do Arpoador – Rio de Janeiro



Fonte: Entretenimento UOL

**Figura 69:** Penetrável Gal – Itaú Cultural SP – Exposição O Museu é o mundo, 2010



Fonte: Cenografia em Todos os Sentidos

Essa exposição ocorrida na cidade do Rio de Janeiro pode ser considerada uma proposta completamente inusitada, uma vez que o público usual dos espaços culturais tem familiaridade com exposições visuais, com obras e objetos pendurados em paredes e enclausurados em vitrines e que em raros casos, quando existem mínimas propostas de interação sensorial, são rigorosamente supervisionadas por condutas controladoras (de uso, número de visitantes, postura) por parte da equipe de atendimento dos espaços cultural ou restrita à manipulação de aparatos de tecnologias de imagem por meio do toque, que proporcionam vivências unidimensionais.

Muitas outras iniciativas de exposições interativas instaladas em locais públicos ou dentro dos limites físicos dos espaços culturais costumam ocorrer em cidades brasileiras, entretanto é prudente analisar as oportunidades de participação em todos seus desdobramentos. Muitas vezes, a interação é restrita ao início da exposição, pois o público é responsabilizado por prejudicar a integridade das instalações e propostas interativas. No caso de grandes exposições, com muita publicidade, elas geram números elevados de visitas e procedimentos de acesso restritivo, como controle de permanência nas oportunidades interativas e distribuição de senhas de acesso com horários prédeterminados, resultando em procedimentos que não contribuem para uma participação casual e prazerosa para os visitantes.

Concluindo a análise dos dois casos escolhidos para refletir sobre a comunicação sensorial como estratégia de acessibilidade em propostas culturais da

região Sudeste do país, podemos afirmar que o sucesso e a validade de iniciativas, como as exemplificadas neste subcapítulo, se dão prioritariamente pelo fato dos meios de comunicação e fruição primários serem reduzidos na dinâmica da vida contemporânea. Por conta dessa situação, as propostas culturais que possibilitam a comunicação pelas mídias primárias se tornaram naturalmente atrativas, uma vez que vislumbram a consciência da natureza humana na busca de vínculos com o outro e com o patrimônio cultural. Podemos considerar esse fato um dos principais motes da produção cultural contemporânea, que, além de incluir os públicos não usuais, possibilita aos públicos considerados usuais a acessibilidade perceptiva, que geralmente é restrita aos sentidos da visão e, em poucos casos, da audição e na capacidade intelectual de leitura e compreensão de conteúdos complexos nos espaços culturais e na linguagem das exposições que tornam público o patrimônio cultural em suas diferentes manifestações.

Outra questão que se repete nos dois exemplos é o ambiente das exposições, que extrapola os limites físicos e operacionais do espaço institucional, permitindo a integração do espaço cultural com o lugar de convívio (ambiente urbano e parque) dos diferentes atores sociais. Assim, os contextos das exposições analisadas foram muito frutíferos no acolhimento de relações com outros universos culturais.

Podemos considerar que os ambientes propostos nessas exposições se configuram como espaços integrais, por possibilitarem o estabelecimento de vínculos entre os trabalhos expostos, os visitantes e os elementos do entorno, como na definição de fenômeno museal proposto pelo Guarnieri, nos estudos de museologia, que investiga a relação entre sujeito e objeto em um cenário, e no conceito de Museu Integral totalmente integrado com o contexto e a sociedade (conceitos apresentados no segundo capítulo deste texto). Segundo os fundamentos da teoria da Mídia (Pross, Baitello, Kamper), o ambiente de comunicação pela mídia primária é composto por todos os elementos envolvidos na relação, nesse caso os trabalhos de arte, os espaços abertos, os visitantes e os espaços institucionais que promovem a relação integral.

A característica contextual dessas exposições, localizadas na maior parte em espaços comunitários, resultaram no fortalecimento do pertencimento para os visitantes em geral, ao sentirem-se parte integrante das relações propostas pelos trabalhos artísticos ali presentes, pela familiaridade com o espaço e pelas possibilidades de fruição sensorial. A importância da comunicação sensorial nos

espaços culturais é justamente proporcionar a inclusão, o pertencimento e a alteridade – noção do outro em sua complexidade e diferença, características sociais e culturais inerentes à condição humana, mas cada vez menos possíveis nos ambientes de comunicação e preservação do patrimônio, sejam eles virtuais ou presenciais.

#### **4.2 A comunicação sensorial como estratégia de acessibilidade em espaços culturais das regiões Sul e Nordeste – criatividade e protagonismo como estratégia de inclusão cultural**

Neste subcapítulo, serão apresentadas as análises sobre iniciativas recentes de comunicação sensorial em espaços culturais das regiões Norte e Sul do país. Os casos selecionados tiveram a intenção de mostrar exemplos provenientes de projetos originais dessas regiões que trabalharam com perspectivas de comunicação sensorial e mediações acessíveis, como forma de ampliar a reflexão sobre o desenvolvimento e a consciência cultural em relação aos direitos das pessoas com deficiência nessas regiões.

É comum que exposições e projetos culturais provenientes de instituições e produtores culturais da região Sudeste realizem temporadas em cidades das regiões Sul e Nordeste, por sua maior representatividade cultural. Entretanto, a intenção desse trabalho foi analisar casos genuínos criados a partir de espaços culturais originárias de cidades nordestinas e do Sul, que ocorreram como iniciativas autorais, principalmente orientadas pelo despertar da alteridade cultural possível pelo contato com públicos não usuais.

Durante a pesquisa de campo, tive a oportunidade de visitar um número significativo de espaços culturais nas principais cidades dessas regiões, mas muitas vezes as instituições que aparentemente tinham maiores possibilidades de atuar com parâmetros de comunicação sensorial e acessibilidade não o faziam. Essa busca abriu novas descobertas para a pesquisa que contribuíram para a abertura de reflexões sobre a comunicação sensorial do patrimônio cultural em diferentes contextos. Os casos analisados nesta e na próxima parte do capítulo, por seu ineditismo e pioneirismo nas regiões em questão, podem representar exemplos instigantes e motivadores, que sirvam de inspiração para a criação de inovações no campo e nos espaços culturais regionais.

Após pesquisa empírica e bibliográfica sobre ações culturais de acessibilidade e comunicação sensorial em espaços culturais das regiões Nordeste e Sul, foi realizada a seleção das duas cidades com maior incidência de experiências culturais acessíveis, independente de serem ou não capitais de estados ou possuírem maior número de habitantes ou instituições culturais, para concentrar a pesquisa de campo.

Na região Nordeste, selecionei duas capitais para a análise dos espaços culturais mais representativos em relação ao tema da pesquisa: as cidades de Recife, em Pernambuco, e de Fortaleza, no Ceará. Após visitas técnicas acompanhadas de entrevistas com responsáveis, conversas com profissionais e visitantes, registro de imagens e visitas em companhia dos públicos-alvo da pesquisa, precisei realizar uma reflexão ponderada para selecionar os casos mais apropriados à intenção da pesquisa, que tem como objetivo primordial discutir a comunicação sensorial como estratégia de acessibilidade para públicos não usuais dos espaços culturais. Dessa forma, encontrei somente um caso que realmente se enquadrou no objetivo da pesquisa: a exposição “Na Ponta dos Dedos”, realizada temporariamente no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

Na região Sul foram selecionadas duas cidades para realizar a pesquisa de campo: Joinville, em Santa Catarina, e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, prioritariamente pelo considerável desenvolvimento cultural delas e por ter encontrado relatos de iniciativas voltadas ao tema da pesquisa em periódicos e seminários da área cultural, aos quais tive acesso.

No caso de Joinville, pude constatar que seus espaços culturais apresentam projetos mais avançados em relação às outras capitais da região Sul, como Curitiba e Florianópolis; e mesmo demais cidades de alto potencial turístico e econômico, como Itajaí, Blumenau e Balneário Camburiú, em Santa Catarina; e Londrina e Foz do Iguaçu, no Paraná.

Nas cidades da região Sul também foram realizados os procedimentos de visitas técnicas acompanhadas de entrevistas com responsáveis, conversas com profissionais e visitantes, registro de imagens e visitas em companhia dos públicos-alvo da pesquisa. Muitos dos espaços que anunciavam atuação com maior potencial de comunicação sensorial não atenderam às expectativas da pesquisa, relegando, muitas vezes, as estratégias de comunicação sensorial e acessibilidade a um nível de pouco relevância em comparação com a comunicação visual e capacidade

intelectiva. Dessa forma, a escolha do exemplo para análise ocorreu em um espaço cultural de pequeno porte, com recursos financeiros e humanos restritos, mas com pioneirismo, criatividade e de forma despretensiosa. A escolha foi pelo Museu de Arte de Joinville, que ofereceu por aproximadamente um ano a exposição temporária “ComTato”, de esculturas para serem apreciadas em um espaço completamente escuro, sem a visão, por meio do tato e cinestesia.

Os exemplos analisados neste subcapítulo merecem uma menção diferenciada, uma vez que o desenvolvimento do universo cultural e de acessibilidade nas regiões onde se encontram não se deu da mesma forma que na região Sudeste, conforme é possível constatar com a análise do terceiro capítulo da tese, por razões políticas e sociais prioritariamente. Entretanto, na última década, entre 2000 e 2010, o crescimento das ações em benefício da inclusão social apresentou mudanças substanciais em relação aos direitos das pessoas com deficiência, idosos e crianças, surpreendendo o cenário cultural brasileiro com projetos, pesquisas e publicações que trazem inovações para o desenvolvimento da acessibilidade cultural em nível nacional.

Mesmo em projetos culturais mais modestos, como os selecionados para exemplificar o desenvolvimento das regiões em questão, os conceitos de comunicação sensorial e mediação acessível que nortearam a pesquisa foram aplicados de forma extensiva, o que certamente coloca as propostas em nível de equivalência com as grandes exposições selecionadas na região Sudeste.

A seguir, serão apresentadas as análises dos casos com base nas teorias de comunicação, museologia e ação cultural que orientam a pesquisa.

## **Região Nordeste**

### **Fortaleza**

#### **Exposição “Na Ponta dos Dedos” – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura**

A exposição “Na Ponta dos Dedos”, que ficou em cartaz no segundo semestre de 2009, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, foi um dos eventos comemorativos do bicentenário de nascimento de Louis Braille, criador do sistema braille de leitura e escrita para acesso à informação para pessoas com deficiência visual.

A exposição foi resultado de uma experiência de curadoria coletiva entre o “Projeto Acesso”, que promove ações de inclusão social desenvolvidas pelo espaço cultural; representantes de várias instituições de atendimento às pessoas com deficiência; o grupo de pesquisa LEAD – Legendagem e Audiodescrição, que investiga acessibilidade nos meios de comunicação audiovisuais da Universidade Estadual do Ceará; lideranças com deficiência do município; e os artistas locais Eduardo Eloy, Marina de Botas, Sólon Ribeiro e Maurício Coutinho.

A proposta criada pelo “Projeto Acesso”, coordenado por Márcia Moreno e desenvolvido no Memorial da Cultura Cearense e no Museu de Arte Contemporânea, pertencentes ao complexo cultural, teve como objetivo trabalhar a acessibilidade universal nas exposições, apostando nas diferentes vias de apreciação que o museu pode oferecer.

O projeto consistiu basicamente em intercâmbios entre artistas contemporâneos da região e pessoas com deficiência visual, que resultaram em trabalhos artísticos, na maior parte das vezes sensoriais, com temáticas ligadas ao cotidiano e às aspirações dessa população.

A artista Marina de Botas, por exemplo, desenvolveu um trabalho artístico que consistiu em um vestido com impressão de um poema em braille usando tinta de tecido com relevo, propondo uma nova forma de uso do sistema de leitura acessível, que se tornou parte da estampa gráfica da roupa. A peça foi usada pela artista em uma *performance* durante a inauguração da exposição, na qual a artista recitou o poema, grafado na vestimenta. O vestido ficou exposto na mostra com acesso tátil permitido, como registro de sua ação performática.

O artista Eduardo Eloy apresentou uma instalação sensorial composta por imagens e palavras impressas em três fotografias, que representavam os elementos ar, mar e céu. As imagens coladas diretamente nas paredes da sala de exposição apresentavam as palavras “céu”, “ar” e “mar” escritas em relevo, utilizando o sistema braille em dimensões bem ampliadas sobre elas, mas de forma aleatória, descontraídas com as representações presentes nas mesmas. O artista escolheu esse efeito propositalmente para mostrar o desconhecimento da população em relação a um sistema de escrita extremamente importante na vida de muitos indivíduos.

Além das obras de arte, também foram elaboradas instalações interativas e de sensibilização pela equipe do “Projeto Acesso”. A equipe planejou um espaço

educativo com materiais de apoio sensoriais, como: equipamentos de comunicação acessíveis (máquina de datilografia braille, reglete e gravador de áudio), livros em braille, embalagens de produtos de alimentação e higiene com informações em braille e recursos de tecnologias assistivas para a melhoria da qualidade de vida das pessoas com deficiência visual – como computador com *software* de sintetização sonora.

Para completar o caráter participativo da exposição, também foram apresentados registros de depoimentos das pessoas com deficiência visual participantes do projeto, do processo de criação dos trabalhos artísticos e da exposição. Ainda dentro das estratégias de sensibilização, foi criada uma sala escura destinada ao despertar da percepção sensorial, na qual os visitantes podiam realizar um percurso usando as percepções táteis, sonoras e olfativas sem o uso da visão.

**Figura 70:** Detalhe de sinalização da exposição "Na ponta dos dedos", 2010



Fonte: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

**Figura 71:** Vista da exposição "Na ponta dos dedos", 2010



Fonte: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

O *design*, mobiliário, sinalização e acesso à informação da exposição eram acessíveis às pessoas com deficiência visual, com etiquetas das obras em braille, piso podotátil para orientação de rota e sinalização de obstáculos, circulação livre de barreiras e *displays* de exposição com *design* acessível.

As propostas de mediações acessíveis consistiram em oferecer acesso tátil e auditivo às obras e informações para os visitantes com deficiência visual; visitas em Libras – Língua Brasileira de Sinais para as pessoas surdas e estratégias de mediação sensoriais para todos os públicos. Os educadores responsáveis pelas visitas receberam treinamento especializado com a coordenação do Memorial da Cultura Cearense e com instituições de atendimento às pessoas com deficiência. Vale salientar que a equipe de educadores contava com dois colaboradores com

deficiência visual, proporcionando ao público o contato com as diferenças e novas formas de perceber o conteúdo cultural nos relacionamentos educativos.

Esse caso pode ser considerado um exemplo de grande qualidade na promoção do acesso ao patrimônio cultural para as pessoas com deficiência visual, uma vez que toda a concepção, execução, acompanhamento e realização da proposta foram protagonizadas por representantes e instituições do público de pessoas com deficiência, unindo arte, cultura e acessibilidade de forma criativa, dentro das condutas processuais e logísticas das exposições culturais, com benefícios para todos os visitantes.

Como programação cultural paralela à exposição, o “Projeto Acesso” ofereceu, durante todo o período da mostra: cursos, palestras, oficinas e apresentações sobre a temática do acesso à cultura para pessoas com deficiência, ampliando os benefícios sociais do projeto. Como resultado extensivo do projeto, profissionais de outras organizações culturais e educativas e estudantes se beneficiaram dos conhecimentos ali compartilhados, que ainda são pouco disseminados e trabalhados na área de formação de profissionais que atuam nos espaços culturais no país, o que representou um avanço em relação às conquistas pelos direitos culturais das pessoas com deficiência no estado do Ceará.

## **Região Sul**

### **Joinville**

#### **Exposição “ComTato” – Museu de Arte de Joinville**

A exposição “ComTato”, que ficou em cartaz no segundo semestre de 2010 no Museu de Arte de Joinville, tinha como proposta aguçar os sentidos de percepção geralmente excluídos da apreciação da arte para o público geral.

Nesse caso, o projeto expositivo foi elaborado em parceria entre a diretoria do museu e um consultor com deficiência visual. A proposta de apresentar esculturas para toque atingiu todos os visitantes do museu, que eram submetidos à condição de perda da visão. O local onde a mostra estava instalada era o antigo porão da casa que abriga o museu, adaptado para ficar totalmente escuro.

A ideia inicial foi elaborada por Osmar Pavesi, coordenador da área de livros braille da Biblioteca Pública da cidade, em parceria com Carlos Alberto Franzói, diretor do museu, durante uma visita à sala especial do museu que apresentava as

peças do escultor Mário Avancini, natural de Joinville. Pavesi, que tem deficiência visual, percebeu que sua necessidade de tocar as obras para apreciá-las poderia abrir outros caminhos de percepção das esculturas. O próprio serviço educativo do museu informou para Osmar que o artista Mário Avancini afirmava, enquanto ainda estava vivo, a necessidade de apreciação tátil de suas obras, pois, em seu processo criativo, conferia atenção especial às texturas e relevos, deixando a parte visual em segundo plano.

