

Departamento de História

Out Museum

Aproximação entre pessoas com deficiência visual
e a arte contemporânea

Ana Patrícia Pinto de Jesus

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Empreendedorismo e Estudos da Cultura
Especialização em Gestão Cultural

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Professor auxiliar convidado
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Coorientadora:

Mestre Maria Vlachou, Consultora em gestão e comunicação cultural
ACESSO CULTURA

outubro, 2017

Departamento de História

Out Museum

Aproximação entre pessoas com deficiência visual
e a arte contemporânea

Ana Patrícia Pinto de Jesus

Trabalho de projeto submetido como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Empreendedorismo e Estudos da Cultura
Especialização em Gestão Cultural

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Professor auxiliar convidado
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Coorientadora:

Mestre Maria Vlachou, Consultora em gestão e comunicação cultural
ACESSO CULTURA

outubro, 2017

Agradecimentos

Um sincero agradecimento:

Ao tempo de todos aqueles que o cederam para escutar as minhas ideias, dúvidas e comigo partilharam as suas sugestões e ensinamentos para a investigação. À confiança que depositaram neste projeto e à esperança de ser, um dia, tornado real.

Ao rigor e à orientação do Doutor José Soares Neves e Mestre Maria Vlachou; à mentoria de Bruno Monarca durante o programa de *mentoring* do ISCTE-IUL.

Ao amor de mãe, em todos os seus gestos. Ao apoio da família e à amizade que me deram ânimo nos momentos menos esperançosos, bem como à companhia nas idas aquém e além fronteiras a museus de arte, aproveitando para pedir desculpa à ausência que lhes causei no decurso desta investigação.

Gostaria de sublinhar também o anseio pela mudança que motivou o desenvolvimento deste trabalho de projeto, no caminho em direção a uma sociedade mais justa e de aceitação à diferença que existe em todos nós. Que a diversidade humana seja motivo de união.

*A compreensão mais acessível da arte contemporânea
é aquela em que nos convidam as obras mesmas à experiência.*
(Vilar, 2005:141-142 *apud* Nascimento, 2013:18)

RESUMO

Como seria um museu de arte contemporânea acessível a pessoas com deficiência visual? Em resposta à pergunta de partida e através de um estudo qualitativo, procurámos planejar um museu de arte contemporânea portátil, multissensorial e acessível. O *Out Museum*, consiste numa mala com réplicas das obras de Lygia Clark - artista plástica contemporânea que desenvolveu uma *estética sensorial* – e conteúdos informativos nas versões braille e ampliada.

Com base numa pesquisa documental e bibliográfica, questionámos a relação entre as pessoas com deficiência visual e os museus de arte, salientando a predominância da cultura visual e, conseqüentemente, o afastamento destes públicos. No entanto, conclui-se que a utilização de materiais quotidianos e a multissensorialidade das obras contemporâneas, facilitam o seu reconhecimento e possibilitam a sua fruição através de outros canais sensoriais, criando oportunidade à inclusão. O *Out Museum*, enquanto “museu portátil”, tem origem na “Boîte-en-valise” de Marcel Duchamp, à qual acrescenta o propósito de democratização e inclusão através da arte.

Durante a pesquisa empírica, através da realização de entrevistas, *focus group* e *observação participante*, analisámos experiências de visita de pessoas com deficiência visual a exposições de arte contemporânea, como ao protótipo do *Out Museum*, que permitiram validar a escolha das obras de Lygia Clark, corrigir o protótipo e ponderar o alargamento deste projeto a outros públicos.

Com base em dados estatísticos, definimos o público-alvo do projeto e, posteriormente, planeámos a estratégia de *marketing*, o modelo de negócio e os processos de avaliação a implementar no *Out Museum*.

PALAVRAS-CHAVE

Acessibilidade; Arte contemporânea; Deficiência visual; Inclusão; Lygia Clark.

ABSTRACT

How can a contemporary art museum be accessible to visually impaired people? In response to the question, through a qualitative study, we planned a portable, multi-sensorial and accessible contemporary art museum. The *Out Museum* is a suitcase with replicas of Lygia Clark's works – a contemporary artist who developed a *sensorial aesthetic* - with informative contents in braille and large print.

Based on a documental and bibliographical research, we questioned the relationship between visually impaired people and art museums, emphasizing the predominance of visual culture and, consequently, the distance of these audiences. However, we concluded that the use of everyday materials and the multi-sensoriality of contemporary works, help visually impaired people to recognize them and experience them through other sensorial channels, creating an opportunity for inclusion. The *Out Museum*, as a "portable museum", comes from the "Boîte-en-valise" by Marcel Duchamp, to which we added the purpose of democratization and inclusion through the art.

During the empirical research, through a *focus group*, interviews and *participant observation*, we analyzed experiences of visually impaired people visiting contemporary art exhibitions, such as the *Out Museum's* prototype, which allowed us to validate the choice of Lygia Clark's work, improve the prototype and consider to include other audiences in this project.

Based on statistical data, we defined the project's target audience and then we planned the *marketing* strategy, the business model and the evaluation processes to be implemented in the *Out Museum*.

KEYWORDS

Accessibility; Contemporary art; Inclusion; Lygia Clark; Visual impairment.