Por conta da simpatia da ideia de Pavesi pela direção do museu, as obras da sala especial de Mário Avancini ganharam uma nova proposta expositiva, que transgredia o acesso tátil às esculturas, para um patamar de discussão sobre as diferenças, a primazia da visão nos espaços de artes e a inclusão das pessoas com deficiência nos espaços culturais da cidade, o que até a ocasião era incipiente. Osmar Pavesi participou intensamente da escolha das obras e do *design* da exposição, colaborando com o treinamento dos educadores do museu em relação à orientação espacial e relacionamento com pessoas com deficiência visual e estratégias para orientar as pessoas sem deficiência no espaço escuro, para amenizar a perda de referencial espacial por conta da limitação visual causada pela intenção da mostra.

A exposição foi composta por doze esculturas do artista Mário Avancini, produzidas entre as décadas de 1970 e 1990, com uso de diferentes materiais. As esculturas foram dispostas sobre mesas de madeira simples em alturas acessíveis ao toque em um espaço com duas salas completamente escuras. As pessoas com deficiência visual puderam explorar todas as obras por meio do tato. Para esses visitantes reconhecerem o espaço e se locomoverem no escuro não representava um problema, pois em seu cotidiano aprenderam a viver com esses desafios.

Para o público geral, o desafio foi grande, pois além da dificuldade em vencer o medo de se locomover e reconhecer os elementos em um espaço completamente escuro, só era possível apreciar as esculturas com o tato. O acesso sensorial à arte, que aparentemente pode ser uma conquista, pelo estranhamento diante da proposta de perda da visão, chegou a alarmar alguns visitantes, pois a apreciação da arte e dos elementos cotidianos ainda é predominantemente condicionada ao sentido da visão.

**Figura 72:** Museu de Arte de Joinville, 2010

Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 74:** Museu de Arte de Joinville – entrada do porão – sala escura – Exposição ComTato, 2010

Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 73:** Exposição ComTato – Esculturas para acesso tátil. Museu de Arte de Joinville, 2010

Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 75:** Exposição ComTato – Detalhe de esculturas para acesso tátil. Museu de Arte de Joinville, 2010

Fonte: Viviane Panelli Sarraf

No final da visita, os educadores do museu acendiam as luzes do porão para que os visitantes pudessem visualizar o espaço e esculturas que haviam explorado por meio dos outros sentidos. Mas, para aqueles que possuíam deficiência visual, o acesso à experiência estava concentrado na ação de conhecer as peças pelo seu principal sentido de conhecimento do mundo, o tato.

Segundo o diretor do museu, existia a intenção de dar continuidade às propostas de comunicação sensorial e acessibilidade cultural no espaço, para fomentar diferentes leituras da arte. Com esse resultado, é possível perceber que a iniciativa da exposição “ComTato” trouxe novas perspectivas de atuação para o Museu de Arte de Joinville e promoveu mudanças fundamentais sobre a importância da comunicação sensorial em espaços culturais, seja para incluir públicos anteriormente excluídos desse universo, seja para promover formas diferentes e multimodais de perceber e conhecer a arte e a cultura.

A proposta de Joinville apresentou algumas características similares ao exemplo cearense, como a curadoria participativa, com representantes do público-alvo das ações diretamente beneficiados e estratégias de mediações acessíveis por meio dos sentidos para todos os visitantes.

Nos dois casos, as propostas de comunicação sensorial partiram da consciência em relação aos direitos culturais das pessoas com deficiência, considerando, em primeira instância, o acesso dessa população aos projetos culturais e depois à extensão do benefício de acessibilidade para os demais públicos dos espaços.

Analisando essas iniciativas à luz das mudanças ocorridas na atuação dos espaços culturais durante o século XX, é possível afirmar que tanto o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura quanto o Museu de Arte de Joinville se posicionaram como agentes de desenvolvimento social, o que, frente às teorias de ação cultural e museologia analisadas no segundo capítulo desta tese, seria considerada uma ação inerente ao conceito de museu integral, aquele que propõe reflexões sobre o contexto no qual está inserido, nesse caso a sociedade, formada por indivíduos diferentes.

No Brasil, ainda são raros os espaços culturais que desenvolvem projetos em que sejam propostas linguagens e estratégias de comunicação acessíveis a outros sentidos, com o objetivo de provocar reflexões acerca das diferentes percepções sobre o patrimônio cultural. Nos dois casos apresentados, era possível, a partir do conhecimento das exposições, discutir problemas sociais que não eram inerentes à natureza de suas coleções, mas ocorriam em seu entorno, concretizando a função de agente de mudanças sociais.

É mais comum encontrar ações que propõem reflexões sobre condições sociais e diferentes percepções em espaços culturais criados com esse propósito específico, como no *Dialogue in the Dark* – Museu do Diálogo, projeto do jornalista alemão Andreas Heinecke (com franquias em outros países europeus, americanos, do Oriente Médio e da Ásia), que consiste em uma exposição que oferece vivências de situações sem a visão, para que o público geral compreenda os desafios do cotidiano das pessoas com deficiência visual, e o *Museum Het Dolhuys* – Museu da Psiquiatria na Holanda, que aborda a história social das pessoas com transtornos psíquicos no país por meio de questionamentos sobre o preconceito popular em relação a eles. A proposta expográfica questiona, por meio de diversas estratégias

de mediação (auditiva, visual, cinestésica), aspectos comuns ao comportamento de pessoas consideradas “normais” e pessoas com sofrimento psíquico, com o objetivo de sensibilizar o público em geral sobre os direitos humanos e capacidades dessa população.

A característica mais relevante nos casos aqui analisados é que nesses espaços culturais de natureza artística, como o Museu de Arte de Joinville e de cultura popular, ou o Memorial da Cultura Cearense do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, as missões originais das instituições foram ampliadas na proposição das exposições que abordaram temas transversais sobre questões sociais, como os direitos culturais das pessoas com deficiência e a comunicação sensorial como estratégia de inclusão cultural.

Podemos considerar que iniciativas dessa natureza são incomuns mesmo em espaços culturais europeus e norte-americanos, considerados referências em acessibilidade e inclusão de públicos não usuais, como pôde ser observado na pesquisa de campo apresentada no terceiro capítulo. Nesses espaços, existem mais ofertas de recursos de comunicação e mediação acessíveis sobre suas coleções do que novos projetos que promovam o protagonismo de consultores, artistas e colaboradores com deficiência que proponham novas formas de comunicação.

Os espaços culturais analisados são representativos em suas regiões e seu público geral é composto por turistas que visitam as cidades e grupos de escolas locais, entretanto não são reconhecidos nacionalmente como espaços culturais acessíveis aos públicos não usuais, nesse caso principalmente pessoas com deficiência.

No próximo subcapítulo, serão apresentados e analisados mais casos de iniciativas e projetos que utilizam a comunicação sensorial como estratégia de acessibilidade cultural nas regiões Norte e Centro-Oeste do Brasil, para que, em seguida, seja possível traçar considerações teóricas e práticas sobre o desenvolvimento da área no Brasil.

### **4.3 Comunicação Sensorial como estratégia de inclusão cultural e acessibilidade em espaços culturais das regiões Norte e Centro-Oeste – a influência das populações e hábitos culturais nas exposições e ações culturais**

A pesquisa de campo nas regiões Norte e Centro-Oeste do Brasil foi surpreendente em diversos aspectos. Na região Norte, foi possível encontrar três espaços culturais que consideram a comunicação sensorial como um grande atrativo para os visitantes em geral e para pessoas com perfis específicos, como grupos escolares e membros das comunidades locais.

Já na região Centro-Oeste, espaços culturais que foram criados para serem acessíveis e com grandes possibilidades de proporcionarem estratégias de comunicação sensorial e mediações acessíveis foram encontrados com poucos aspectos inerentes aos objetivos de seus projetos originais. Em ambas as regiões, foi possível perceber que a cultura popular local influencia ou tem o potencial de influenciar o desenvolvimento de linguagens culturais e expográficas que considerem a comunicação sensorial como estratégia de pertencimento das populações locais, que possuem em suas origens e em seus hábitos cotidianos as características de diversas etnias indígenas que marcam as regiões com sua arte, culinária, língua, cores, musicalidades e formas de valorizar o patrimônio cultural brasileiro.

Na região Norte, os três casos que serão apresentados ganharam esse destaque quantitativo por oferecerem estratégias de comunicação sensorial e mediações acessíveis de caráter permanente e aprimoramento em suas concepções originais, não relegando os benefícios das ações para determinados públicos não usuais, sendo oferecidos e divulgados para todos os visitantes, o que faz com que esses espaços sejam referências de acesso à cultura em sua região.

#### **Região Norte**

##### **Manaus**

#### **Usina Chaminé – Exposição “Os Sentidos da Amazônia”**

O espaço cultural Usina Chaminé, em Manaus, ocupa um edifício construído em 1910, com a finalidade de servir como usina de tratamento de esgotos da cidade e tombado como Monumento Histórico do Amazonas em 1988.

O espaço cultural, que ocupa o edifício, abriga, desde 2008, a exposição “Os Sentidos da Amazônia”, idealizada pela museóloga Veralúcia Ferreira de Souza. A mostra foi originalmente desenvolvida para o espaço expositivo do Centro Cultural dos Povos da Amazônia, com dimensões maiores, no mesmo município, e apresenta o patrimônio cultural e natural da floresta amazônica com abordagem multissensorial.

A visita técnica ao espaço cultural aqui analisado foi realizada junto a um educador da instituição, uma vez que a curadora responsável pela exposição “Os Sentidos da Amazônia” não integra o quadro efetivo de colaboradores do local.

A exposição é dividida em salas que apresentam os conteúdos inerentes aos aspectos culturais perceptíveis pelos cinco sentidos mais conhecidos dos seres humanos: visão, paladar, tato, audição e olfato; com um discurso crítico acerca das relações estrangeiras e exploratórias do patrimônio cultural e natural da floresta amazônica.

Os recursos sensoriais e interativos são abertos a todos os visitantes, mas o espaço cultural Usina Chaminé recebe prioritariamente o público escolar em visitas pré-agendadas para grupos de estudantes, integrando no roteiro de visita as exposições que ocupam o espaço: “Os Cinco Sentidos da Amazônia”, “Arte Rupestre” e Espaço Criança – sala lúdica para realização de oficinas de ação e educação patrimonial para extensão dos conteúdos culturais apresentados nas exposições.

O projeto e textos de curadoria defendem a necessidade de equilíbrio dos canais de comunicação dos indivíduos por meio da percepção dos cinco sentidos, que são aguçados nos módulos da exposição destinados à apresentação das manifestações culturais e aspectos naturais da região amazônica.

A primeira sala da exposição, intitulada “Equilíbrio entre o céu e Terra: Amazônia” propõe que o visitante comece a aguçar os seus sentidos, por meio da expografia baseada em recursos multissensoriais, auditivos: um mantra disposto em uma instalação composta de caixas de som e mangueiras de plástico, nas quais pode-se ouvir a música; gustativos: oferecimento de sementes de guaraná, para que os visitantes sintam o gosto natural de um produto genuinamente amazônico (na ocasião de minha visita, o recurso não estava disponível); e táteis: por meio do convite ao toque em elementos naturais com diferentes texturas (pele de animais,

escama de pirarucu, folhas e fibras). Nas salas seguintes são apresentados os temas gerais ligados à percepção e comunicação sensorial.

Na primeira sala destinada ao sentido da visão, o módulo que a ocupa é intitulado “Olhares Alienígenas”, e apresenta a visão da Amazônia pelos estrangeiros, mostrando os aspectos que povoam o imaginário exótico e fatos históricos por meio da apresentação de ideias e opiniões de alguns viajantes do século XIX, que ainda influenciam as opiniões populares acerca da região e seus municípios mais desenvolvidos. Entre os muitos objetos e documentos históricos, etnográficos, artísticos e arqueológicos expostos em vitrines para a percepção visual, encontra-se um espelho disposto no local de uma das vitrines, onde, por meio de frases e perguntas, o visitante é indagado sobre a sua visão da Amazônia e a sua impressão da cidade de Manaus.

A sala de exposição destinada à audição, intitulada “Amazônia – A luta entre a Vida e a Morte: Adágio, andante, allegro”, aborda o ritmo de destruição da floresta e como esse se acelerou desde a colonização da região. A ambientação foi criada por trilhas sonoras com elementos naturais (água, canto de pássaros, músicas de rituais indígenas, sonoplastias que complementam a temática) e apresentação de audiovisuais que mostram sons e registros visuais de queimadas, produção desenfreada de lixo e poluição urbana. Também há vitrines fechadas com instrumentos musicais de etnias indígenas e mesas com instrumentos musicais populares de artesanato indígena para manipulação – maracas, chocalhos, paus de chuva, reco-recos, tambores, entre outros.

Na sala destinada ao sentido do tato, denominada “A natureza nas mãos do homem”, estão expostas peças arqueológicas, como objetos rituais, vasos, utilitários cerâmicos de povos ancestrais da região e peças artesanais feitas a partir de fibras vegetais produzidas pelas etnias indígenas e comunidades caboclas contemporâneas. A temática da sala aborda o efeito da “mão humana” sobre a preservação natural e cultural da região, conforme afirma o texto da curadora:

Com as mãos o homem pode destruir, mas também pode transformar como fazem o caboclo e o índio da Amazônia que retiram da natureza o essencial à sua sobrevivência e, com as suas mãos, produzem as condições materiais de sua existência e os meios através dos quais adentram no universo simbólico de sua relação com o mundo espiritual. Mãos que tecem

a rede, que esticam o arco, que modelam o barro, que esculpem a madeira, que confeccionam a máscara ritual<sup>41</sup>.

Na sala que apresenta o olfato, que recebeu o nome “Perfumes da Hileia”, a expografia se concentra em oferecer informações escritas, imagens e dispositivos para aguçar a percepção olfativa de plantas e sementes nativas que dão origem às essências amplamente conhecidas na indústria cosmética e de perfumes. Também é abordado o problema da biopirataria, pessoas que se aproveitam dos recursos naturais da floresta em caráter de exclusividade, proibindo o extrativismo sustentável dos povos nativos. Nessa sala, são mostradas mais de trezentas espécies da flora amazônica, que são utilizadas na produção de óleos essenciais e aromáticos.

A última sala da mostra destinada ao sentido do paladar, com o título: “O Pão nosso da Floresta”, apresenta a gastronomia amazônica por meio de informações dispostas em um espaço que lembra um restaurante, com mesas, bancos e estantes repletas de potes de vidro contendo diversos tipos de farinhas, pimentas, frutos, geleias e licores, mas, segundo o educador do espaço, não são proporcionadas experiências gustativas no módulo, somente a explicação e apresentação dos elementos que compõem o patrimônio gastronômico da região. Também são abordados em painéis informativos ilustrados os usos rituais de determinados alimentos pelos povos da floresta, como a bebida caxiri dos índios, feita à base de mandioca, a erva ayhuasca, utilizada na religião do Santo Daime, e o fruto açaí do Pará, que, atualmente, é consumido como fonte de energia natural no mundo todo.

**Figura 76:** Cenografia da sala “O pão nosso da floresta” – Exposição Sentidos da Amazônia – Usina Chaminé, 2012



Fonte: Viviane Sarraf Sarraf

**Figura 77:** Recurso olfativo na sala “Perfumes da Hileia” – Exposição Sentidos da Amazônia – Usina Chaminé, 2012



Fonte: Viviane Sarraf Sarraf

<sup>41</sup> SOUZA, Vera Lúcia Ferreira de. **Exposição “Os Sentidos da Amazônia”** Blog Museologia da Floresta. Disponível em: <<http://museologiadafloresta.blogspot.com.br>>. Acesso em: 2013

**Figura 78:** Recurso tátil na sala introdutória da exposição Sentidos da Amazônia – Usina Chaminé, 2012



Fonte: Viviane Sarraf Sarraf

Nesse exemplo de exposição que mergulha completamente na comunicação sensorial como estratégia de mediação acessível para todos os visitantes, é possível perceber a grande qualidade agregada à temática proporcionada pela abordagem sensorial, que tem o poder de envolver e seduzir o público em relação ao pensamento crítico acerca de problemas sociais e de preservação ambientais enfrentados pela região da floresta amazônica e seus habitantes.

A temática da exposição em questão poderia naturalmente ser apresentada por meio de um discurso antropológico e político, baseado em textos de grandes autores indigenistas, biólogos, ecologistas, antropólogos, historiadores e cientistas sociais, que representam o pensamento acerca das questões sociais e ambientais inerentes à preservação dos recursos naturais e culturais da região e ilustrados por imagens de fotógrafos e artistas consagrados que registram e representam imagens visuais sobre os temas. Entretanto, a decisão da museóloga responsável pela criação da proposta foi de mergulhar no universo cultural e de representações comuns à cultura regional, resultando em uma exposição sensorial e sensível, que proporciona um envolvimento mais profundo com a temática, com grande potencial de conscientização e promoção de mudanças.

Como já afirmado nessa análise, o grande público da exposição é composto por estudantes do sistema educativo do estado do Amazonas e município de Manaus, para os quais o enfrentamento dos problemas socioambientais da floresta que ocupa quase todo seu estado é fundamental para o fortalecimento de sua identidade e pertencimento, entretanto o público de turistas também compõe o quadro de visitantes beneficiados pela proposta.

Essa exposição pode ser considerada um exemplo genuíno da ação cultural brasileira, produzida na região Norte do país, levando em consideração a cultura e representações dos indivíduos dessa região. Nesse exemplo de aplicação da comunicação sensorial como estratégia de acessibilidade, os recursos são considerados para a promoção de inclusão cultural de todos os públicos. O que, segundo Guarnieri, é um grande desafio, conforme suas seguintes questões: “Como tornar o Museu e suas linguagens acessíveis a essa multiplicidade de públicos? Como dialogar com indivíduos e grupos cujas referências e cujos repertórios são tão diversos? Como falar ao e ouvir o outro?” (GUARNIERI, 1989 in BRUNO, 2010, p. 191).

A linguagem expositiva livre de barreiras linguísticas e intelectuais, como praticada na exposição “Os Sentidos da Amazônia”, promove mediações acessíveis às pessoas e suas diferenças de compreensão, percepção e acesso à cultura, mas não exclusivamente às pessoas que possuam deficiências sensoriais, de locomoção e intelectuais ou diferentes disposições sociais, sendo inclusiva desde sua concepção e também nas formas de representação da cultura que compõem o patrimônio cultural e ambiental da Amazônia.

#### Zona Rural de Manaus – Igarapé São João

##### **Museu do Seringal Vila Paraíso**

O Museu do Seringal Vila Paraíso, criado originalmente com a finalidade de atender o público de turistas que visitam a cidade de Manaus e a região de florestas e rios próxima ao município, configura-se em um espaço cultural livre de barreiras intelectuais e de linguagem. A curadoria da exposição que ocupa atualmente os espaços construídos originalmente para receberem a locação da produção cinematográfica luso-brasileira, “A Selva”, é da museóloga Veralúcia Ferreira de Souza, também responsável pela exposição “Os Sentidos da Amazônia”.

A visita técnica a esse espaço foi realizada com acompanhamento de uma guia do museu, que realizou a proposta educativa convencional e esclareceu algumas questões específicas em relação aos anseios da investigação.

O espaço localizado na margem do Igarapé São João, no Rio Negro, a aproximadamente 30 minutos de barco a partir de Manaus, ocupa a antiga fazenda cenográfica feita pelo polo de cinema da Amazônia. Composto por um conjunto de

construções em meio à floresta, o espaço recria um núcleo de extrativismo de látex da época do Ciclo da Borracha na região.

Segundo a curadora que criou a exposição de longa duração do museu:

O turista era sempre colocado a par de uma das faces da história que corresponde à última etapa de um processo que teve suas origens no seio da floresta. Como era produzida e gerada toda esta riqueza? Por quem? Como? Onde? O que é realmente a borracha? Como é a árvore? Quem eram e como viviam os seringueiros?<sup>42</sup>.

Dessa forma, com o objetivo de atender as demandas turísticas, históricas e educativas, a exposição foi concebida para ser sempre visitada com a orientação de guias que conhecem e se apropriam do conteúdo temático para realizar a mediação educativa. Toda a visita pelo local é acompanhada por guias pertencentes à comunidade São João, que apresentam os diferentes ambientes e propõem experiências sensoriais para que os visitantes compreendam aspectos importantes do extrativismo do látex na floresta amazônica.

As estratégias de mediação utilizadas na condução dos visitantes são muito simples: consistem em relatos, diálogos sem necessidade de conhecimentos prévios e convites à experiência empírica. A cenografia do local conta com elementos diversos que são sensorialmente potencializados pelas propostas educativas.

O percurso de visita engloba um roteiro diversificado composto pelos seguintes ambientes, que representam os componentes de um seringal da época do Ciclo da Borracha: trapiche – ao chegar com o barco ao museu, é a entrada do espaço, que cria a ambiência do seringal mantida durante a visita; barracão de armazenamento das pelotas de borracha, onde encontram-se os produtos que seriam comercializados a partir da produção do local; casarão do seringalista, supostamente pertencente ao dono da área de extração e processamento da borracha; barracão de aviamento, local de comercialização de produtos básicos para subsistência dos seringueiros ali isolados; capela de Nossa Senhora da Conceição, que representa o local de religiosidade dos possíveis habitantes da área; banho das mulheres, casa de banho semiaberta seguindo os hábitos culturais importados da Europa; trilha das seringueiras, onde os visitantes podem conhecer de perto as árvores de onde o látex é extraído; casa do seringueiro; residência do supervisor dos operários com condições simples; tapiri, tenda de defumação da borracha; cemitério

---

<sup>42</sup> SOUZA, Vera Lúcia Ferreira de. **O Turismo e o Museu do Seringal**. Blog Museologia da Floresta. Disponível em: <<http://museologiadafloresta.blogspot.com.br>>. Acesso em: 2013

cenográfico destinado ao sepultamento dos habitantes mortos por condições sub humanas ou assassinados; estrebaria; casa de farinha e barracão dos seringueiros, onde residiam os operários em condições precárias.

Os visitantes são convidados a visitar a casa do seringalista com seus ricos objetos de decoração, o barracão de aviamentos de venda de produtos com equipamentos curiosos e itens de desejo dos operários, a capela, o pomar da pequena fazenda; caminhar entre as trilhas que levam às seringueiras; cortar a casca da árvore para extrair o látex, o recolher em canecas; observar de perto a defumação da borracha; manusear as pélas, bolas de borracha defumadas e equipamentos especiais ligados à atividade e à cultura dos seringueiros.

**Figura 79:** Entrada do Museu do Seringal – época seca no Rio Negro, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 80:** Cozinha com alimentos frescos Museu do Seringal, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 81:** Educadora mostrando recursos olfativos no “Banho da Sinhazinha” - Museu do Seringal, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 82:** Educadora incentivando exploração tátil do látex recém extraído de seringueira - Museu do Seringal, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Todas as interações são conduzidas por agradáveis conversas dos guias, que atendem às curiosidades e indagações de grupos heterogêneos formados por familiares e turistas do mundo todo. Por meio do tato, pelo toque no látex e nas pélas de borracha; da audição, pelas histórias relatadas e sons do entorno natural;

do olfato, pelos perfumes da casa de banho e odor da defumação da borracha; e do paladar aguçado no pomar e cozinha da casa do seringalista, é possível mergulhar no universo cultural e sensorial da produção de borracha, que, durante muitos anos, foi fonte de renda e riquezas do estado do Amazonas.

Um espaço elaborado para o atendimento de uma lacuna causada pela carência de espaços representativos dos aspectos sociais do extrativismo da borracha tornou-se um local de referência e pertencimento extensivo ao público de estudantes e habitantes da região.

A aposta na comunicação sensorial resultou em um modelo de linguagem cultural aceito e aclamado por diversos públicos, que conhecem, reconhecem e indicam o museu como local indispensável de conhecimento e reflexão da cultura amazonense. Nesse museu, todas as estratégias de comunicação propostas na ação cultural consideram as mídias primárias, pois começam e terminam no corpo, por meio do uso de todos os sentidos. A ecologia da comunicação também é possibilitada, uma vez que na visita ao espaço o público é convidado e envolvido com conhecimentos que dependem de suas diversas percepções: olfativas, táteis, auditivas, visuais, cinestésicas, proprioceptivas e de memória gustativa, proporcionando a integração de seus corpos com o ambiente do museu, de forma a evitar a restrição causada pelo esgotamento do sentido da visão na comunicação do patrimônio cultural.

No Museu do Seringal Vila Paraíso, as estratégias de comunicação que propiciam as mediações sensoriais praticam a ecologia da comunicação:

La ecologia trata de las relaciones recíprocas de los seres vivos entre si y entre ellos y su entorno. Investiga las leyes de estas interacciones que, por naturaleza, producen un equilibrio por intervenciones externas, tales como sucesos naturales, por modificaciones unilaterales introducidas por el modo de producción de los seres humanos, por el desarrollo de la técnica, etc., puede producir daños em determinados organismos o em el médio ambiente (ROMANO, 2000 p. 23).

Segundo a citação acima, é possível concluir que a comunicação sensorial é corresponsável pelo equilíbrio ecológico das relações humanas e na relação entre os indivíduos e seu entorno, de forma que, nos espaços culturais que proporcionam a relação entre os indivíduos e o patrimônio material e imaterial, a manutenção da ecologia da comunicação é essencial ao desenvolvimento do pertencimento, da

identidade e da alteridade, funções sociais atribuídas a esses espaços e condicionantes de sua relevância na sociedade.

### Cachoeira do Arari – Ilha do Marajó

#### **Museu do Marajó**

O terceiro espaço cultural escolhido para análise na Região Norte do país é o Museu do Marajó, localizado na parte central da Ilha de Marajó, no município de Cachoeira do Arari.

Acredito ser pertinente relatar a razão de ter incluído esse espaço localizado em uma parte tão distante e de difícil acesso na investigação e inclusão nos casos analisados. Durante o exame de qualificação de doutorado, que resultou no desenvolvimento desta tese, a Professora Jerusa Pires Ferreira, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC, ao avaliar os espaços culturais selecionados para análise até aquele momento (final do ano de 2011) nas regiões Sudeste, Norte e Sul, comentou sobre um museu localizado na região Norte do país, que ela julgava muito pertinente à minha pesquisa. Esse museu era o Museu do Marajó, sobre o qual a Professora Jerusa relatou seu breve histórico, que se caracterizava por proporcionar e convidar o público à descoberta e manipulação de equipamentos – os computadores caipiras e peças expostas e um pouco da trajetória de seu fundador, o antigo Padre Jesuíta italiano Giovanni Gallo, com seu projeto de museu comunitário.

Aquela sugestão me deixou profundamente curiosa sobre o museu e, logo após a banca de qualificação, passei a investigar em publicações sobre museus e espaços culturais, artigos e *websites*, onde pudesse encontrar maiores informações sobre o espaço. Encontrei poucos textos e relatos sobre o Museu do Marajó e uma página institucional na internet desatualizada, mas suficientes para me convencer de que conhecer o local presencialmente para conferir suas estratégias de comunicação seria indispensável para comprovar a diversidade de espaços culturais brasileiros que praticam a comunicação sensorial nas diferentes regiões do país, independente de qualquer disposição estrutural ou de aporte financeiro.

No planejamento de minha viagem de estudo para coleta de dados primários na região Norte do país, foi considerada a inclusão da visita a esse museu exigiria uma difícil viagem para a Ilha do Marajó. O que mais dificultou a realização da visita-

técnica no espaço foi a dificuldade de acesso a qualquer informação sobre o museu (telefone, *e-mail*, órgãos de cultura e turismo), uma vez que diversas reportagens, relatos e pessoas da região não possuíam informação atualizada sobre o funcionamento do local.

Depois de dois meses de buscas, já realizando a pesquisa no município de Belém, consegui, por meio da Secretaria de Turismo do Pará, o telefone celular de um estagiário do museu, que levou diretamente ao contato com Tacica, o então coordenador do espaço.

Chegar ao museu a partir dos principais municípios de dentro da Ilha de Marajó, Soure e Salvaterra costuma ser uma longa e difícil viagem, muitas vezes impossível, por conta do alagamento das estradas de acesso pelo rio ou pelas chuvas. Por estar no período de seca na região (mês de janeiro), foi possível chegar ao museu a partir do município de Soure com segurança, após aproximadamente quatro horas de viagem, entre estradas de terra e duas balsas de travessia de rios.

A visita conduzida por Tacica foi um mergulho no projeto e nos ideais do fundador do museu Giovanni Gallo, antigo missionário da Companhia de Jesus, que na carência de recursos de exposição nos moldes internacionais, como vitrines, impressões de alta qualidade, monitores de TV e computadores, propôs uma expografia cabocla, por meio da utilização de materiais nativos, de fácil acesso e custo reduzido, muitos deles provenientes de entulhos de construções e até materiais de descarte.

Com esses materiais reaproveitados, Gallo e seus colaboradores, como o próprio Tacica, construíram os expositores intitulados “computadores caipiras”, com manivelas e peças giratórias ou engenhocas que auxiliavam os visitantes a encontrar, procurar, desvelar e “pescar” peças e informações, painéis lúdicos e interativos e uma gama de soluções expográficas interativas, que pressupunham a curiosidade e participação dos visitantes para cumprirem suas funções.

As imagens e textos informativos eram produzidos modestamente em máquinas de fotocópia e a maior parte das peças doadas por cidadãos das mais diversas classes sociais existentes na ilha, que resultaram no acervo do museu composto por peças arqueológicas provenientes de povos ancestrais da região, como os marajoaras, fósseis de espécies animais que habitaram a região, equipamentos ligados às atividades econômicas – pecuária e pesca, objetos de uso

doméstico e religioso da cultura local, animais exóticos e nativos taxidermizados, brinquedos e peças artesanais.

**Figura 83:** Fachada do Museu do Marajó, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 84:** Visitantes interagindo com "computador caipira" Museu do Marajó, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 85:** Detalhe de "computador caipira" Museu do Marajó, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 86:** Detalhe de instalação interativa - Museu do Marajó, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Além do diversificado acervo, Gallo e seus colaboradores criaram estratégias de comunicação e mediação que pressupunham a participação do visitante para acesso às informações e curiosidades sobre os conteúdos ali expostos, usando papelão, chapas finas de madeira, imagens e textos fotocopiados abordando aspectos culturais, linguísticos, rituais, históricos e antropológicos sobre o patrimônio material e imaterial ali preservado.

Durante a visita técnica orientada por Tacica, que ofereceu toda a atenção, relatando detalhadamente o histórico, desenvolvimento e desafios do museu, não deixando faltar nenhum tipo de informação crucial à análise do espaço, tive a oportunidade de observar visitantes diversos usufruindo livremente dos recursos de

comunicação e mediação do museu: famílias com crianças habitantes da região, turistas e um casal, formado por um antigo habitante de Cachoeira do Arari, que agora trazia sua esposa de outra região para conhecer o museu que foi importante em sua infância e adolescência.

Foi possível constatar que os visitantes acessavam e usavam os recursos, sem que fosse necessária nenhuma informação sobre os procedimentos de interação, o que é comum em outros espaços culturais, que fazem uso de frases de encorajamento de interação ou expressões proibitivas, no caso de propostas de acesso limitadas a determinados visitantes (“não toque nas obras”, “não mexa nos computadores”).

O *design* da exposição apresenta adequações para crianças, seu principal público-alvo, com vitrines, expositores e computadores caipiras dispostos em alturas adequadas para acesso desses visitantes; propostas interativas usando materiais simples e de fácil reposição com convite à manipulação e descoberta e uma linguagem objetiva e acessível que atrai a atenção e desperta curiosidade. Essa predisposição atrai visitantes de diversas faixas etárias, com diferentes disposições (em família, individuais, escolas, pessoas com deficiência intelectual, principalmente pertencentes à população carente do município de Cachoeira do Arari e antigos habitantes da cidade que retornam para visitar o museu e apresentá-los às suas famílias) com interesses diferentes, mas que convivem harmoniosamente no espaço do museu por sua ergonomia e acolhimento indiscriminado.

Segundo seu fundador, Giovani Gallo:

O MUSEU DO MARAJÓ é uma proposta de Desenvolvimento Comunitário, através de um Museu Popular – nasce da Comunidade, cresce com a Comunidade, e volta à Comunidade. A comunidade foi o elemento fundamental no nascimento e no desenvolvimento do Museu através de colaboração voluntária – seja como fonte de informação, seja como realização da Exposição Permanente. O MUSEU DO MARAJÓ nasceu e cresceu em função da comunidade com o intuito de criar um polo de desenvolvimento através da Cultura, como progresso intelectual, e gerar fonte de renda através do turismo e outras atividades. No MUSEU DO MARAJÓ você pode encontrar a Casa da Piranha, com tudo o que se sabe sobre esta bichinha atrevida: A pesquisa do Museu sobre a piranha motivou o Projeto Piranha que ajudou a comunidade, financiou o museu e ainda sobrou um painel no museu<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> GALLO, Giovanni. Texto institucional sobre Museu Comunitário. Disponível em: <<http://www.museudomarajo.com.br/museudomarajo/site/index.php>>. Acesso em: 2013.

O projeto original de Gallo, que tinha como objetivos o desenvolvimento comunitário possível por meio do protagonismo dos habitantes locais em ações de voluntariado e participação em projetos de ação cultural e educativa do museu, manteve-se após o falecimento do fundador. A associação de amigos do museu, em homenagem a Gallo, transformou sua casa, dentro do terreno do museu, em um memorial e sua sepultura se encontra no grande jardim pertencente ao museu, em meio a árvores nativas repletas de frutos e flores.

Podemos considerar a proposta de ação cultural e exposição desse museu um caso inédito dentro da realidade brasileira e até mesmo internacional. Trata-se de espaço cultural constituído por contribuições comunitárias, desde a formação do acervo até o desenvolvimento de ações e projetos de extensão e de um legado construído e mantido pela comunidade, conforme acreditava Gallo.