Índice

INTRODUÇÃO.....	1
-----------------	---

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO DO PROJETO:

Museus de arte e a deficiência visual

1.1.Como coabita a deficiência visual com a cultura visual?.....	3
1.1.1.Definições clínica e funcional da deficiência visual.....	3
1.1.2.Cegueira(s): relações da <i>não-visão</i> com o mundo visual.....	4
1.1.3.Baixa visão: várias visões.....	4
1.1.4.A alienação pela predominância da cultura visual e a proibição do toque.....	6
1.1.5.A supremacia da visão: controvérsias no acesso ‘tátil’ ao acervo.....	7
1.1.5.1.Escultura e réplicas.....	7
1.1.5.2.Reprodução em relevo.....	8
1.1.5.3. <i>Textura representacional</i>	11
1.1.5.4.Informação <i>versus</i> experiência estética.....	12
1.2.Acessibilidade(s) e inclusão: duas faces do mesmo museu.....	13
1.2.1.Acessibilidade e inclusão: conceitos.....	13
1.2.2.Barreiras <i>versus</i> acessibilidade(s) nos museus de arte.....	14
1.2.2.1.Barreiras sensoriais <i>versus</i> acessibilidade do acervo.....	14
1.2.2.2.Barreiras comunicacionais <i>versus</i> acessibilidade da informação.....	16
1.2.2.3.Barreiras sociais <i>versus</i> acessibilidade <i>atitudinal</i>	20
1.2.2.4.Barreiras espaciais <i>versus</i> acessibilidade do espaço.....	22
1.3. A arte contemporânea e a deficiência visual.....	23
1.3.1.Da arte moderna à contemporânea: breve enquadramento.....	23
1.3.2.Além da contemplação.....	24
1.3.3.Lygia Clark e a deficiência visual.....	25
1.3.3.1.A <i>propositora</i>	25
1.3.3.2.Exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho”.....	26
1.3.3.3.A cegueira e o tato.....	27
1.3.3.4. <i>Estética sensorial</i>	28

2. DINÂMICA SETORIAL DO PROJETO:

“Museu portátil”

2.1.Definição e origem do “Museu portátil”.....	31
2.2.Derivações artísticas de “Boîte-en-valise”.....	32

2.3. "Museus portáteis" e "Maletas pedagógicas": comparações, distinções e apropriações.....	33
2.4. "Maletas pedagógicas" e outros instrumentos na mediação com públicos com deficiência visual.....	34

3. ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO DO PROJETO

3.1. Objeto de estudo e modelo de análise.....	35
3.2. Estratégia metodológica.....	36

4. PESQUISA EMPÍRICA:

Procedimentos, observações e conclusões

4.1. <i>Focus group</i> sobre "A acessibilidade em museus de arte".....	39
4.2. Visita guiada ao Museu Coleção Berardo.....	40
4.3. Entrevistas acerca da exposição "Caminhando, em busca do próprio caminho"	44
4.3.1. Contexto de realização da visita (a expectativa).....	45
4.3.2. Durante a visita (a experiência).....	45
4.3.3. Pós-visita (o impacto).....	46
4.3.4. A obtenção de dados complementares à primeira entrevista.....	46
4.4. Visita guiada-piloto ao <i>Out Museum</i>	47
4.4.1. Considerações acerca da visita guiada-piloto.....	51

5. DEFINIÇÃO DO PROJETO

Out Museum

5.1. Pilares estratégicos.....	53
5.2. Público-alvo	53
5.3. Plano de <i>marketing</i>	57
5.3.1. Análise estratégica.....	57
5.3.1.1. Descrição do mercado e justificação de oportunidade.....	57
5.3.1.2. Fatores críticos de sucesso.....	58
5.3.1.3. Envolvente contextual.....	58
5.3.1.4. Análise SWOT	59
5.3.2. Estratégia de <i>marketing</i>	60
5.3.2.1. Posicionamento de diferenciação.....	60
5.3.2.2. Objetivos.....	61
5.3.3. O "Modelo de marketing cultural" e o "Marketing mix"	61
5.4. Modelo de negócio.....	62
5.4.1. Proposta de valor.....	62

5.4.2.Segmentação e relação com os clientes.....	62
5.4.3.Canais.....	63
5.4.4.Previsão de receitas.....	63
5.4.5.Recursos-chave	63
5.4.6.Atividades-chave.....	64
5.4.7.Parcerias-chave (modelos de colaboração <i>win-win</i>).....	64
5.4.8.Estrutura de custos.....	65
5.5.Modelo de gestão.....	65
5.6.Avaliação	65
CONCLUSÕES, LIMITAÇÕES E SUGESTÕES.....	69
BIBLIOGRAFIA.....	71
FONTES	77
ANEXOS.....	I

Índice de Quadros

Quadro 1.1. Recomendações gráficas para pessoas com baixa visão.....	18
Quadro 1.2. Recomendações gráficas para pessoas cegas.....	19
Quadro 3.1. Perfil do grupo de apoio à investigação.....	36
Quadro 3.2. Ordem das atividades desenvolvidas com o grupo de apoio à investigação.....	37
Quadro 5.1. Análise SWOT (fatores externos à organização).....	59
Quadro 5.2. Análise SWOT (fatores internos da organização).....	60
Quadro 5.3. Recursos-chave do <i>Out Museum</i>	63
Quadro 5.4. Atividades-chave do <i>Out Museum</i>	64