O espaço, por todas as características apresentadas, é um caso genuíno de mediação acessível, por suas estratégias de comunicação livres de barreiras cognitivas e o acolhimento e ergonomia oferecidos de forma aberta a todos os visitantes. A comunicação sensorial nesse museu se apresenta concentrada nas mediações táteis, pela possibilidade de manipulação dos equipamentos e expositores interativos, e na visão, pela profusão de imagens, informações escritas e vitrines.

Podemos também supor que a informação a respeito das diretrizes de acessibilidade e Desenho Universal não sejam amplamente disseminadas na região da Ilha de Marajó, que, entretanto, apresenta outros problemas sociais urgentes em seu cotidiano: a carência de recursos de cidadania básica e financeiros, baixo índice de desenvolvimento humano, dificuldades de locomoção entre os municípios e dificuldades de comunicação.

Depois de muitos anos sofrendo de dificuldades financeiras e carência de recursos humanos, o museu, em meados de 2012, tornou-se um Ponto de Cultura do Ministério da Cultura (programa cultural do governo federal que conhece e destina verbas para sustentação de organizações culturais em todo país). Desde então, está com uma nova gestão, que tem se concentrado em projetos de formação de educadores mirins com crianças da região e extensão cultural com os cursos de música iniciados por Gallo.

## **Região Centro-Oeste**

### **Cuiabá**

#### **SESC Arsenal – Bulixo**

Na região Centro-Oeste, como informado anteriormente, a busca de espaços culturais que desenvolvessem ações de comunicação sensorial e mediações acessíveis foi uma tarefa árdua. Após várias etapas de investigação, usando os diversos meios de comunicação (internet, *e-mail*, redes sociais e telefone), o resultado esperado da viagem de estudos era incerto.

Em grande parte dos espaços selecionados para visita técnica, foi verificada dificuldade em realizar contato para agendar as visitas técnicas: mensagens eletrônicas sem resposta, telefonemas sem retorno, números de telefone errados, *websites* com informações desatualizadas, espaços culturais fechados ou desativados, que, entretanto, segundo artigos e relatos (em *websites* de notícias, de órgãos públicos e dos próprios espaços) tinham projetos originais abertos principalmente às propostas de comunicação sensorial, como no caso do Museu do Rio Cuiabá, com um restaurante-museu, que tinha como objetivo preservar o patrimônio gastronômico da cidade, e o Memorial da Cultura Indígena, construído dentro da aldeia urbana Marçal de Souza, com participação da comunidade nativa no processo de criação do espaço, destinado originalmente à celebração da cultura indígena dentro do município de Campo Grande.

Em nenhum dos casos citados foi possível encontrar as ações de comunicação sensorial ou mediação acessíveis de fato. Nos dois espaços, as atividades comerciais se sobrepuseram em relação à proposta de preservação do patrimônio, sem que houvesse ações de capacitação para que os colaboradores dos novos empreendimentos que ocupam os espaços desenvolvessem propostas de comunicação e mediações acessíveis para comunicação da cultura ali presente.

No espaço originalmente dedicado ao restaurante museu, dentro do Museu do Rio Cuiabá, foi possível encontrar um restaurante comercial com proposta de resgate da culinária tradicional cuiabana, mas com valor das refeições bastante elevado, sendo pouco acessível em termos financeiros, tendo como públicos-alvo empresários, poucos turistas e famílias de classe média alta. No Memorial da Cultura Indígena, o espaço carregado de significados, construído com participação de lideranças indígenas e da comunidade da aldeia urbana, abriga uma loja de

artesanato indígena produzido por artesãos de regiões rurais e de outras etnias (a maior parte da população da aldeia urbana é da etnia Terena e não cultiva a prática do artesanato).

Outros espaços visitados na região em busca de projetos, programas e ações culturais e educativas acessíveis e sensoriais foram: o Museu Caixa-D'Água Velha, em Cuiabá; o Museu Rondon e Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá; o Museu das Culturas Dom Bosco e a Casa do Artesão, em Campo Grande; o Museu da República; Memorial Juscelino Kubitschek e ECCO – Espaço Cultural Contemporâneo e Caixa Cultural, em Brasília. Em todos esses espaços, a comunicação visual era predominante e as estratégias de mediações acessíveis por meio de propostas de fruição sensorial e acesso a informação se restringiam aos projetos esporádicos, como no caso do Museu das Culturas Dom Bosco, que realizou um projeto educativo, em parceria com professores e alunos surdos de Campo Grande, por proposição de uma pesquisadora de Libras sobre a inclusão de palavras indígenas nessa língua e uma visita especial para pessoas surdocegas oferecida em comemoração à 10ª Semana Nacional de Museus em 2012, evento promovido pelo IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. No caso do ECCO – Espaço Cultural Contemporâneo de Brasília, que propõe esporadicamente temas de exposições inclusivos com o objetivo de formação de novos públicos: “Arte Radical”, em 2012, uma mostra que uniu o Grafite à prática de esportes radicais com pistas e campeonatos de skate, patins, bicicleta e skate de dedo dentro da galeria, e “Arte sem Barreiras”, em 2006, exposição do projeto Sem Limites de inclusão de pessoas com deficiência na produção artística da Funarte – Fundação Nacional de Arte do Ministério da Cultura. Em outras exposições, o espaço também ofereceu legendas em braille e visitas educativas em Libras.

O único espaço onde foi possível encontrar, de fato, um programa permanente de ação cultural que usa a comunicação sensorial como estratégia de mediação acessível para a formação de público e reconhecimento socioinclusivo foi o Sesc Arsenal, localizado no município de Cuiabá, entre a zona central e a região portuária da cidade ainda degradada e com poucas iniciativas de revitalização ativas (a não ser as ações do próprio Sesc, que restaurou e atribuiu novos usos a dois monumentos históricos da cidade, o Arsenal de Guerra, hoje Sesc Arsenal, e a Casa do Artesão, recentemente sob administração do sistema).

No Sesc Arsenal, ocorre toda quinta-feira, desde o ano de 2003, o projeto Bulixo, um evento que tem como objetivo a preservação da cultura popular mato-grossense por meio de uma feira ao ar livre, que oferece, sobretudo, o resgate da culinária regional com preços acessíveis, venda de artesanato e apresentações musicais com grupos folclóricos.

O termo bulixo ou bolicho é comum no vocabulário cuiabano e se refere a um pequeno comércio de venda onde se encontram produtos variados: de limpeza, alimentos típicos, utensílios e objetos importados do Paraguai. O bulixo também é conhecido como local onde a comunidade se reúne todas as manhãs para comprar pão e se informar sobre acontecimentos de sua comunidade.

O programa que ocorre há dez anos recebe uma quantidade significativa de público familiar com crianças pequenas, adolescentes e jovens de várias classes sociais que o frequentam em busca de conhecimento, lazer e acesso à cultura por meio das diversas opções de alimentos regionais, dos mais antigos, como os bolos de arroz e queijo, o arroz com pequi e o Maria Izabel, até os de influência mais recente, como o Sobá – massas tipo lámen de origem oriental, o *stroganoff*, as tapiocas e os contemporâneos *cupcakes* e brigadeiros de copinho com ingredientes nativos.

A feira, que ocupa as varandas e jardins do espaço entre 18h e 22h, começa a receber os primeiros participantes, famílias com crianças pequenas, antes das 18h, que ocupam o jardim, biblioteca e demais atividades oferecidas pelo espaço, para garantirem mesas e aproveitar o agradável ambiente de convívio. O evento começa a lotar a partir das 18h30, horário no qual as famílias com jovens e adolescentes se deliciam com os pratos oferecidos por diversos cozinheiros. A feira de artesanato também é bastante frequentada, mas o grande sucesso e preferência pela área gastronômica são perceptíveis pelos turistas e pesquisadores que observam a proposta. Algumas pessoas também aproveitam a presença dos cozinheiros no local para comprar os pratos e quitutes típicos e levar para suas casas, como faziam nos tradicionais bulixos da cidade ou de outros municípios do estado.

**Figura 87:** Barraca de venda de alimentos típicos no Bulixo – Sesc Arsenal, 2013



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 88:** Fachada do Sesc Arsenal em Cuiabá, 2013



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 89:** Jardim repleto de mesas no evento Bulixo - Sesc Arsenal, 2013



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

**Figura 90:** Crianças brincando no jardim do Sesc Arsenal antes do início do evento Bulixo ,2013



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Nessa proposta, a comunicação sensorial por meio do paladar e do olfato, pelo aroma natural do preparo dos alimentos, é aguçada e pode ser acessada por grande parte dos cidadãos, uma vez que os responsáveis pela programação do Sesc Arsenal colocam como condição aos comerciantes a prática de valores acessíveis.

Com essa oferta, o Sesc Arsenal propõe a comunicação sensorial por meio do paladar, sentido que está ligado à memória afetiva, ao conhecimento de outras culturas e à afirmação da identidade. O paladar é o sentido que permite a ativação de uma das primeiras relações com o mundo externo ao ambiente intrauterino, o aleitamento materno e que evolutivamente é usado para a descoberta de novos alimentos e sabores, experimentação indiscriminada dos novos objetos que se apresentam (que explica o hábito dos bebês e crianças pequenas colocarem tudo na boca e lamberem o chão, a terra e a areia) e identificação do que é conhecido e desconhecido em termos de propriedades gustativas – condimentos, texturas, aromas, formas de cozimento e outros aspectos perceptíveis pelas papilas gustativas.

A percepção do paladar se completa pelos outros sentidos envolvidos no ato da alimentação, é um sentido social, no qual os atos de compartilhar e partilhar ficam completamente a favor do convívio e do desenvolvimento da alteridade. Tanto no ato de comer quanto no de perceber através da boca (textura, temperatura, procedência), o indivíduo usa o órgão, composto por língua, palato, bochechas, dentes, gengiva e pela saliva. Esse conjunto também desempenha a comunicação verbal extremamente importante e dependente dos hábitos de alimentação, que pode ser comprovada pela atuação da fonoaudiologia aplicada à fala e problemas de respiração e garganta que usam no tratamento ações de consumo de diferentes alimentos, como treino da deglutição, respiração e desenvolvimento da fala.

Segundo Ackerman (1992, p. 179): “A boca é o que mantém fechada a prisão de nossos corpos. Nada entra no corpo, seja para o bem ou para o mal, sem passar pela boca, o que representou um dos primeiros desenvolvimentos do corpo humano na evolução”, o que leva a compreender que o paladar é um sentido de proximidade fundamental à sobrevivência do indivíduo, mas que ao relegá-lo à função restrita da saciedade, sem que seja dada oportunidade de desenvolvimento perceptivo, correm-se riscos presenciados cotidianamente em nossos corpos e dos nossos semelhantes: obesidade, envenenamento e intoxicação alimentar, distúrbios alimentares, até a perda do sentido.

Em relação à importância do desenvolvimento do sentido do paladar para a ecologia da comunicação humana, segundo Serres (2001, p. 155): “a sabedoria vem depois do sabor, ela não pode advir sem ele, mas o esquece”, e afirma Ackerman:

Não é necessário para nós reconhecer coisas venenosas com gostos diferentes; é suficiente apresentarem gosto amargo. A distinção entre as substâncias doces e amargas é tão essencial às nossas vidas, que invadiu nossa linguagem. Referimo-nos às crianças, a um grande amigo, a um ser amado, como doces, enquanto o arrependimento, um inimigo, a dor, um desapontamento, uma discussão desagradável são considerados amargos (1992, p. 175).

Analisando a proposta de ação cultural do evento Bulixo do Sesc Arsenal de Cuiabá e teorias e estudos sobre a comunicação pelo paladar, é possível enfatizar a importância desse programa inédito de preservação do patrimônio imaterial mato-grossense e sobretudo brasileiro, que, por meio de um sentido pouco potencializado pela comunicação e ação cultural dos espaços de cultura, atinge diversos públicos,

proporcionando um ambiente de convívio, desenvolvimento da alteridade e do pertencimento.

Mesmo com poucos exemplos de ações de comunicação sensorial como estratégias de mediações acessíveis na região Centro-Oeste, é possível atribuir resultado positivo à investigação empírica e pesquisa de campo realizada nos municípios e instituições pré-selecionadas para compor a busca de referenciais práticos deste trabalho, uma vez que somente nessa região foi possível encontrar esse exemplo pioneiro no país. Recentemente, no ano de 2012, o Museu de Arte Moderna de São Paulo realizou a exposição “Encontros entre Arte e Gastronomia”, uma oferta que também explorou o sentido do paladar. A mostra foi ambientada em uma grande cozinha industrial e a proposta de curadoria incentivou o desenvolvimento de trabalhos artísticos que envolviam artistas visuais e cozinheiros que resultavam em pratos a serem degustados pelo público visitante.

O envolvimento do paladar nas estratégias de comunicação em espaços culturais geralmente fica condicionado aos locais, cujas coleções e temáticas abordam o alimento ou a alimentação, como o Museu do Chocolate Valor existente na cidade de Vila Joiosa na Espanha, analisado no terceiro capítulo, e os museus destinados a outros alimentos e bebidas, como vinho, cerveja, cachaça e queijos em zonas rurais da Espanha, França e Brasil.

Como afirmado no início deste subcapítulo, a pesquisa de campo que possibilitou o encontro dos casos analisados nas regiões Norte e Centro-Oeste foram surpreendentes, uma vez que foi possível verificar a existência de casos genuínos de propostas culturais que apostam na comunicação sensorial como estratégia de atração de público, independente de condições físicas, sensoriais e intelectuais, possibilitando linguagens culturais e expográficas acessíveis para pessoas e suas diferenças culturais, de idade e de formas de perceber o patrimônio.

## **5 CONCLUSÃO: A PROPRIOCEPÇÃO NA COMUNICAÇÃO EM ESPAÇOS CULTURAIS BRASILEIROS: OS CINCO SENTIDOS NA FRUIÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NAS CINCO REGIÕES DO PAÍS**

A propriocepção é o sentido do próprio corpo. Descoberta por Sherrington na década de 1890 constitui o outro sentido, além de visão, olfato, tato, paladar e audição. A perda do corpo, no entanto, não se dá, pelo que parece, apenas nos casos de distúrbios biológicos. Pouco se estudou ainda o fenômeno da perda do corpo causada por fatores sociais e culturais. Talvez a hipertrofia da comunicação pelas imagens, portanto da visão, aliada ao abuso dos sentidos de distância, esteja produzindo um tipo de violência contra a integridade do próprio corpo. Não se poderia indagar se o diálogo entre a visão e a propriocepção não seria também válido na outra direção, ou seja, com tantas imagens, tanta visão, não estaríamos perdendo aos poucos a sensação do próprio corpo, o espaço do eu? Não seria o caso de nos perguntarmos se não estamos também gerando, com isto, uma dificuldade crescente de nos colocarmos (e/ou nos sentirmos) no espaço e no tempo que nos cabem no mundo? Isto envolveria a perda do próprio corpo, quer dizer, a perda do aqui e do agora (BAITELLO, 1999, p. 83).

Começo a conclusão desta tese, parte do texto fundamental para refletir sobre todo o processo de pesquisa, afirmando a escolha acertada em definir como objeto principal da investigação os espaços culturais brasileiros, conforme sugestão do parecerista avaliador da agência de fomento FAPESP, no processo de análise de pedido de bolsa de estudo no país, entre o final de 2009 e início de 2010. Ao aceitar o desafio de tentar encontrar casos de espaços culturais brasileiros que praticavam estratégias de mediações acessíveis usando a comunicação sensorial, foi possível encontrar projetos e ações de grande qualidade, independente da existência de políticas de fomento técnico e financeiro favoráveis, comprovando que os espaços que acreditam nessas estratégias na formação de novos públicos e na promoção de inclusão cultural conseguem obter reconhecimento por parte de diversos visitantes. Reconheço que, se a pesquisa seguisse o planejamento proposto originalmente de análise quantitativa e qualitativa comparativa entre os casos de referência internacionais e casos nacionais, teria perdido a oportunidade de descobrir a natureza sensorial adormecida nos espaços culturais brasileiros das cinco regiões geográficas e que provavelmente não teria ganhado reconhecimento suficiente no resultado final desta tese. É possível afirmar que a descoberta inesperada da grande capacidade de comunicação sensorial nos espaços culturais brasileiros tem o potencial de ser objeto de novas investigações com o objetivo de tornar notória a

natureza comunicativa sensorial como forma de preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Analisando o cenário cultural inclusivo internacional, pesquisado nos âmbitos teórico e prático, foi possível constatar que mesmo com a grande quantidade de casos estrangeiros encontrados com qualidade elevada de programas inclusivos, nas entrevistas com profissionais responsáveis, nas observações de uso dos recursos sensoriais e nas análises da trajetória de desenvolvimento institucional e social, foi possível verificar que a comunicação sensorial e a acessibilidade perderam espaço e investimento nos últimos quatro anos por conta da crise financeira em países europeus e norte-americanos, demonstrando a dependência do desenvolvimento cultural inclusivo desses países em relação à abundância de recursos financeiros.

No Brasil e nos países estrangeiros visitados, foi possível comprovar o interesse dos públicos não usuais e dos visitantes em geral nos produtos e serviços culturais aqui analisados, por meio da observação do uso das estratégias de comunicação sensorial e de mediações acessíveis, nos relatos coletados nas entrevistas com profissionais responsáveis pela criação e manutenção das ofertas culturais inclusivas e nos questionários de opinião coletados com representantes de diversos públicos-alvo. Entretanto, nos espaços culturais franceses, italianos, norte-americanos, ingleses e espanhóis, salvo poucas exceções, a imobilidade frente à crise financeira internacional ficou evidente nas conversas com os profissionais responsáveis pelo desenvolvimento e gestão dos programas. No Brasil, diferente da constatação acima, desde o início dessa pesquisa no ano de 2009, foi possível presenciar o crescimento e desenvolvimento, mesmo que lento em alguns casos de projetos de inclusão cultural, com ou sem incentivo financeiro, uma vez que muitos dos projetos criados nesse período foram propostos por profissionais já pertencentes ao quadro de colaboradores das instituições, que buscaram conhecimento em cursos e intercâmbios junto aos espaços culturais acessíveis pioneiros e parcerias com representantes dos públicos-alvo não usuais para iniciarem suas ofertas, sem que necessitassem de obtenção de recursos financeiros e humanos extraordinários. Como exemplos dessa recente postura dos espaços culturais nacionais, é possível citar algumas iniciativas que propõem estratégias e vivências regidas pela comunicação sensorial: o Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte, que adequou seu espaço expositivo com ofertas de fruição tátil e auditiva e oferece visitas

educativas com mediação sensorial, tátil, olfativa e gustativa para pessoas com deficiência visual e visitantes interessados em conhecer o patrimônio cultural com outras formas de percepção; o Centro de Memória Dorina Nowill, que criou sua nova exposição histórica, social e artística “E tudo começou assim: ações, projetos e histórias que mudaram a vida das pessoas com deficiência visual”, com estratégias de comunicação sensorial em experiências vivenciais e fruição do acervo para todos os públicos; o Museu de Arte Moderna de São Paulo, com a exposição “Encontros de Arte e Gastronomia”, oferecida em 2012 ambientada com uma grande cozinha industrial e com um projeto de curadoria que propôs o desenvolvimento conjunto de trabalhos que envolviam artistas visuais e cozinheiros resultando em pratos a serem degustados pelo público da mostra; e o Museu de Arte Sacra de São Paulo, que, recentemente, consolidou seu departamento de educação com profissionais capacitados, que, além de conduzir visitas para todos os públicos, independente de condições físicas, sociais e comunicacionais, desenvolvem materiais de mediação sensoriais, que são utilizados para permitir a fruição sensorial do patrimônio histórico, artístico e cultural do museu.

Todas as iniciativas apresentadas nesse trabalho, sobretudo as selecionadas para obter análise mais detalhada e reflexiva na primeira parte do terceiro capítulo – casos estrangeiros de referência – e no quarto capítulo – casos nacionais de comunicação sensorial como estratégia de acessibilidade em espaços culturais brasileiros – caracterizam-se por fomentar o desenvolvimento da propriocepção na fruição do patrimônio cultural, que basicamente significa a promoção de estratégias de consciência corporal para os visitantes por meio de mediações acessíveis aos sentidos de percepção: tato, olfato, paladar, audição e sinestesia, sem que seja indispensável o envolvimento da visão, sentido extremamente explorado pelos meios de reprodução de imagens nulodimensionais, como afirmado pelos estudos de crise da visibilidade.

Mas com o dilúvio de telas, quadros, retângulos, imagens, janelas inflacionadas, entra em cena um fenômeno novo: por excesso de imagens, passamos a vê-las cada vez menos; nossos olhos ficam fatigados e deixam de percebê-las. Uma oftalgia generalizada começa a ocupar nossas vidas, uma doença dos olhos que nenhum oftalmologista pode diagnosticar. Sua fisiologia e sua anatomia estão perfeitas, mas os olhos deixam de enxergar o que veem, ou deixam de ver o que enxergam perfeitamente (BAITELLO, 2012, p. 56).

Ao considerar as pessoas e suas diferenças no universo dos espaços culturais que usufruem dos diversos produtos e serviços oferecidos para promover as relações de fruição, percepção, conhecimento e pertencimento, é necessário ter consciência de que essas são formadas por um corpo biológico além do intelecto e capacidades simbólicas. Nossa sociedade apresenta diferentes indivíduos, que, por sua vez, têm diferentes constituições físicas, sensoriais e cognitivas. As pessoas com deficiência visual não conseguem completar sua fruição se existirem apenas estratégias de comunicação visual; as pessoas com deficiência física e mobilidade reduzida, como os idosos, as gestantes, os obesos, não podem acessar todas as áreas e propostas de um espaço que não considera o acesso livre de barreiras físicas em seu planejamento arquitetônico; as pessoas surdas precisam de alternativas para compreender todo tipo de informação auditiva, usando a escrita e as línguas de sinais; as pessoas com deficiência intelectual têm seu funcionamento cerebral diferente do considerado normal pela medicina e pelas áreas de educação. Assim, é necessário compreender quais estratégias de ativação do raciocínio são eficazes para estender os benefícios de acesso ao conhecimento para essas pessoas; as crianças se caracterizam por terem suas capacidades de inteligência, locomoção e percepção em formação, e, dessa forma, toda proposição absoluta e que não considere diferentes graus de conhecimento e habilidades são restritivas; os idosos apresentam progressivamente perdas sensoriais, físicas, de memória e raciocínio lógico, necessitando de diversas adequações na linguagem cultural para sentirem-se pertencentes a esse universo; e as pessoas com deficiências múltiplas, que não conseguem perceber com dois sentidos ou com um sentido e uma capacidade de locomoção ou inteligência, são duplamente excluídas do ambiente e da comunicação praticada nos espaços culturais.

Para os indivíduos considerados normais, sem deficiências, sem dificuldades de locomoção e aprendizado e com suas capacidades de percepção, inteligência e locomoção completamente amadurecidas, conseqüentemente adultos, o cansaço físico, intelectual e visual causado por exposições repletas de imagens, extensas informações complexas impressas sobre paredes no sentido vertical, percursos longos e sem espaços de pausa tornam as ofertas culturais extremamente cansativas, por mais que determinado assunto os interesse muito, seja inerente à sua profissão ou campo de estudo. Após atingir o hábito de visitar muitos espaços, o

encantamento inicial causado pelas belas imagens, edifícios, expografias e brilhantes teorias resulta em fadiga cultural.

A ergonomia resultante da acessibilidade e do Desenho Universal aplicados na concepção de espaços e o acolhimento possibilitado por mediações culturais que considerem diferentes maneiras de percepção e compreensão acerca dos conteúdos inerentes às linguagens culturais são capacidades importantes para todos os indivíduos, não apenas para as pessoas que possuem algum tipo de limitação ou que estejam em processo de desenvolvimento. Para que seja possível desenvolver a consciência corporal no relacionamento com o patrimônio cultural comunicado pelos espaços culturais, é necessário propor estratégias de comunicação e mediação que envolvam vários sentidos, diferentes formas de cognição e locomoção, para que todos os indivíduos sintam-se seguros de que podem e poderão usufruir desses espaços, independente de qualquer fato que ocorra em suas vidas e provoque mudanças.

As pessoas não desejam nascer ou adquirir uma deficiência, bem como ter um filho que adquira ou tenha uma deficiência congênita. Da mesma forma, as crianças se incomodam com seu tamanho e condições de desenvolvimento que as limitam de ter o mesmo acesso às coisas e às informações em relação aos seus pais, professores e irmãos mais velhos, entretanto os espaços culturais são fundamentais no desenvolvimento das crianças, conforme afirma Guarnieri:

Estrategicamente, irá nos interessar a sua fase de descoberta do mundo no qual irá se situar, porque dessa descoberta depende a sua consciência; dessa descoberta depende um relacionamento e, desse estabelecimento de relações, uma ética e, daí, uma consciência profunda de si própria e do mundo ao redor. A partir dessa consciência profunda, uma consciência de sua história e sua participação no mundo e na história, em termos de fruidor e de criador e, em qualquer desses níveis, dentro de uma lúcida consciência crítica. Essa fase é a da pré-escola (1979 apud BRUNO, 2012, p. 99).

Os idosos também não se sentem confortáveis ao precisar usar uma cadeira de rodas ou um equipamento de locomoção por suas articulações não terem mais o vigor da juventude, ou em ter acesso aos livros e às notícias por meio de versões em áudio, como as pessoas cegas, muito menos querem aprender língua de sinais e se parecerem com os surdos.

Trato aqui dessas questões sem nenhum tipo de censura, por estar completamente consciente de que a acessibilidade e a comunicação sensorial são indispensáveis e fundamentais para que as pessoas, independente de suas idades e

condições fisiológicas, sintam-se pertencentes aos espaços culturais, evitando adquirir repulsa por esses ambientes tão importantes para a afirmação de identidades e desenvolvimento da alteridade possível por meio das linguagens expositivas. “Exposições são espelhos em que contemplamos nossa aparência de indivíduos e de coletividade; onde nos percebemos melhor quando melhor percebemos os outros, a alteridade” (GUARNIERI, 1986 apud BRUNO, 2010, p. 143).

Com o objetivo de realizar uma análise fidedigna dos benefícios e da necessidade da comunicação sensorial como estratégias de mediações acessíveis, no projeto de pesquisa que levou ao desenvolvimento desta tese, foram levantadas três hipóteses que podem ser comprovadas pelos resultados teóricos e práticos da pesquisa.

A primeira hipótese levantada foi a de que a comunicação dos cinco sentidos nos espaços culturais proporcionava maior acessibilidade no campo ampliado. Após a realização das etapas teóricas e práticas da pesquisa, foi possível constatar que essa hipótese é verdadeira em diferentes resultados presentes no texto. No segundo capítulo da tese, em entrevista com representantes de públicos diferentes sobre a comunicação sensorial e as estratégias de acessibilidade, verificamos que foi unânime a apreciação das propostas de comunicação que extrapolavam a relação entre fruição e visão.

Ainda sobre essa hipótese, também foi possível confirmar as afirmações presentes no projeto de pesquisa, de que a acessibilidade em campo ampliado aplicada nos espaços culturais contribui com a eliminação de barreiras físicas, de comunicação e informação que resultam no acolhimento e na ergonomia para os diversos públicos. Por meio das análises de casos atuais que desenvolvem estratégias de comunicação sensorial, presentes no quarto capítulo, foi possível constatar que a situação desfavorável em termos financeiros e de reconhecimento social tem potencial de ser revertida, uma vez que os benefícios da comunicação pela mídia primária resultam na atração de novos públicos e contribuem para o desenvolvimento dos indivíduos por meio do acesso à cultura.

A segunda hipótese foi a de que as propostas de mediação e comunicação sensoriais e as adequações ambientais de caráter físico e social tinham o potencial de transformar os espaços culturais em ambientes mais acolhedores e inclusivos à diversidade humana. A hipótese foi comprovada principalmente pela análise de

bibliografia sobre inclusão social, acessibilidade e Desenho Universal e pelos resultados coletados com representantes de diferentes públicos-alvo apresentados no segundo capítulo; pelas análises de casos exemplares na França, Estados Unidos da América, Itália, Espanha e Inglaterra apresentadas no terceiro capítulo e pela leitura crítica dos espaços culturais que propuseram experiências de comunicação sensorial para promover o acesso ao patrimônio cultural nas cinco regiões geográficas do país.

Como exemplos enfáticos de comprovação dessa hipótese, é possível citar as estratégias de comunicação analisadas no quarto capítulo no Museu do Seringal Vila Paraíso, que desenvolve as visitas educativas integrando as mediações sensoriais com os conteúdos dos aspectos culturais e sociais da extração do látex na Floresta Amazônica; no evento Bulixo no Sesc Arsenal, em Cuiabá, que propõe um ambiente de pertencimento e desenvolvimento da alteridade, atraindo o público principalmente pela fruição gustativa; na exposição Jardins no MAM, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde a exposição se misturava com o paisagismo e ambiente descontraído do Parque Ibirapuera; e na exposição ComTato, onde os visitantes precisavam perceber os trabalhos artísticos de Mário Avancini por meio do tato, sem estabelecer referência visual anterior.

A terceira e última hipótese proposta originalmente foi a de que as inovações na comunicação em espaços culturais ainda seguiam os modelos criados nas décadas de 1960 e 1970 de uso indiscriminado e com pouca reflexão de recursos audiovisuais nas exposições, que ainda predominam nas ações de comunicação e ação cultural nos espaços culturais brasileiros e também nos estrangeiros, o que pode ser constatado pela grande presença de guias multimídia, que usam como suporte aparelhos de reprodução de imagens bidimensionais e interface de jogos de *video game* para tornarem a informação cultural mais palatável às crianças, jovens e adultos condicionados a essas tecnologias, conforme previsto na afirmação inicial:

Em quase cinco décadas de bombardeio visual e informacional impulsionado pela espetacularização dos meios de comunicação, esse tipo de estratégia de comunicação perdeu qualitativamente sua pertinência e eficácia, uma vez que presenciamos o fenômeno de sedução pelas novas mídias acima do interesse pela temática da exposição, conjunto de peças, obras, artefatos e relações expostas<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> É possível constatar esse fato fazendo uma rápida pesquisa sobre os aparelhos de acesso à informação (audioguias, guias multimídia) utilizados em grandes museus estrangeiros e nacionais: *tablets*, *video games* portáteis, aparelhos importados (no caso das instituições brasileiras), disponibilidade de *podcasts* captados por tecnologia Android. Na prática, percebemos que as pessoas que optam pelo uso de tais equipamentos passam

Essa afirmação pode ser observada muito de perto em espaços culturais franceses, como o Musée du Louvre e o Musée D'Orsay, onde foi possível verificar jovens, crianças e adultos muito mais interessados nos “Nintendo DS” e nos “Ipad”, que ofereciam os guias de informação, do que no ambiente, nas exposições e nas estratégias de mediações, tendência que também vem se manifestando em grandes exposições e espaços culturais brasileiros, sendo que um dos casos recentes foi na última Bienal de Artes de São Paulo, onde o audioguia era disponibilizado por meio de códigos “QR Code”, que pressupunha que os visitantes em primeiro lugar visualizassem os códigos junto às informações de identificação dos trabalhos, depois captassem as imagens por meio de celulares com acesso à internet para, então, acessarem o conteúdo auditivo pré-gravado pelos curadores. Apesar da estratégia de mediação proposta ser auditiva, a sequência de ações envolvidas no acesso à informação eram restritas à visão e conhecimento sobre o funcionamento de tais aplicativos, pouco acessíveis em termos financeiros à população em geral.

**Figura 91:** Crianças utilizando os equipamentos de acesso à informação com suporte de vídeo-game portátil no Musée du Louvre, 2012



Fonte: Viviane Panelli Sarraf

Outro caso bastante semelhante vem ocorrendo em alguns espaços culturais de âmbito federal na cidade do Rio de Janeiro, como por exemplo a oferta de audioguias em aparelhos importados, semelhantes aos antigos equipamentos de museus internacionais (que se pareciam com aparelhos de telefone), que entretanto estão sendo subutilizados pela dificuldade de manipulação dos visitantes e por conter informações com linguagem técnica e especializada, sem oferecer versões

---

mais tempo tentando compreender seu funcionamento e explorando suas funcionalidades do que desfrutando das exposições em si.

acessíveis para pessoas com deficiência visual (com audiodescrição), para crianças (com linguagem mais descontraída e sonoplastias) e jovens (com curiosidades e temáticas relacionadas).

Mesmo com os raros casos de uso das estratégias de mediações acessíveis por meio da comunicação sensorial, aqui apresentados, é notório que a maior parte dos espaços culturais nacionais e grande parte dos analisados nos Estados Unidos da América e Europa ainda restringe suas formas de comunicação e mediação com o uso de propostas e aparatos visuais, cada vez maiores e mais hipnóticos.

Retângulos e janelas têm uma função simplificadora. Simplificam o mundo, reduzem nosso esforço de seleção e escolha, oferecem-nos um ponto de vista previamente recortado. E, por isso, mais escondem do que mostram, porque só mostram o que querem mostrar, dizendo-nos o que devemos querer ver. Se a função-janela é abrir para o mundo, seu recorte simplificador exclui a maior parte do mundo, quase o mundo inteiro, se compararmos a imensidão e a vastidão com o minúsculo pedaço de mundo que cabe nas molduras. Então somos obrigados a dizer que toda janela, como todo retângulo, como toda imagem, mais esconde do que mostra (BAITELLO, 2012, p. 55).