Índice de Figuras

Figura 1.1. “Peinture Acrylique sur Tissu Rayé Blanc et Noir” de Daniel Buren (1969), MCB.....	5
Figura 1.2. <i>Escotoma centrale e visão periférica</i> da figura 1.1.....	5
Figura 1.3. <i>Visão tubular</i> da figura 1.1.....	5
Figura 1.4. “The Grid” de Pedro Cabrita Reis (2006) e “Compound Group 13, 14 et 15” (2007), MCB.....	6
Figura 1.5. “Ship in a bottle” de Bill Woodrow (2003), Tate Modern.....	8
Figura 1.6. Pormenor da reprodução em relevo de “El Quitasol” de Francisco de Goya, Museo del Prado.....	9
Figura 1.7. Desenho de uma pirâmide por um adolescente cego <i>congénito</i>	10
Figura 1.8. Desenho de uma pirâmide por uma pessoa <i>normovisual</i>	10
Figura 1.9. “A praia” de João Vaz (1900) na CMAG.....	10
Figura 1.10. Painel de azulejos originais do MNA.....	11
Figura 1.11. Adaptação em <i>textura representacional</i> da figura 1.10, com legenda braille.....	11
Figura 1.12. Legenda das texturas empregues na adaptação (figura 1.11).....	11
Figura 1.13. “Figure in Landscape” de Francis Bacon (1945), Tate Britain.....	15
Figura 1.14. Réguas de leitura.....	19
Figura 1.15. Lupa eletrónica.....	19
Figura 1.16. Fátima Alves e um grupo com deficiência visual em visita à exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho” (2013), Lisboa.....	27
Figura 1.17. “Canibalismo” de Lygia Clark (1973).....	28
Figura 1.18. “O eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa” de Lygia Clark (1967).....	28
Figura 2.1. “Boîte-en-valise” de Rose Sélavy (1935-1941)	31
Figura 2.2. “Romantic Museum” de Joseph Cornell (1949-50).....	32
Figura 2.3. Pormenor (gaveta) do “Museum of Drawers” de Herbert Distel (1970 -1977).....	32
Figura 2.4. Exemplo de uma “maleta pedagógica”.....	33
Figura 3.1. Modelo de análise da pesquisa empírica (por níveis) e objeto de estudo.....	35
Figura 4.1. “Eyes Turned Inward” de Anish Kapoor (1993).....	41
Figura 4.2. Miniatura da figura 4.1.....	41
Figura 4.3. “Smoke Rings” de Bruce Nauman (1980).....	41
Figura 4.4. “Sandstone Line” de Richard Long (1981).....	41
Figura 4.5 “Vertical Gradient on the Long Length” de Larry Bell (1995).....	42
Figura 4.6. Miniatura da figura 4.5.....	42
Figura 4.7. “Sem título” de Ulrich Ruckriem (1989).....	42
Figura 4.8. Itens de acessibilidade verificados e não verificados no MCB.....	43

Figura 4.9. Itens de acessibilidade verificados e não verificados na exposição permanente da Coleção Berardo (1960-1990).....	44
Figura 4.10. Protótipo do <i>Out Museum</i>	47
Figura 4.11. “Máscara sensorial branca” de Lygia Clark (1967).....	48
Figura 4.12. Réplica da figura 4.11.....	48
Figura 4.13 “Luvas sensoriais” de Lygia Clark (1967).....	48
Figura 4.14. Réplica da figura 4.13.....	48
Figura 4.15 “Livro Sensorial” de Lygia Clark (1966).....	49
Figura 4.16. Réplica da figura 4.15.....	49
Figura 4.17 “Diálogo de mãos” de Lygia Clark (1966).....	49
Figura 4.18. Réplica da figura 4.17.....	49
Figura 4.19 “Desenhe com o Dedo” de Lygia Clark (1966).....	50
Figura 4.20. Réplica da figura 4.19.....	50
Figura 4.21. Legenda em versão ampliada de “Máscara Sensorial Branca”.....	50
Figura 4.22. Legenda em versão braille de “Máscara Sensorial Branca”.....	51
Figura 5.1. População residente em Portugal agrupada por grau de dificuldade visual.....	54
Figura 5.2. População residente em Portugal com dificuldade e incapacidade em apenas uma das seis áreas funcionais.....	55
Figura 5.3. Relação entre a população total residente em Portugal e a população com muita dificuldade ou incapacidade visual, por zona geográfica.....	55
Figura 5.4. População residente em Portugal com muita dificuldade ou incapacidade visual por sexo.....	56
Figura 5.5. População residente em Portugal com muita dificuldade ou incapacidade visual por escalão etário.....	57
Figura 5.6. “Modelo de marketing cultural”.....	61

Glossário de Siglas

AAICA – Associação de apoio à informação a cegos e amblíopes.

ACAPO – Associação dos cegos e amblíopes de Portugal.

B2C – *Business to client* (negócio vocacionado para o consumidor final).

CCTV – *Closed-circuit television* (circuito fechado de televisão).

CIF – Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde.

CMAG – Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

DSDC – Direção de Serviços de Desenvolvimento Curricular.

DSEEAS – Direção de Serviços de Educação Especial e de Apoios Socioeducativos.

FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

FSE – Fornecedores e serviços externos.

ICOM – International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus).

INE – Instituto Nacional de Estatística.

IPM – Instituto Português de Museus.

IKB – *International Klein Blue* (Azul Internacional Klein).

MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia.

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo.

MCB – Museu Coleção Berardo.

MCM – Museu Carlos Machado.

MNA – Museu Nacional do Azulejo.

MNMC – Museu Nacional Machado de Castro.

MOMA – Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna).

MZUSP – Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo.

NEE'S – Necessidades educativas especiais.

OMS – Organização Mundial de Saúde.

RH – Recursos humanos.

SROI – *Social Return on Investment* (Retorno do Investimento Social).

WAI – *Web Accessibility Initiative* (Iniciativa de acessibilidade web).

WCAG – *Web Content Accessibility Guidelines* (Guia de acessibilidade de conteúdos web).

INTRODUÇÃO

Problemática e motivações

A aproximação entre pessoas com deficiência visual e a arte contemporânea será o tema desta investigação, na qual se pretende romper com as “portas invisíveis” (Simon, 2016:57) que bloqueiam, ainda, o seu acesso a exposições de arte contemporânea. Realidade que presencio quotidianamente, enquanto assistente de exposições/mediadora cultural em alguns museus de arte contemporânea e que se revela “(...) especialmente propício à percepção da relação das pessoas com a arte (...)” (Martinho, 2013:436). Reunindo, então, motivações pertinentes ao planeamento e desenvolvimento do *Out Museum*: um projeto museográfico acessível, multissensorial e portátil, dedicado à arte contemporânea e destinado, numa primeira fase, a pessoas cegas e com baixa visão. Propõe-se a sua portabilidade para suplantar os inúmeros obstáculos com que as pessoas com deficiência visual se deparam, antes de chegar e no momento de chegada aos museus, procurando ir ao seu encontro para aprender a contornar tais desafios, empregando o lema: *If you are not in, the museum goes out.*

Se procuramos entender como construir uma porta para uma comunidade em particular, a melhor forma de fazê-lo é ver em que tipos de portas de outros contextos a comunidade entra (...) de bom grado”; mas para isso, precisamos primeiro “(...) encontrar uma porta para o seu mundo.

(Simon, 2016:69)

A escolha da arte contemporânea como núcleo de investigação não só advém do meu interesse e da minha área de formação académica mas, também, da própria abundância de recursos que os artistas plásticos da contemporaneidade dispõem e que proporciona um território fértil à relação entre o público com deficiência visual e a obra de arte, cada vez mais sensorial e interativa. Poderemos considerar a artista plástica Lygia Clark como um dos expoentes máximos no desenvolvimento dessa relação com o público, por meio de *objetos sensoriais* e de propostas que induzem o espetador – que designa como *participante* – a fazer parte da própria obra, que se completa com a intervenção do mesmo.

Em 2013, tive a oportunidade de experienciar algumas réplicas das obras desta artista no centro da Praça da Figueira em Lisboa, um dos pontos pelos quais a sua exposição itinerante esteve patente. A exposição intitulada “Caminhando, em busca do próprio caminho” fez abrandar e aproximar os transeuntes que cruzaram o seu percurso com o de Lygia Clark e, encaminhados pelas orientações dos guias que faziam parte da equipa de produção do projeto, abandonaram as suas posições de observadores para, tal como eu, fruírem através dos sentidos as *propostas* desta artista. Devo dizer que, por coincidência, no dia da minha

visita estavam algumas pessoas cegas e, talvez devido a essa circunstância, entendi que as obras do acervo do futuro *Out Museum* poderiam perfeitamente ser as de Lygia Clark.

A finalidade do *Out Museum* será então, por um lado, a aproximação e difusão da arte contemporânea, por outro, a inclusão e a democratização cultural, caminhando para “(...) uma época em que a arte deixará de ser privilégio de alguns para se tornar benefício de todos” (Clark e Maurício, 1956 *apud* Milliet, 1992:58).

Estrutura do trabalho

Em primeiro lugar, procuraremos entender o vínculo que se estabelece entre os museus de arte, a arte contemporânea e a artista plástica Lygia Clark com as pessoas com deficiência visual, com base numa pesquisa documental e bibliográfica. Nessa fase serão, também, apresentadas as barreiras que existem nos museus de arte aos públicos com deficiência visual, sugerindo boas práticas na(s) acessibilidade(s) destes públicos.

Na dinâmica setorial do projeto *Out Museum*, que se enquadra no núcleo “museu portátil”, iremos delimitar e confrontar esse conceito com derivações da proposta artística de Marcel Duchamp.

A pesquisa empírica sucederá em torno da experiência de visita de pessoas com pessoas com baixa visão e cegueira (*congénita* e *adquirida*) à exposição permanente da Coleção Berardo (1960-1990) e do protótipo *Out Museum*, permitindo identificar os obstáculos ao acesso da arte contemporânea (*focus group*), corrigir e validar o protótipo durante a *observação participante*. Através da realização de entrevistas, contaremos com o testemunho de duas profissionais da área da acessibilidade cultural e da arte-terapia que presenciaram, acompanhadas por pessoas com deficiência visual, a exposição de Lygia Clark “Caminhando, em busca do próprio caminho”.

Por último, será definido o público-alvo do *Out Museum*, com base em dados estatísticos que nos permitirão posicionar o projeto, planejando a sua gestão, comunicação, modelo de negócio e avaliação.

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO DO PROJETO

Museus de arte e a deficiência visual

Este capítulo dedica-se ao enquadramento teórico do projeto *Out Museum*, explorando em três núcleos as relações que se estabelecem entre as pessoas com deficiência visual e os museus de arte. Em primeiro lugar, iremos questionar como coabita a deficiência visual com uma cultura predominantemente visual: considerando, por um lado, a existência ou ausência de referentes visuais nas pessoas cegas e a afetação de determinadas funcionalidades da percepção visual - mediante a patologia quer na cegueira, quer na baixa visão. Por outro, no contexto dos museus de arte, apresentaremos as estratégias aplicadas na receção e fruição destes públicos.

Abordaremos, em segundo lugar, dois conceitos-chave deste trabalho - a acessibilidade e a inclusão - e apresentaremos algumas das barreiras identificadas por Papadimitriou *et al.* (2017:35-44), das quais nos centraremos naquelas que surgem, frequentemente, em exposições de arte e que dificultam o acesso das pessoas com deficiência visual. Paralelamente, procuraremos indicar algumas sugestões de boas práticas para alcançar a acessibilidade e a inclusão nos museus de arte. Note-se que, embora se estabeleça a distinção entre as barreiras - espaciais, comunicacionais, sociais e sensoriais -, tal não significa que estas estejam dissociadas. O mesmo se aplica à acessibilidade, que ramificar-se-á em acessibilidade do espaço, da informação e do acervo, de acordo com o manual de Colwell e Mendes (2004:17). A este núcleo acrescentámos, sob a proposta de Sasaki (2006:112 *apud* Martins, 2008:92), a acessibilidade *atitudinal* que corresponde às atitudes das pessoas sem deficiência perante as pessoas com deficiência, neste caso, visual.