Com as três hipóteses originalmente formuladas, confirmadas pelos resultados práticos e teóricos obtidos no processo de pesquisa, é possível constatar que a comunicação sensorial contribui com o potencial de acessibilidade dos espaços culturais, beneficiando todos os públicos que os frequentam, por estabelecer elos de pertencimento não intelectualizados, que permitem a comunicação percebida pelo corpo, sem pressupostos de conhecimentos formais prévios. Espaços que respeitam a diversidade, proporcionam acolhimento, oferecem recursos para facilitar a permanência dos visitantes em suas dependências, além de maneiras facilitadas de acessar a informação e conteúdos culturais, tornam-se mais atrativos para todos os seus frequentadores.

A acessibilidade nos espaços culturais pressupõe o desenvolvimento de novas estratégias de mediação, nas quais todos os sentidos inerentes à percepção sejam envolvidos, entretanto a linguagem dos espaços culturais ainda é prioritariamente regida pela cultura ocidental, em que predominam as formas de relacionamento e conhecimento do mundo por meio da visão, o que leva os visitantes a uma relação superficial com o conteúdo das exposições. O apelo prioritariamente visual na cultura contemporânea já não possui o caráter de confirmação da razão e da sabedoria presentes no pensamento moderno. O

paradoxo entre visão e a não visão ou cegueira é questionado por filósofos, artistas, cineastas, escritores e outros profissionais criativos, que propõem diferentes formas de despertar os sentidos nas relações culturais e humanas.

No âmbito da preservação do patrimônio, missão inerente à natureza dos espaços culturais, é possível identificar razões contundentes para que novas formas de concepção dos processos de preservação e comunicação sejam desenvolvidas. Uma delas é a pluralidade de bens culturais, que vão desde objetos da cultura material até patrimônio imaterial e intangível. O patrimônio imaterial que atualmente integra e forma coleções e acervos diversos tem levado profissionais da área a refletirem sobre os parâmetros e procedimentos que de fato preservem e criem sentido para essas novas manifestações. A preservação e difusão das diferentes categorias de bens patrimoniais podem ser potencializadas em propostas de mediação cultural sensoriais, já que essas manifestações só podem ser preservadas e fazer sentido com a participação do indivíduo, como proposto pela museologia sobre o “fato museológico”, que pode ser compreendido como processo de fruição do patrimônio cultural.

O fato museológico é a relação profunda entre homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão, audição, tato, etc. Essa relação supõe, em primeiro lugar e etimologicamente falando, que o homem “admira o objeto” (GUARNIERI, 1981 apud BRUNO, 2010, p. 123).

Utilizando as novas tecnologias de criação de ambientes e comunicação sensorial, aliadas à criatividade e à constatação de que o patrimônio histórico, artístico, cultural e natural é plurissensorial, é possível propor experiências estéticas por meio de imagens táteis, olfativas, gustativas, auditivas, proprioceptivas e sinestésicas que beneficiem as pessoas com suas diferenças. Também é possível propor mecanismos de imersão sensorial nas diversas temáticas inerentes aos espaços culturais, proporcionando experiências de fruição proprioceptivas que ofereçam informações para todos os sentidos, possibilitando a inclusão dos visitantes em geral: pessoas com deficiência visual e auditiva, visitantes de primeira viagem, pessoas com deficiência intelectual, turistas estrangeiros, crianças e pessoas não alfabetizadas, entre outros indivíduos que, por diferentes razões,

apresentam pouco apreço às estratégias de comunicação visual e intelectual, geralmente disponibilizadas nesses espaços.

O desenvolvimento do pertencimento cultural, um dos principais desafios e missão dos espaços culturais, pode ter a comunicação sensorial como aliada, uma vez que a percepção por meio dos diversos sentidos não pressupõe conhecimentos intelectuais, domínio de linguagens ou idiomas e familiaridade com ofertas culturais; ela é livre das barreiras inerentes à origem elitizada e acadêmica dos espaços culturais e tem o poder de envolver e cativar toda a diversidade de públicos, privilegiando suas múltiplas inteligências e aptidões.

Os espaços culturais que reconhecem a acessibilidade e a comunicação sensorial como estratégias de formação de públicos e como premissas indispensáveis para sua atuação de extensão cultural consideram que o relacionamento e a comunicação com o indivíduo extrapolam o predomínio da visão, como sentido prioritário de percepção, usando estratégias de mediações acessíveis, com o objetivo de estabelecer vínculos afetivos que resultam no equilíbrio dos sentidos na fruição das manifestações apresentadas nas exposições e produtos culturais.

Se os espaços culturais brasileiros em pleno século XXI, depois de quase 200 anos de trajetória, enfrentam problemas em relação à sua validade social, podemos afirmar que precisam reavaliar sua atuação nas últimas décadas, refletindo sobre suas políticas de atração de públicos, preservação de coleções e formação de indivíduos críticos. O desenvolvimento de estratégias de mediação acessíveis às diferentes formas de locomoção, cognição e percepção contribuem para o acolhimento de pessoas com suas diferenças, pela possibilidade de relações mais sensíveis e menos racionais com o patrimônio cultural.

## REFERÊNCIAS

- ACKERMAN, Diane. **Uma História Natural dos Sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- ARAUJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Orgs.). **A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: Documentos e Depoimentos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom, 1995.
- AXEL, Elisabeth Salzhauer; LEVENT, Nina Sobol. **Art Beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity, and Visual Impairment**. New York: Art Education for the Blind and American Foundation for the Blind Press, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **Os Pensadores**. Abril Cultural: São Paulo, 1984.
- BAITELLO, Norval. **A Era da Iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O pensamento sentado: Sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.
- \_\_\_\_\_. Las capilaridades de la comunicación. In: Sartori, R.B. *et alli*. **Diálogos Culturales: Interdisciplinas para la comunicación**. Valdivia, Chile: Ministério de Educación/Universidad Austral de Chile/São Paulo: Annablume, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BAVCAR, Evgen; TESSLER, Elida; BANDEIRA, João (Orgs.). **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Amor pela Arte**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BRUNO, Cristina. **Museologia e Museus: princípios, problemas e métodos**. Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1997 (Série Cadernos de Sociomuseologia, n.10).
- \_\_\_\_\_. (Org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. Colaboração de Maria Inês Lopes Coutinho, Marcelo Mattos Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.
- \_\_\_\_\_. (Org.). **O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CANO, Begoña Consuegra. **El acceso al patrimonio histórico de las persona ciegas y deficiente visuales**. Madrid: ONCE, 2002.

CARLETTO, Ana Claudia; CAMBIAGHI, Silvana. **Desenho Universal: um conceito para todos**. São Paulo: Instituto Mara Gabrilli, 2008.

CARUSO, Carla. **Almanaque dos Sentidos**. São Paulo: Moderna, 2009.

CLARK, Stuart. **Vanities of the Eyes**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

COELHO NETO, José Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Col. Primeiros Passos, v. 216).

CYRULNIK, Boris. **Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

\_\_\_\_\_. **Os Patinhos Feios**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Língua e Realidade**. São Paulo: Editora Herder, 1963.

\_\_\_\_\_. **Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

FOUNDATION DE FRANCE – ICOM, MINISTERIO DE CULTURA y ONCE. **Museus Abiertos a Todos los Sentidos: acoger mejor a las personas minusvalidas**. Trad. Carmen Pérez Andrés e Antonia Ramos Fuentes. Salamanca: ONCE, 1994.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Tradução Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró- Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro – RS; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GROFF, Gerda. **What museum guides need to know**. 2. ed. New York: American Foundation for the Blind, 1990.

GULLAR, Ferreira (Org.). **Arte Brasileira Hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

HERZ, Rachel. **The Scent of Desire: Discovering our enigmatic sense of smell**. New York: Harper Perennial, 2008.

KAMPER, Dietmar. Corpo. In: WULF, Christoph (Org.). **Cosmo, Corpo, Cultura**. Enciclopedia Antropologica. Milano: Ed. Mondadori, 2002.

MAJEWSKI, Janice. **Part of your general public is disabled**. 2. ed. Washington: Smithsonian Institution, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

MORAES, Márcia; KASTRUP, Virgínia (Orgs.). **Exercícios de ver e não ver**: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: Nau: 2000

MORIN, Edgar. **O Paradigma Perdido** – A natureza humana. Lisboa: Publicações Europa América, 1993.

MOUTINHO, Mario (et. al.). **Sobre o Conceito de Museologia Social**. Lisboa: Universidade Lusófona De Humanidades e Tecnologias, 1993 (**Cadernos de Sociomuseologia**, n.1).

NOWILL, Dorina. .... **E eu venci assim mesmo**. São Paulo: Totalidade, 1996.

OITICICA, Hélio Filho (Org.). **Hélio Oiticica**: o museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

POMIAN, Kristof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**, v.1. . Memória – História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

PROSS, Harry. **La violencia de los símbolos sociales**. Barcelona: Anthropos, 1989.

\_\_\_\_\_. **Estructura simbólica del poder**. Barcelona: GG MassMedia, 1980.

PROSS, Harry; BETH, Hanno. **Introducción a la ciencia de la comunicación**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.

PROSS, Harry; ROMANO, Vicente. **Atrapados en la red mediática**: Orientación em la Diversidad. Hondabirra: Argitaletxe HIRU, 2000.

REIS, Ana Carla Fonseca; MARCO, Kátia de (Orgs.). **Economia da cultura**: ideias e vivências. Rio de Janeiro: Publit, 2009.

ROMANO, Vicente. **Ecología de la comunicación**. Hondarribia: Hiru, 2004.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão** – Construindo uma sociedade para todos. 2. ed. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

SERRES, Michel. **Os Cinco Sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001 (Filosofia dos corpos misturados, v. 1)

SHAPIRO, Joseph P. **No pity: people with disabilities forging a new civil rights movement.** : New York: Three Rivers Press, 1993.

VARINE-BOHAN, Hugues de. **O Tempo Social.** Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1987.

\_\_\_\_\_. Patrimônio e Cidadania. In: **Museologia Social.** Porto Alegre: UE/ Secretaria Municipal de Cultura, 2000. 136p.

VIRILIO, Paul. **L'art à perte de vue.** Paris: Éditions Galilée, 2005.

ZIELINSKI, Siegfried (Org.). **Variantology.** Köln: Walther König, 2005.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia da mídia.** São Paulo: Annablume, 2006.

### **Teses, Dissertações e Monografias de Especialização**

CURY, Marília Xavier. **Comunicação Museológica:** Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. 2005. 352 f. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

SARRAF, Viviane Panelli. **A Inclusão dos Deficientes Visuais em Museus:** uma análise realizada com base em avaliações sobre acessibilidade. 2004. 95 f. Monografia (Especialização) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2004.

SARRAF, Viviane Panelli. **Reabilitação do Museu:** políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

### **Catálogos de Exposições e Espaços Culturais**

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Festival de Jardins do MAM no Ibirapuera.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

MUSEU DA INDÚSTRIA COMÉRCIO E TÉCNOLOGIA – CENTRO SOCIAL MARIO FRANÇA DE AZEVEDO. **Percepção e Criação.** São Paulo, 1980.

SMITHSONIAN INSTITUTION. **Spirit of a Native place:** building the National Museum of the American Indian/ Duane Blue Spruce, editor. Washington: The National Geographic Society in association with the National Museum of the American Indian, 2004.

### Periódicos completos

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Legislação Brasileira sobre Pessoas Portadoras de Deficiência**. 5. ed. Brasília: Centro de Documentação e Informação-Edições Câmara, 2009

PARÁ, Carlos; VIANA, José (Ed.). **Pará Zero Zero: arte, educação e cultura: Giovanni Gallo e o Museu do Marajó**, Pará, Resistência, n. 11, ano IV, s.d.

BRASIL. SPHAN – pró-Memória. **Cadernos Museológicos**. Rio de Janeiro: SPHAN – Pró-Memória, 1989, n. 2.

### Artigos em periódicos e anais de congressos

BAITELLO, Norval Junior. Vítimas de um bombardeio de imagens. E da violência. Entrevista de Marcos Bragato, especial sobre o evento “Imagem e Violência” – Encontros com Dietmar Kamper, Vicente Romano e Norval Baitello Jr. na Pontifícia Universidade Católica, na segunda quinzena de agosto, 1999, **Jornal da Tarde**. São Paulo. Disponível em: <<http://cisc.org.br/portal/en/biblioteca/viewdownload/7-baitello-junior-norval/12-vitimas-de-um-bombardeio-de-imagens-e-da-violencia.html>>. Acesso em: 06/2009

\_\_\_\_\_. Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento. **Flusser Studies**, n. 3. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/>>. Acesso em: 01/2013

\_\_\_\_\_. Imagem e violência: a perda do presente. **São Paulo em Perspectiva – Violência e mal-estar na sociedade**, São Paulo: Fundação SEADE, v. 13, n. 3, p. 81-84, jul./set. 1999.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura**. São Paulo: CISC – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, 2005.

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane Rose; BRASILEIRO, Alice. Acessibilidade e Sensorialidade nas Ambiências Museais Brasileiras. **Anais do Seminário de Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española, II, 2010**. Buenos Aires, Comité Internacional del ICOM para la Museología – ICOFOM, 2011, p. 187-200.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da Amnésia. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, n. 23, p. 34-57, 1994.

KAMPER, Dietmar. **O Corpo vivo, o corpo morto**. Texto apresentado no Seminário Internacional “Imagem e Violência”, promovido pelo Cisc – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, no Sesc Vila Mariana, em São Paulo, durante os dias 29, 30, 31 de março e 1º de abril de 2000. Disponível em:

<<http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewdownload/3-kamper-dietmar/19-o-corpo-vivo-o-corpo-morto.html>>. Acesso em: 08/2011

PAVÃO, Antonio Carlos; LEITÃO, Angela. Hands-on? Minds-on? Hearts-on? Social-on? Explainers-on!. In: MASSARANI, Luisa; MERZAGORA, Matteo; RODARI, Paola (Orgs.). **Diálogos & ciência: mediação em museus e centros de Ciência**. Rio de Janeiro: Museu da Vida; Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007. 92p., il.

WULF, Christoph. O Ouvido. **Revista GHREBH** – Cultura do ouvir, São Paulo: CISC – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, n. 9, p. 56-67, mar./maio 2007.

### **Manuais e Cartilhas**

THE CENTER OF UNIVERSAL DESIGN. **The Principles of Universal Design**. Baltimore, 1997. 3p.

FUNDAÇÃO PREFEITO FARIA LIMA – CEPAM. Unidade de Políticas Públicas – UPP. **Município acessível ao cidadão**. Coordenado por Adriana Romeiro de Almeida Prado, 2001. 276p.

AUSTRALIAN MUSEUM AND THE NATIONAL MUSEUM OF AUSTRALIA. **Many Voices Making Choices: Museum audience with disabilities**. Sydney, 2005. 70 p.

### **Sites Consultados na Internet**

BLOG MUSEOLOGIA DA FLORESTA. Informações e artigos sobre o Museu do Seringal Vila Paraíso e Exposição Sentidos da Amazônia. Disponível em: <<http://museologiadafloresta.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 02/2013.

CENOGRAFIA EM TODOS OS SENTIDOS. Figura exposição “O Museu é o Mundo”. Disponível em: <<http://www.escriitoriodearterio.com.br/blog/exposicoes/obras-de-helio-oiticica-em-portugal.html>>. Acesso em: 03/2013

CENSO, 2010. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 07/2012.

CENTRO DRAGÃO DO MAR DE ARTE E CULTURA. Disponível em: <<http://www.dragaodomar.org.br/index.php>>. Acesso em: 03/2010.

CENTRO INTERDISCIPLINAR DE SEMIÓTICA DA CULTURA (Consulta de artigos de Harry Pross, Dietmar Kamper, Norval Baitello Junior, Christoph Wulf, Ivan Bystrina, Vicente Romano e Vilém Flusser). Disponível em: <<http://www.cisc.org.br>>. Acesso em: 2009 a 2013.

CHILDRENS MUSEUM OF MANHATTAN – New York. Informações sobre os programas do espaço. Disponível em: <<http://www.cmom.org/>> . Acesso em: 01/2012.

CITÉ DES SCIENCES ET DE L'INDUSTRIE. Informações sobre a história da instituição. Disponível em: <<http://www.cite-sciences.fr/fr/cite-des-sciences/>>. Acesso em: 01/2013.

CÓDIGO DE ÉTICA DO ICOM – International Council of Museums. Disponível em: <<http://www.icom.org.br>>. Acesso em: 03/2012.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DE DIREITOS HUMANOS. Disponível em: <[http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis\\_intern/ddh\\_bib\\_inter\\_universal.htm](http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm)>. Acesso em: 08/2010.

DOMINIC ROBSON - Escritório responsável pela execução do espaço “Interactive Zone da Tate Modern de Londres. Disponível em: <<http://dominicrobson.com/index.php?/projects/tate-modern-learning-zone/>>. Acesso em: 03/2013

ENTRETENIMENTO UOL – Figura exposição “O Museu é Mundo”. Disponível em <<http://entretenimento.uol.com.br>>. Acesso em: 02/2013.

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. Informações sobre museus e espaços culturais brasileiros. Disponível em: <[http://www.museus.gov.br/sbm/cnm\\_apresentacao.htm](http://www.museus.gov.br/sbm/cnm_apresentacao.htm)>. Acesso em: 2011 a 2013.