Por fim, centrar-nos-emos em propostas artísticas contemporâneas multissensoriais, que criam oportunidade à inclusão de pessoas com deficiência visual nos museus de arte, enfatizando o percurso de Lygia Clark, protagonista no desenvolvimento de uma *estética sensorial*.

1.1. Como coabita a deficiência visual com a cultura visual?

1.1.1. Definições clínica e funcional da deficiência visual

Numa perspetiva clínica, a deficiência visual é medida tendo em conta a *acuidade visual*¹ e o *campo visual*².

¹ Glossário de conceitos em anexo A.

² *Idem*.

Segundo a OMS, podemos dividir esta deficiência em cinco categorias, das quais as duas primeiras são relativas à baixa visão e as três últimas à cegueira:

- 1- Moderada: Acuidade Visual binocular corrigida entre 3/10 e 1/10, com um campo visual de pelo menos 20°.
- 2- Grave: Acuidade Visual binocular corrigida entre 1/10 e 1/20, com um campo visual inferior a 20°.
- 3- Profunda: Acuidade Visual binocular corrigida entre 1/20 e 1/50, ou com um campo visual inferior a 10° mas superior a 5°.
- 4- Quase total: Acuidade Visual binocular inferior a 1/50, com percepção luminosa preservada ou campo visual inferior a 5°.
- 5- Total: Cegueira absoluta com ausência de percepção luminosa.

(Ladeira e Queirós, 2002:20-21)

Do ponto de vista funcional, define-se a deficiência visual como a

perda de visão que interfere no desempenho de atividades quotidianas, não sendo susceptível de ser corrigida com recurso ao uso de lentes de contato ou convencionais, exigindo reabilitação visual e a utilização de auxiliares técnicos.

(Ladeira e Queirós, 2002:20)

1.1.2. Cegueira(s): relações da não-visão com o mundo visual

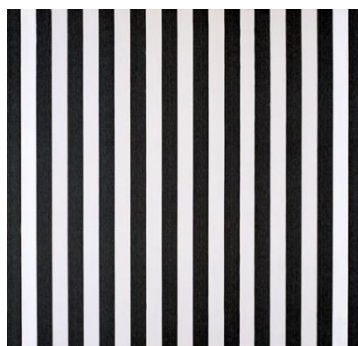
A cegueira pode ser *congénita*, se surgir até ao primeiro ano de idade; *precoce*, se entre o primeiro e o terceiro; ou *adquirida/tardia*, ocorrendo após o terceiro ano de idade (Encarnação, Azevedo e Londral, 2015a). Tal distinção é particularmente relevante para conhecer, de modo geral, o nível de memória visual que uma pessoa cega poderá ter e, conseqüentemente, que conceitos e referentes visuais lhe são, ainda, familiares. Como salienta Benoist (1991:86), “as relações da não-visão com o mundo exterior variam consoante sejam cegas de nascença ou se tenham tornado mais tarde (...)”. Na cegueira *congénita* e *precoce* podem existir poucos ou nenhuns referentes visuais, pelo que não poderá “(...) interpretar explicações que lhes são dadas em termos de formas, volumes ou cores; estarão familiarizados com formas e volumes apenas através do toque; quanto à palavra ‘cor’ não terá sentido” (Benoist,1991:87). Já no caso de indivíduos com cegueira *adquirida/tardia*, pelo contrário, “(...) conheceram volumes e cores no passado e darão grande importância ao conteúdo intelectual das explicações que lhes são dadas, o que lhes permitirá fazer uso das suas lembranças” (Benoist,1991:87).

1.1.3. Baixa visão: várias visões

Na baixa visão, a *acuidade* e o *campo visual* podem ser comprometidos e afetar a percepção da cor, a reação à luz, a sensibilidade aos contrastes, entre outros; pelo que, podemos encontrar na baixa visão, consoante a patologia e o seu grau de gravidade,

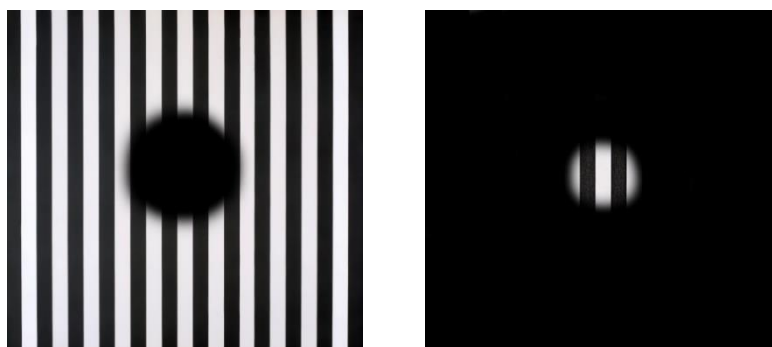
diferentes perturbações no funcionamento visual (Ladeira e Queirós, 2002:22). Consequentemente, existirão distintas percepções do mesmo objeto ou obra de arte, como o condicionamento da área de visão que é exemplificado nas figuras 1.2 e 1.3, nas quais observamos, a *não-visão* do centro da imagem (figura 1.2) ou a percepção visual que se cinge ao centro da figura 1.3.

Figura 1.1. “Peinture Acrylique sur Tissu Rayé Blanc et Noir” de Daniel Buren (1969), MCB



Fonte: MCB (s.a)

Figuras 1.2 e 1.3. À esquerda, *escotoma central*³ e *visão periférica*⁴; à direita, *visão tubular*⁵ da figura 1.1.