INSTITUTE OF HUMAN CENTERED DESIGN – Instituto de estudos sobre o Desenho Universal. Disponível em: <<http://humancentereddesign.org/>>. Acesso em: 01/2013

INSTITUTO BUTANTAN. Disponível em: <[http://www.butantan.gov.br/home/museu\\_biologico.php](http://www.butantan.gov.br/home/museu_biologico.php)>. Acesso em: 02/2013.

MOMA – Museum of Modern Art. Disponível em: <<http://www.moma.org/about/history>> Acesso em: 01/2013.

MUSÉE DU LOUVRE. Informações sobre a história da instituição. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>. Acesso em: 01/2013.

MUSEI VATICANI. Informações sobre a história da instituição. Disponível em: <<http://mv.vatican.va/>>. Acesso em: 01/2013.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp>>. Acesso em: 02/2013.

MUSEU DE CIÊNCIAS MORFOLOGICAS DA UFMG. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/rededemuseus>>. Acesso em: 2013

Museu do Marajó. Informações sobre a história e projetos do museu. Disponível em: <<http://www.museudomarajo.com.br/museudomarajo/site/index.php>>. Acesso em: 02/ 2013.

NBR 9050 – Norma Brasileira de Acessibilidade. Disponível em: <<http://www.acessibilidade.org.br>>. Acesso em: 09/2012.

SESC ARSENAL. Informações sobre a instituição e o evento Bulixo. Disponível em: <[http://www.sescmatogrosso.com.br/unidade/Arsenal/?cod\\_unidade=2](http://www.sescmatogrosso.com.br/unidade/Arsenal/?cod_unidade=2)>. Acesso em: 01/2013.

WIKIPÉDIA – Museu do Índio. Informações sobre a história da instituição. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu\\_do\\_%C3%8Dndio\\_\(Rio\\_de\\_Janeiro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_do_%C3%8Dndio_(Rio_de_Janeiro))>. Acesso em: 02/2013.

### **E-mail**

(respostas dos questionários que compõem a terceira parte do segundo capítulo disponíveis integralmente em Anexos)

ARRUDA, Sílvia. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <[vsarraf@gmail.com](mailto:vsarraf@gmail.com)> em fev. 2013.

BARBOSA, Ana Amália. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <[vsarraf@gmail.com](mailto:vsarraf@gmail.com)> em fev. 2013.

BOIMEL, Marieta Epel. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <[vsarraf@gmail.com](mailto:vsarraf@gmail.com)> em fev. 2013.

FONTANA, Elaine. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <[vsarraf@gmail.com](mailto:vsarraf@gmail.com)> em fev. 2013.

COHEN, Regina. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <[vsarraf@gmail.com](mailto:vsarraf@gmail.com)> em fev. 2013.

GRANDI, Antônio Carlos. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <[vsarraf@gmail.com](mailto:vsarraf@gmail.com)> em fev. 2013.

KELLO, Nuria. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <[vsarraf@gmail.com](mailto:vsarraf@gmail.com)> em fev. 2013.

LIA, Camila Serino. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <[vsarraf@gmail.com](mailto:vsarraf@gmail.com)> em fev. 2013.

RATÃO, Rogério. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <[vsarraf@gmail.com](mailto:vsarraf@gmail.com)> em fev. 2013.

SAVELLI, Stella. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <vsarraaf@gmail.com > em fev. 2013.

SILVA, José Souza Ferreira da. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <vsarraaf@gmail.com > em fev. 2013.

SILVA, Julia Lucia de Oliveira Albano. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <vsarraaf@gmail.com > em fev. 2013.

SOUZA, Natália Cruz de. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <vsarraaf@gmail.com > em fev. 2013.

VELOSO, Marcia Marisa. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Resposta de questionário recebida por <vsarraaf@gmail.com > em fev. 2013.

## ANEXOS

### **ANEXO A – Lista de espaços culturais visitados nos Estados Unidos da América, Inglaterra, Espanha, Holanda , Portugal, França, Itália**

#### **Espanha, 2008**

##### Madrid

- Museu Reina-Sofia
- Museu Thyssen - Bornemisza
- Museu Geominero
- Museu Tiflogico de la ONCE
- La Casa Encendida
- Fundación La Caixa
- Museu del Prado

##### Vila Joiosa

- Museu Arqueológico de Vila Joiosa (atual Vila Museu)
- Museu do Chocolate Valor,
- Museu do Chocolate Perez,
- Sítio Arqueológico El Lucentum,
- Museu Casa La Barbera des Aragonés,
- Igreja de Santa Bárbara,
- Centro Histórico murado de Vila Joiosa,
- Torre de São José

##### Alicante

- MARQ – Museu Arqueológico de Alicante.
- Castillo de Santa Bárbara

##### Valencia

- Museu de Ciências Príncipe Felipe

#### **Holanda, 2008**

##### Amsterdam

- Folks Museum
- Museu Stedelijk
- Vincent Van Gogh Museum
- Rijksmuseum
- Rembrandthuis - Casa de Rembrandt
- Museu Judaico - Museu das Crianças
- Museum van Loon
- Tropenmuseum

##### Haarlem

- Het-Dolhuys Museum – Museu da Psiquiatria

Leiden

- Museum Volkenkunde - National Museum of Ethnology
- Naturalis

**Inglaterra, 2008**Londres

- British Museum
- Victoria and Albert Museum
- Tate Modern
- Tate Gallery
- Natural History Museum
- Science Museum

**Portugal, 2008**Lisboa

- Museu de Arte e Museu de Arte Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian
- Centro Cultural do Belém
- Museu Nacional de Arqueologia
- Museu Nacional de Arte Antiga
- Museu Nacional do Azulejo
- Museu Nacional dos Coches
- Pavilhão do Conhecimento
- Castelo de São Jorge
- Torre de Belém

Setúbal:

- Museu do Trabalho

Loures:

- Museu Municipal de Loures

**Estados Unidos da América, 2011**Nova York

- MOMA – Museum of Modern Art
- American Museum of Natural History
- Children’s Museum of Manhattan
- Associação Art Education for the Blind
- Helen Keller Museum of American Foundation for the Blind
- Metropolitan Museum of Art
- Eli Whitney Museum
- Ellis Island Immigration Museum

Washington

- United States Holocaust Memorial Museum
  - Museu do Smithsonian Institution:
- Smithsonian Institution Building, The Castle

- American Art Museum
- American History Museum
- American Indian Museum
- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
- National Zoo
- Natural History Museum
- Air and Space Museum

### Orlando

- Parques temáticos do complexo Disney World:
  - Magic Kingdom,
  - Epcot Center,
  - Animal Kingdom,
  - Hollywood Studios.
- Parques temáticos do complexo Universal:
  - Island of Adventure
  - Universal Studios

### **França, 2012**

#### Paris

- Cité des Sciences et de l'industrie
- Musée du Louvre
- Musée D'Orsay
- Musée Quai Branly
- Musée de Cluny
- Centre Pompidou
- Palais de la Découverte
- Muséum National d'Histoire Naturelle

#### Giverny

- Musée des Impressionistes
- Fondation Claude Monet

### **Itália, 2012**

#### Roma

- Musei Vaticani
- Colosseo,
- Foro Romano
- Museo Palatino
- Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo
- Terme di Caracalla
- Catacombe San Calisto

#### Florença

- Galeria degli Uffizi
- Palazzo Vecchio
- Palazzo Pitti

- Museo Officina Profumo Farmaceutica di Santa Maria Novella,
- Igreja Santa Maria del Fiore
- Museo dell'Opera Del Duomo

## **ANEXO B – Lista de espaços culturais visitados no Brasil**

### **Região Sudeste, 2008 a 2012**

#### São Paulo

- Museu do Futebol
- Museu da Língua Portuguesa
- Museu de Microbiologia do Instituto Butantan
- Museu de Arte Moderna de São Paulo
- Pinacoteca do Estado de SP
- Museu da Casa Brasileira
- Museu do Instituto Adolfo Lutz
- Museu do Instituto Biológico
- Memorial da Inclusão
- Catavento
- Itaú Cultural
- Instituto Tomie Othake
- Centro Cultural São Paulo
- Museu Paulista
- Museu de Zoologia da USP
- Museu de Arqueologia e Etnologia da USP
- Museu de Arte Moderna de São Paulo
- Museu de Arte Contemporânea da USP
- Estação Ciência
- Espaço Perfume Arte+ História – Fundação Boticário
- Centro Cultural Banco do Brasil
- Fundação Bienal
- Museu Afro Brasil
- Galeria de Arte do Sesi
- Unidades do Sesc da capital: Pompéia, Itaquera, Belenzinho, Pinheiros, Interlagos, Consolação.

São Bernardo do Campo

- Sabina – Cidade do Conhecimento

Barueri

- Museu da Bíblia

Rio de Janeiro

- Museu Histórico Nacional
- Centro Cultural Banco do Brasil
- Museu da República
- Centro Cultural da Marinha – Ilha Fiscal
- MAM – RJ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- Oi Futuro/ Museu do Telefone
- Instituto Benjamin Constant: Sala de Maquetes de Monumentos do Rio de Janeiro, Oficina de Cerâmica, Museu Histórico e Coleção científica “A Célula ao alcance das mãos”
- Paço Imperial
- Casa França Brasil
- Museu Casa do Pontal
- Museu da Vida - Fundação Oswaldo Cruz
- Museu Nacional
- Museu do Exército – Forte de Copacabana
- Museu Nacional de Belas Artes

Niterói

- Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Petrópolis

- Museu Casa de Santos Dumont
- Museu Imperial

Belo-Horizonte

- Museu de Ciências Morfológicas da Universidade Federal de Minas Gerais
- Museu de Ciências da PUC – MG
- Museu de Artes e Ofícios

**Região Sul**Porto Alegre

- Museu de Ciência e Tecnologia da PUC-RS
- Museu de Arte do Rio Grande do Sul
- Museu da UFRGS
- Museu da Imagem e do Som
- Museu da Energia

### Florianópolis

- Fundação Hassis,
- ACIC – Associação Catarinense de Cegos
- Museu de Arte de Santa Catarina

### Joinville

- Museu de Arte de Joinville,
- Museu Nacional da Imigração e Colonização de Joinville
- Estação da Memória
- Cemitério da Memória

### Curitiba

- Museu Oscar Niemeyer
- Museu do Perfume Boticário
- Museu Ferroviário

## **Região Nordeste**

### Recife

- Instituto Ricardo Brennand
- Museu do Homem do Nordeste
- Museu da Sinagoga
- Museus de Arte Moderna Aluísio Magalhães
- Museu Brennand

### Fortaleza

- Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

## **Região Centro-Oeste**

### Brasília

- Memorial JK
- Museu da República
- Caixa Cultural de Brasília
- ECCO – Espaço Cultural Contemporâneo

### Cuiabá

- Museu Morro da Caixa D'Água Velha

- Museu Rondon
- Museu de Arte e Cultura Popular
- Museu do Rio Cuiabá
- SESC Arsenal

### Campo Grande

- Museu das Culturas Dom Bosco
- Memorial da Cultura Indígena
- Casa do Artesão

### **Região Norte**

#### Manaus

- Museu Amazônico
- Teatro Amazonas
- Palácio Rio Negro
- Usina Chaminé
- Museu Seringal Vila Paraíso (zona rural)
- Museu do Porto
- Bosque do INPA – Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia

#### Belém

- Museu de Arte do Pará
- Museu Histórico de Belém
- Museu Do Círio
- Museu de Arte Sacra
- Museu de Arte Contemporânea - Casa das Onze Janelas
- Forte do Presépio
- Museu Paraense Emílio Goeldi
- Mangal das Garças (parque ambiental)

#### Ilha do Marajó

- Museu do Marajó
- Fazenda São Jerônimo
- Ruínas de Joanes

**ANEXO C Modelo de questionário de opinião proposto para as análises do segundo capítulo**

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

**6. Nome:**

**7. Formação:**

**8. Atuação:**

**9. Possui deficiência:**

**5. Qual:**

**10. Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e se possui deficiência qual)?**

**11. Que tipo de espaço cultural mais aprecia? (museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...)**

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**12. Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...)**

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**13. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):**

**14. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:**

**ANEXO D Questionários analisados no segundo capítulo respondidos integralmente**

- Antonio Carlos Grandi

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. **Nome: Antonio Carlos Grandi**
2. **Formação: Ciências Físicas e Biológicas**
3. **Atuação: ensino**
4. **Possui deficiência: SIM**
5. **Qual: visual (cego)**
6. **Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e deficiência)?**

Com a esposa.

7. **Que tipo de espaço cultural mais aprecia?(museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...)**

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar. Museus e espaços culturais em geral.**

8. **Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...)**

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar. História e Ciências.**

9. **Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):**

Para mim, recursos táteis e guias sonoros são essenciais.

10. **Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:**

Complementam satisfatoriamente as necessidades e expectativas do deficiente visual.

As maquetes por exemplo, nos dão a noção espacial e direção nos espaços visitados.

- José Souza Ferreira da Silva

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. **Nome:** José Souza Ferreira da Silva
2. **Formação:** Mestre em Psicologia da Educação
3. **Atuação:** Coordenador de Graduação e Professor Universitário
4. **Possui deficiência:** Não
5. **Qual:**
6. **Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e deficiência)?**

Sim. Frequento museus e outros espaços culturais como teatros, cinemas, centros culturais e patrimônios históricos. Geralmente vou com minha família, sendo minha esposa e filhos (10 anos e 13 anos de idade). Nenhum deles tem deficiência.

7. **Que tipo de espaço cultural mais aprecia? (museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...)**

As preferências são muito variadas. As crianças preferem exposições e espaços com recursos multimídia e interativos aos que utilizam museografia tradicional expondo obras apenas contemplativas. Já a minha preferência são os espaços que propõe um bom diálogo com o visitante através da moderação de um setor educativo sintonizado com a proposta curatorial.

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

8. **Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...)**

As preferências da família são as temáticas tecnológicas e científicas. Os museus de ciências e algumas exposições de arte estão utilizando recursos interativos que convidam o público à descobrir as informações propostas na exposição.

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**9. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):**

Na minha família não há ninguém com deficiência, o que nos faz perceber o quanto tais recursos beneficiam à todos. A experiência nos espaços que utilizam recursos multissensoriais atraem as pessoas, tornam a visita mais lúdica, enriquecem o acesso as informações. Entretanto, nem sempre estes recursos são bem utilizados, ou seja, tal utilização pressupõe uma equipe preparada para implementar esta ação. Como consequência o visitante deficiente ou não fica indiferente diante de tais recursos uma vez que percebemos uma utilização aleatória ou quase burocrática para comprovar que são acessíveis.

**10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:**

Todos estes recursos beneficiam qualquer visitante, além é claro de incluir a pessoa com deficiência em atividades culturais nas quais ela se sinta participativa, com autonomia e informada. Mas gosto de ressaltar que beneficiando os deficientes beneficiamos aos demais visitantes e certas instituições e profissionais estão fazendo este trabalho com tanta competência que fica até difícil distinguir para quem é o recurso utilizado na exposição. As crianças adoram; os adultos ficam mais curiosos; as pessoas com deficiência querem visitar exposições; os grupos de estudantes se tornam público frequentador. A importância de tais recursos é certamente comprovada como necessária e fundamental para educar e tornar a cultura de fácil acesso à sociedade.

- Natália Cruz de Souza

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

**1. Nome:** Natália Cruz de Sousa

**2. Formação:** Ciências Sociais Incompleto

**3. Atuação:** Pesquisa/Atendimento

**4. Possui deficiência:** NÃO

**5. Qual:**

**6. Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e se possui deficiência qual)?**

**R.: Sozinha ou com amigos, nunca com a família.**

**7. Que tipo de espaço cultural mais aprecia? (museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...)**

**R.: Aprecio centros culturais com largo espaço, livres, e com atividades diversas como o Centro Cultural Vergueiro, que combine música, teatro, arte e acervo.**

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**8. Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...)**

**R.: Aprecio exposições de antropologia (filmografia, fotografia, objetos), e arte popular.**

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**9. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):**

**R.: Minha experiência no acesso a cultura com os diferentes recursos para comunicação é mínima. As poucas obras artísticas das quais pude interagir percebi em princípio um “estranhamento”, devido ao costume de lidar mais especificamente com o sentido visual, por isso torna-se experiências ricas e sensíveis, projetando novas percepções sensitivas e corporais.**

**10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:**

**R.: Precisamente para a vida das pessoas que possuem deficiência creio que esses recursos são extremamente importantes, no entanto para mim, segue a perspectiva de uma pessoa sem deficiência, a importância dos recursos de comunicação alternativos permite compreensão do “outro” facilitando minhas formas de lidar com os meus sentidos e percepções do mundo.**

- Regina Cohen

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf

**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. **Nome:** Regina Cohen
2. **Formação:** Arquiteta e Urbanista, PhD em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, Pós-doutora em Arquitetura (Apoio: FAPERJ) com o tema “Acessibilidade às Ambiências Museais”
3. **Atuação:** Pesquisadora Associada nos temas de Acessibilidade, Desenho Universal e Inclusão de Pessoas com Deficiência.
4. **Possui deficiência:** SIM
5. **Qual:** Deficiência Física, me locomovo em cadeira de rodas.