Fonte: elaboração própria com base em Ladeira e Queirós (2002:23)

Associados à baixa visão podem surgir outros problemas, como a *discromatopsia*⁶, vulgarmente conhecida por *daltonismo*, manifestando-se na incapacidade de perceber algumas cores. À patologia ou anomalia que dá génese à baixa visão podemos acrescentar inúmeros fatores internos (como a motivação e a idade) e externos (como o meio sociocultural e o ambiente lumínico) que podem interferir com a visão (Ladeira e Queirós, 2002:22), o que se traduz na impossibilidade de estabelecer um padrão para a baixa visão. Devemos, assim,

³ Glossário de conceitos em anexo A.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

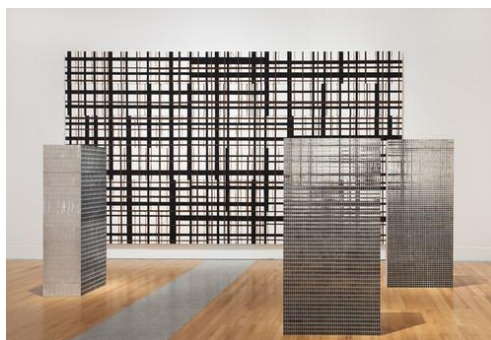
aceitar que “(...) não existe uma regra de medida de visão, existem várias visões” (Tomaz, 2014:13), tanto na baixa visão como na cegueira. Esta tomada de consciência é fundamental na mediação cultural com pessoas com deficiência visual (Tomaz, 2014:13).

1.1.4. A alienação pela predominância da cultura visual e a proibição do toque

Existe uma evidente hierarquia dos sentidos, na qual se privilegia a visão sendo este, como defende Descartes (2010:451) “(...) o mais universal e o mais nobre dos sentidos”. Convicção partilhada por Alois Riegl, Erwin Panofsky e Bernard Berenson, historiadores de arte no século XX, que consideravam o tato inferior à visão, descrevendo-o de forma maioritariamente pejorativa, por ser alheio ao conhecimento e à própria arte (Candlin, 2006:139-141). Além do tato, qualquer experiência que envolva o paladar e o olfato, não poderá ser considerada estética, uma vez que, para Berenson (1948:62), “na arte, o objeto não deve suscitar nenhum daqueles apetites canibais que nunca podem ser satisfeitos (...)”. Talvez por isso, regra geral, as obras de arte sejam “(...) feitas para serem vistas, e não tocadas, cheiradas, ouvidas, etc.” (Almeida, Carijó e Kastrup, 2010: 86).

A visão é de tal forma predominante no acesso às artes plásticas que, com frequência, se torna tema de exposições, veja-se o caso de uma das exposições temporárias de arte contemporânea no Museu Coleção Berardo, patente entre 26 de outubro de 2016 e 12 de março de 2017, intitulada “Visualidade & Visão: Arte Portuguesa na Coleção Berardo II”. Muito embora se apresentassem algumas instalações artísticas com recurso ao som, o destaque da exposição era dado às perspetivas (visuais) dos artistas plásticos em relação ao mundo que os rodeia, prevalecendo os efeitos óticos que observamos nas obras da figura 1.4.

Figura 1.4. Ao fundo a pintura “The Grid” de Pedro Cabrita Reis (2006) e à frente, três esculturas em aço do mesmo autor intituladas “Compound Group 13, 14 et 15” (2007), MCB



MCB. Fonte: NIT (s.a.)

Também nesta exposição se mantinha a habitual proibição do toque pelos visitantes em todas as obras expostas. Tal regra, que prevalece na maioria dos museus de arte, teria sido menos comum em algumas exposições em finais do século XVII, nas quais o uso do tato servia de complemento à visão (Classen, 2007:896-897). No entanto, em prol da conservação dos acervos, essa não é a prática em vigor e gera, no que diz respeito aos públicos com deficiência visual, particular polémica. Se por um lado, como sabemos, a fragilidade de alguns objetos não permite um manuseio leigo ou, ainda, a própria oleosidade das mãos pode prejudicar algumas peças (Candlin, 2004:7); por outro, não esqueçamos que, para as pessoas com deficiência visual, o tato mais do que “(...) um meio autónomo para entender e apreciar arte, é efetivamente o sentido substituto da visão” (Candlin, 2003:7).

Sendo totalmente cego a única forma de apreciar o património nacional é pelo toque. Continuam a dizer que está a ser salvo para as gerações futuras, mas esta é a minha geração e eu preciso de apreciar o meu património nacional.

(Rice, 2001 *apud* Candlin, 2004:8)

1.1.5. A supremacia da visão: controvérsias no acesso ‘tátil’ ao acervo

1.1.5.1. Escultura e réplicas

As esculturas ou as réplicas⁷ parecem ser a solução mais intuitiva à fruição tátil, enquanto objetos tridimensionais tangíveis que não precisam de adaptação (Almeida, Carijó e Kastrup, 2010:93). Embora esse meio permita a perceção das formas, no que compete à exploração material do objeto não há, geralmente, uma relação entre o material utilizado pelo artista e aquilo que a obra representa, o que pode tornar confusa a interpretação do visitante por via do tato, sem o acompanhamento de informação acerca da obra. Como nos alertam Almeida, Carijó e Kastrup (2010:95): “Sem dúvida, a escultura possui textura, dureza, temperatura, e assim por diante. Mas estas são próprias do material de que a obra é feita (bronze, mármore, resina etc), e não do objeto figurado”.

Privados da visão ou de qualquer informação de apoio à interpretação do objeto, constatamos a importância das características da matéria do objeto para a apreensão do mesmo, através de um estudo experimental de Kilgour e Lederman (2002:339-350). Realizado com pessoas *normovisuais* vendadas, foi-lhes pedido que tocassem alguns rostos humanos para, posteriormente, tentarem identificá-los, etapa que foi bem sucedida “(...) com uma precisão razoavelmente alta (78,9%)” (Kilgour e Lederman, 2002:339-350). No entanto, quando a experiência se reproduz com máscaras de gesso representando os rostos

⁷ As réplicas são produzidas com vista à conservação e segurança das obras originais, ou sempre que as dimensões sejam inferiores/superiores à medida dos braços do visitante (Kirst e Silva, 2006:9). O material utilizado deverá ser o mesmo do original ou outro mais económico, sendo necessário neste último caso, apresentar uma amostra do material original (Colwell e Mendes, 2004:65).

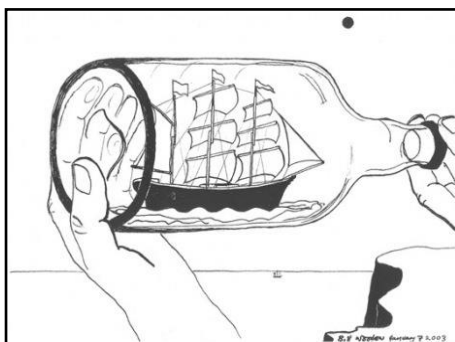
anteriores, a percentagem de acerto “(...) revelou-se consideravelmente mais pobre (58,9%)” (Kilgour e Lederman, 2002:339-350). Estes resultados acontecem devido à perceção tátil de um objeto ser menos compreensível através da avaliação da forma, em relação a outras propriedades, como da textura e da dureza do mesmo (Klatzky e Lederman, 1987:356).

Tais conclusões não invalidam a apreciação tátil de esculturas ou réplicas, mas alertam-nos para o facto de, tal como na *arte visual*, cuja composição simbolicamente agrega cores e formas, novas propostas artísticas podem surgir destinadas à apreciação tátil, empregando materiais “dotados de *sentido estético*”, como o fazem já algumas produções contemporâneas que extravasam uma estética “puramente visual” (Almeida, Carijó e Kastrup, 2010: 95-97), como as obras da artista plástica Lygia Clark que veremos adiante.

1.1.5.2. Reprodução em relevo

Apresentaremos duas exposições nas quais se aplica esta estratégia com técnicas e resultados distintos. A exposição “Raised Awareness”, com curadoria de Bill Woodrow, que esteve patente na Tate Modern (Londres) entre 19 de julho e 30 de setembro de 2005, teve como ponto de partida um conjunto de desenhos simples e esquemáticos da autoria de diversos artistas contemporâneos (figura 1.5), posteriormente fotocopiados para *swell paper*⁸. Este processo permitia a conversão dos traçados em linhas volumétricas destinadas à fruição tátil. Esta exposição, dirigida a pessoas com deficiência visual, integrava os desenhos originais e as reproduções em relevo, com a respetiva áudiodescrição (Almeida, Carijó e Kastrup, 2010: 88).

Figura 1.5. "Ship in a bottle" de Bill Woodrow (2003), Tate Modern



Fonte: Tate (s.a.)

⁸ Foi enviado um email ao departamento de assistência ao público da Tate Modern, no sentido de questionar a técnica e os materiais utilizados na reprodução em relevo, o email de resposta enviado a 19 de março de 2017, foi colocado em anexo B. Glossário de conceitos em anexo A.

Outra iniciativa dirigida a este público-alvo, divulgada como a primeira exposição acessível do Museo del Prado (Madrid) - “Hoy toca el Prado” - patente ao público entre 20 de janeiro e 18 de outubro de 2015, aplicou a mais alta tecnologia de impressão 3D na reprodução em relevo de algumas das mais significativas obras do seu acervo, como “El quitasol” de Francisco de Goya (figura 1.6). Totalizando-se seis reproduções em relevo, acompanhadas de legendagem e folha de sala em castelhano e braille, bem como áudio guias de apoio à visita (Museo del Prado, 2015).

Figura 1.6. Pormenor da reprodução em relevo de “El Quitasol” de Francisco de Goya, Museo del Prado



Fonte: fotografia de Ana Jesus

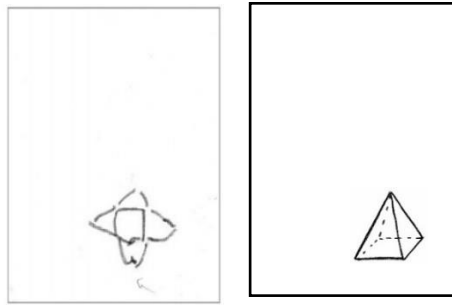
Apesar da relevância destas e de outras contribuições, não podemos deixar de identificar algumas adversidades em ambas as exposições apresentadas, implícitas no acesso tátil por pessoas com deficiência visual. Em primeiro lugar, “(...) apesar de replicarem os quadros numa forma tangível, elas mantêm (...) sua forma visual” (Almeida, Carijó e Kastrup, 2010: 89), deste modo, para quem vê, são perceptíveis os planos que definem os vários níveis de proximidade e de profundidade na figura 1.5, mas entenderá uma pessoa cega esses vários planos através do tato? E o conceito de perspectiva, ser-lhe-á familiar e concreto? Relembramos que, no caso da cegueira *congénita* ou *precoce*, tais conceitos visuais revelaram-se incógnitas, por conseguinte, será inconcebível entendê-los nestas adaptações.

Nas figuras 1.7 e 1.8, vemos representações bidimensionais de uma pirâmide: a primeira foi realizada por um adolescente cego *congénito* que desenha a planificação desse sólido; a segunda, representação habitual para as pessoas *normovisuais*, cria a ilusão de tridimensionalidade.

É comum que o desenho feito por pessoas cegas se apresente de forma tal que todos os lados do objeto sejam representados ao mesmo tempo. O tato parece não aceitar esta transposição para duas dimensões à qual a visão se presta.