**6. Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e deficiência)?** Em geral, visito espaços culturais sozinha ou com amigos.

7. **Que tipo de espaço cultural mais aprecia? (museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...)** – Museus, em geral, Centros Culturais (quase todos), Sítios, monumentos e Cidades tombadas.

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

8. **Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...)** – exposições de arte, arquitetura e também de história, antropologia e científicas.

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

9. **Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):** sempre acreditei nos museus e centros culturais como lugares onde mais está presente a intersensorialidade. Portanto, todos os recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar e cinestésicos acima elencados são importantes no contexto de inclusão de um maior público que tem sua percepção a estes espaços e exposições condicionados a estes mesmos recursos. É necessário o planejamento coerente de Rotas Acessíveis que permitam o meu percurso em cadeira de rodas e de todos os usuários em potencial com suas diferentes necessidades espaciais.
10. **Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:** Para certas pessoas com deficiência sensorial (visual e auditiva) ou intelectuais (cognitivas), o acesso à informação cultural só será possível com o fornecimento destes recursos. Entretanto, não diria que são alternativos, mas constituem-se em premissas básicas que devem ser obrigatoriamente fornecidas por todos os museus e instituições culturais.

- Camila Serino Lia

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**  
**Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica**  
**Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros:  
 estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. **Nome:** Camila Serino Lia
2. **Formação:** Mestrado (Artes e educação, IA UNESP)
3. **Atuação:** Educadora
4. **Possui deficiência:** não
5. **Qual:** x

**6. Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e deficiência)?**

Sim, visito tanto sozinha como com familiares (marido, 43 anos, sem deficiência; filhas e enteadas, sendo de 16, 14, 09 anos e, a menor, de 5 meses; sem deficiência)

**7. Que tipo de espaço cultural mais aprecia? (museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...)**

Museus e exposições de arte quando sozinha ou acompanhada de meu marido; centros culturais e exposições e eventos em unidades dos SESC's, quando acompanhada das crianças)

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**8. Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...)**

Artes

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**9. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):**

Como educadora tenho a tendência a sempre valorizar todo e qualquer tipo de proposta ou recurso que aproxime, amplie a interação e contato das pessoas com a arte e cultura. Vejo estes recursos como 'portas de entrada' que diversificam nossas

possibilidades de experiências estéticas e percepções com a arte, como recursos 'acordam' nosso corpo.

**10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:**

A resposta é muito próxima a anterior, somada ao favorecimento e ampliação de informação e contextualização sobre a arte e cultura, impulsionando, por vezes, um contato mais reflexivo, questionador, inquiridor. Podemos pensar todos estes recursos como mediadores.

- Julia Lucia de Oliveira Albano Silva

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. **Nome:** Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva
2. **Formação:** Mestre em Comunicação e Semiótica, Bacharel em Com. Social – Rádio e Televisão
3. **Atuação:** Docente do Ensino Superior
4. **Possui deficiência:** Não
5. **Qual:-**

**6. Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e deficiência)?**

**Sozinha e eventualmente com a família.**

7. **Que tipo de espaço cultural mais aprecia?(museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...)**

**Tenho preferência por museus e espaço cultural multimídia. Aprecio também instalações em espaços coletivos e públicos como praças.**

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

8. **Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...)**

**Arte Popular, antropologia e histórica. Quando acompanhada dos familiares artes e tecnologia.**

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

- 9. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):**

A possibilidade de tocar, cheirar e, portanto, de interagir para além da visão seduz o espectador. Observo que as crianças, principalmente, se cansam mais facilmente quando não podem sequer tocar a obra exposta. Há uma necessidade de constante policiamento por parte dos adultos dos impulsos e o que termina dificultando o envolvimento total da criança. Acostumadas a processos de comunicação de intensa interação propiciada pelas tecnologias digitais de comunicação e informação, visitar espaços sem interação, geralmente resultam em desinteresse.

Além das crianças, como adulta sinto necessidade de me envolver para além do visual. Portanto, considero importante a presença de recursos de comunicações que envolvam vários dos nossos sentidos.

- 10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:**

- Ana Amália Barbosa

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. **Nome:**Ana Amalia Tavares Bastos Barbosa
2. **Formação:**Doutora em Teoria, Ensino e Aprendizagem ECA/USP
3. **Atuação:**Professora do NOSSO SONHO
4. **Possui deficiência:**Sim
5. **Qual:**Sequela de AVC de Tronco Cerebral Tetraplegica e muda
6. **Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e deficiência)?**Sim com os alunos deficientes , amigos e família . **Deficiencia dos alunos –**varias , todos cadeirantes
7. **Que tipo de espaço cultural mais aprecia?**(museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...) Museu, centro cultural e arte na rua

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

8. Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...) artes, tecnologia.

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

9. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso): experiências que desenvolvam a consciência corporal,(Ernesto Neto) e interativas em relação à cultura

10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural: Todos são muito importantes, mas computadores com programas alternativos para tetraplegicos também seriam ideais

- Elaine Fontana

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. **Nome:** Elaine Fontana
2. **Formação:** Especialização em Curadoria e Educação/Graduada em artes visuais
3. **Atuação:** Educadora
4. **Possui deficiência:** não
5. **Qual:**

**6. Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e se possui deficiência qual)?**

Visito sozinha(34), com amigos e namorado (de 24 a 60) ou família(irmão 40 e sobrinho 19). Sem deficiência.

**7. Que tipo de espaço cultural mais aprecia? (museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...)**

Museus e centros culturais. A família gosta bastante de espaço cultural multimídia.

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**8. Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...)**

Artes e história

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**9. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):**

Eu particularmente tenho grande interesse por exposições apenas visuais, sem qualquer apelo tátil, olfativo, de paladar, etc. Mas minha família gosta bastante e se envolve mais intimamente quando esses recursos estão disponíveis. Já trabalhei em exposições como o File – exposições de arte e tecnologia e percebo que os envolvimento corporais, de percepção visual por recursos outros de comunicação (olfativos, corporais, tátil e auditivos) atraem o público e posso afirmar que em muitas vezes havia uma apreensão de conteúdos formais e estéticos que possibilitaram experiências individuais muito potentes.

Gostaria de destacar duas experiências importantes que se passou comigo, uma na Pinacoteca quando fiz o percurso com audioguia e venda e tive pela fala daquele que narrava e a percepção tátil da escultura uma experiência original, nova, formidável. Foi possível apreendê-la esteticamente de forma profunda. Estava sem olhar com os olhos, no entanto a compreensão foi adquirida por dados mais internalizados, somados à ativação do tato, pouco usado cotidianamente para esse fim.

Outra experiência importantíssima foi entrar na piscina da Cosmococa de Hélio Oiticica e toda a discussão teórica realizada até ali, se desintegrou a partir da vivência real diante do trabalho. Se desintegrou porque foi reestabelecida, reordenada diante das relações todas havidas desde o primeiro momento que encontrei a piscina no pavilhão presente em Inhotim. O percurso que durou a entrada, a escolha de entrar, o som de Cage. As vivências anteriores com piscinas e todos aqueles novos signos, que se entrelaçaram a outros recursos sonoros, de alteração da cor da piscina, interferiram e nortearam uma nova experiência.

**10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:**

É importante a exposição acessível a qualquer público, em linguagens diversas para públicos diversos. Todos os públicos devem ser convidados aos espaços culturais, podendo estabelecer suas relações pessoais com os

trabalhos. Acrescento o educador para estabelecer relações de comunicação para ser mais um provocador de questões a partir das obras expostas.

- Márcia Marisa Veloso

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. **Nome:** Marcia Marisa Veloso
2. **Formação:** Historiadora/PUCSP
3. **Atuação:** Área de pesquisa e documentação em centros de memória
4. **Possui deficiência:** Não
5. **Qual:**
5. **Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e se possui deficiência qual)?** Sim, frequentemente com amigos.
6. **Que tipo de espaço cultural mais aprecia? (museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...)**  
Preferencialmente centros culturais, e museus pequenos!

**OBS:** considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.

7. **Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...).** Tenho interesses variados, procuro sempre ver um número vasto de exposições para apreciar as variadas formas de arte e representação.
8. **OBS:** considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.
9. **Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):** Os recursos são extremamente importantes para dar acesso a todos, facilitando nossa interação com o mundo, e dessa forma nossa

**integração com as variadas formas de arte que estão expostas e dispostas para despertar nosso olhar!**

**10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural: esses recursos são imprescindíveis para oferecer oportunidades de acesso a cultura a todos, sem qualquer tipo de discriminação.**

- Marieta Epel Boimel

\*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo\*

\*Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica\*

\*Doutorado em Comunicação e Semiótica\*

\*Pesquisa: \*Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

\*Pesquisadora:\* Viviane Panelli Sarraf

\*Orientador:\* Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. \*Nome Marieta Epel Boimel:\*

2. \*Formação:Licenciatura em Letras\*

3. \*Atuação:\*Diretoria do Grupo Retina-São Paulo. Consultora em acessibilidade em museus, exposições, textos de audioguias e audiodescrições.

4. \*Possui deficiência: Sim  
Visual:\*

5. Qual

\* \*

6. \*Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade? Na maioria das vezes, ,sozinha, solicitando apoio da equipe de educadores.Esporadicamente acompanhada por familiares( cunhada-60 anos e nora-35 anos) sem deficiência.

\*

7. \*Que tipo de espaço cultural mais aprecia?(museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...) \*

\*OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.

Museus, exposições, espaços culturais multimídia, monumentos tombados.

\*

\* \*

8. \*Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica,

Artes, arqueologia, científica, histórica,

\*OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.

\*

\* \*

9. \*Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):  
É inegável a importância de recursos de comunicação para melhor acesso às manifestações culturais. O tato, por exemplo, permite, no caso da deficiência visual, uma perfeita noção da obra (dimensão, forma, textura); o audioguia propicia ao deficiente visual uma ótima percepção do material expositivo, dispensando, em alguns casos, a presença da equipe de educadores. Embora menos frequente que o auxílio do tato e de informações sonoras como as contidas em audioguias, o olfato é também recurso importante para o deficiente visual.

\*

\* \*

10. \*Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:\*

Indicações em Braille, mapas táteis, audioguias, maquetes, réplicas são recursos que permitem um melhor acesso às manifestações culturais. Separadamente ou em conjunto suprem a falta de visão, tornando-se fatores de inclusão cultural.

- Núria Kello

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**  
**Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica**  
**Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. Nome: **Nuria kello**

2. Formação: **prof Belas Artes, pos grad em Museologia**

3. Atuação: **arte educação, educação especial , museus**

4. Possui deficiência: **no**

5. Qual:

6. Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e se possui deficiência qual)? **geralmente sozinha**

7. Que tipo de espaço cultural mais aprecia? (museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...) **tudo**

**OBS:** considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.

8. Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...) **aprecio tudo mais a mia preferência e artes , historia, antropologia. No caso de ir com a família decidimos juntos a fazemos visitas não muito longas para evitar fadiga de museu**

**OBS:** considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.

9. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso): **absolutamente importante para acessar e incluir a todo tipo de audiências**

10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural: **absolutamente importantes para acessar a pessoas com problemas visuais. Ex; uma gran parte do publico precisa óculos para ler. De aí a importância de fazer legendas com tamanho de letra adequada para que a pessoa na precise lentes e consiga observar a obra e ler sem óculos. No caso de no vidente tudo o material e importante.**

- Rogério Ratão

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros:  
estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. **Nome:** Rogério Ratão
2. **Formação:** Administração Hoteleira / vários cursos livres de arte
3. **Atuação:** escultor e ceramista, dou aulas de escultura no MAM/SP
4. **Possui deficiência:** 18 anos
5. **Qual:** sim, cegueira desde os 18 anos

6. **Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e deficiência)?** Visito sozinho, com meu irmão e, às vezes, com amigos. Tenho 40 anos.

7. **Que tipo de espaço cultural mais aprecia?**(museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...) Gosto muito de museus e centros culturais. Também vou muito ao teatro.

**OBS:** considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.

8. **Que tipo ou temática de exposição mais aprecia?** (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...)

**OBS:** considerar as preferências da família em caso de respondente familiar. Artes plásticas e história.

9. **Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):** Os recursos táteis e auditivos são muito importantes para que eu possa fruir uma obra de arte de uma maneira mais completa. Sem eles, fico na dependência das descrições feitas por estranhos, amigos e familiares.

**10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural: Os mapas táteis são ótimos para que eu possa ter uma melhor ideia do espaço expositivo como um todo. As legendas em braille são indispensáveis para a identificação das obras e é importantíssimo que haja as dimensões das obras nelas. Os textos em braille são ótimos para ler em casa, pois no espaço expositivo tomam muito tempo, as áudio-descrições são indispensáveis e acredito que seria ótimo se os museus e centros culturais também as disponibilizassem através dos seus sites.**

- Sílvia Arruda

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

1. **Nome:** Silvia Arruda
2. **Formação:** Arquitetura e Urbanismo
3. **Atuação:** Arquitetura e Expografia
4. **Possui deficiência:** não
5. **Qual:** não

**6. Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e deficiência)?**

**Sim, visito sozinha , com parentes, amigos ou com minha filha que tem 20 anos e é deficiente física.**

**7. Que tipo de espaço cultural mais aprecia?(museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...) .**

**Todos, mas especialmente museus e centros culturais.**

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**8. Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...).**

**Artes, antropologia e arte popular.**

**OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.**

**9. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):**

Apesar de trabalhar na área, visito as exposições também com o olhar de visitante e de familiar de portador de deficiência. É um triplo olhar que procuro não deixar levar mais para um lado ou outro, mas somar todas as experiências. Aprendo muito também com estas visitas e trabalhos na área. Foi fundamental um trabalho que fiz para o SESC chamado Labirinto das escolhas, onde tive contato com o trabalho do psicólogo Gardner, que trabalha com múltiplas inteligências. Ele aponta que se utilizarmos mais de uma das inteligências ( citadas na pergunta), ou todas , apreendemos mais a experiência. E também o curso Acessibilidade em Projetos Culturais, onde atentei ao fato dos deficientes visuais serem a maior parcela da população deficiente e que não os contemplava em meus projetos.

**10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:**

Através do curso Acessibilidade em Projetos Culturais, ministrado por Viviane Sarraf na Fundação Dorina Nowill, atentei ao fato dos deficientes visuais serem a maior parcela da população deficiente e que não os contemplava em meus projetos. Um novo portal se abriu. Se a acessibilidade física já é uma batalha a conquistar, a visual veio somar-se a esta. E outras que venham a reboque.

- Stella Savelli

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica  
Doutorado em Comunicação e Semiótica**

**Pesquisa:** Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais Brasileiros: estratégias de mediações acessíveis para pessoas e suas diferenças

**Pesquisadora:** Viviane Panelli Sarraf  
**Orientador:** Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Entrevista Comunicação Sensorial em Espaços Culturais

- 1. Nome: Stella Savelli**
- 2. Formação: Designer e professora de surdos**
- 3. Atuação: Designer UFRJ (atuando em acessibilidade científico/cultural na Casa da Ciência da UFRJ e professora de surdos do Instituto Nacional de Educação de Surdos - INES**

4. Possui deficiência: Não 5. Qual: X

6. Visita espaços culturais sozinho ou com a família (parentesco, idade e se possui deficiência qual)?

R.: Muitas vezes. Com família, amigos e algumas vezes sozinha também.

7. Que tipo de espaço cultural mais aprecia? (museu, centro cultural, monumentos tombados, espaço cultural multimídia, etc...)

R.: Todos. Cada um da família tem preferência por algum assunto. Isso faz com que todos compartilhem de diversos ambientes culturais.

OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.

8. Que tipo ou temática de exposição mais aprecia? (artes, história, antropologia, tecnologia, arte popular, científica, etc...)

R.: Artes (incluindo a popular) e tecnologia. De maneira geral a família compartilha dessas temáticas.

OBS: considerar as preferências da família em caso de respondente familiar.

9. Fale livremente sobre a importância dos recursos de comunicação táteis, auditivos, olfativos, de paladar, corporais e interativos para sua experiência no acesso à cultura. (e de sua família, se for o caso):

R.: As possibilidades existentes nos espaços culturais que exploram as sensações, geralmente tornam o ambiente mais enriquecedor e muitas vezes faz com que o visitante assimile conceitos e levante hipóteses sobre os temas abordados de forma a sair desses espaços não apenas como um simples observador. Mas há de se pensar bem como explorar esses mecanismos sensoriais para atingir da melhor maneira os objetivos desejados.

10. Fale livremente da importância dos recursos de comunicação alternativos (língua de sinais, Braille, legendas, mapas táteis, audioguias, maquetes) no acesso à informação cultural:

R.: O acesso à informação e à cultura é um direito de todos. Os recursos para oportunizar isso são válidos e necessários para atingir esse objetivo.