(Hatwell e Martinez-Sarocchi, 2000 *apud* Almeida, Carijó e Kastrup, 2010: 90)

Figuras 1.7 e 1.8. À esquerda, desenho de uma pirâmide por um adolescente cego *congénito* e à direita o mesmo objeto representado por uma pessoa *normovisual*



Fontes: Ballestero-Álvarez (2003:71); Gerar arte desenho (2011)

Além disso, quando privados do uso da visão durante a “(...) exploração manual livre de um objeto, os sujeitos nunca se limitam ao mero alisar bidimensional das superfícies ou faces, mas buscam sempre sua geometria tridimensional – vértices, arestas, curvaturas” (Gibson, 1962:481). Pelo que, contrariamente ao que observamos na imagem da figura 1.6, em que a mão do visitante desliza pela superfície com relevo, a exploração tátil intuitivamente processa-se “(...) com as duas mãos a segurar o objeto, colocando os polegares em oposição ao restantes dedos, que se curvam sob o objeto” (Gibson, 1962:481). E também realizam movimentos que acompanham o contorno do objeto ou em que efetuam pressão sobre este para deslindar as suas características, como o grau de dureza ou a textura (Klatzky e Lederman, 1987:356).

Por último, tal como foi referido relativamente às esculturas, nas adaptações de “Hoy toca el Prado” e “Raised Awareness” empregam-se materiais distintos daquilo que está a ser representado, o que, como vimos anteriormente, pode ser infrutífero na perceção tátil se não existir acompanhamento de informação durante essa experiência, em auxílio à interpretação do visitante com deficiência visual. Neste aspeto em particular, salientamos as adaptações de algumas pinturas da CMAG, em que se aplicaram materiais fidedignos àquilo que representam, como o uso da areia na representação em relevo do areal de “A praia” (figura 1.9).

Figura 1.9. “A praia” de João Vaz (1900) na CMAG, à esquerda a pintura original e à direita a reprodução em relevo



Fonte: fotografia de Ana Jesus

1.1.5.3. *Textura representacional*

A *textura representacional*, tal como o nome indica, recorre a várias texturas para representar diferentes cores e/ou formas. Um exemplo da utilização desta prática é um conjunto de painéis de azulejos expostos no MNA, dos quais apresentamos um exemplar (figura 1.10) com a respetiva adaptação (figura 1.11), produzida no mesmo material do original (cerâmica vidrada) e acompanhada pela legendagem das texturas empregues (figura 1.12).

Figuras 1.10 e 1.11. À esquerda, painel de azulejos originais do MNA e à direita adaptação em textura representacional da figura 1.10, com legenda em braille



Fonte: fotografias de Ana Jesus

Figura 1.12. Pormenor com a legenda das texturas empregues na adaptação (figura 1.11)



Fonte: fotografia de Ana Jesus

Tal como as reproduções em relevo, esta técnica reúne algumas adversidades como: a bidimensionalidade do suporte, a sobreposição de imagens (efeito de profundidade) e o uso do mesmo material para diferentes representações, somando-se à aleatoriedade com que se aplicam as texturas nestas adaptações, pela inexistência de um *pantone* de texturas que sirva a sua padronização. Nesse sentido, como nos alerta Almeida, Carijó e Kastrup (2010:92), "(...) o 'significado' atribuído a cada textura é totalmente artificial" e, sem legendagem, perderia qualquer significado porque estas adaptações apenas cumprem a conversão da representação visual para tátil, não tirando partido das propriedades de diferentes texturas enquanto linguagem autónoma. Esta experiência pode tornar-se particularmente enigmática

para pessoas com cegueira *congénita* ou *precoce* que, ao depararem-se com a legenda das texturas que representam cores, encontrarão conceitos que lhes são desconhecidos (Almeida, Carijó e Kastrup (2010:93).

Não obstante o mérito que motivou a aplicação das técnicas da *textura representacional* e da reprodução em relevo, com vista à inclusão de públicos com deficiência visual nos museus de arte, concluímos que estas condicionam, de diversas formas, o *sistema háptico*⁹ destes visitantes, não se coadunando com o funcionamento do tato (Almeida, Carijó e Kastrup, 2010:90) e fazendo prevalecer conteúdos visuais que podem não ser do seu entendimento. Pelo que, Moraes e Kastrup (2010:39) concluem a seguinte hipótese: “Talvez sejamos obrigados a reconhecer que algumas obras criadas para serem vistas não se prestam efetivamente à percepção tátil direta”. Sendo assim, o problema não passa pelo “(...) acesso à estética visual, mas a criação e disponibilização de uma estética tátil” (Almeida, Carijó e Kastrup, 2010:88), “(...) mais condizente com o modo de perceber das pessoas cegas” (Almeida, Carijó e Kastrup, 2010:97).

1.1.5.4. Informação versus experiência estética

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção do seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.

(Jauss, 1979:46)

Embora a fronteira entre o *prazer estético* - experiência que advém do contato com a obra de arte - e a informação - que nos permite entendê-la e interpretá-la - possa parecer clara, continua a ser alvo de equívocos. Como explicam os autores Carijó, Magalhães e Almeida (2012), é possível “(...) provocar experiências estéticas através de uma boa descrição verbal; inversamente, o contato sensorial com uma obra não necessariamente dá lugar a experiências estéticas”.

Efetivamente os museus desempenham uma função educativa e informativa, mas a *experiência estética* é o elemento imprescindível da experiência de visita ao museu pois, para obter determinado conhecimento acerca de uma obra de arte, não carece impreterivelmente de uma ida a um museu - quando o acesso a essa informação pode ser alcançado através de uma pesquisa, por exemplo, numa biblioteca de arte (Carijó, Magalhães e Almeida, 2012). Pelo contrário, “(...) a experiência estética de uma obra de arte é algo que não se reduz à aquisição de informação” (Carijó, Magalhães e Almeida, 2012).

⁹ Glossário de conceitos em anexo A.

Assim, os espaços museológicos devem contemplar ambas as dimensões, o que, infelizmente, nem sempre se cumpre e é particularmente flagrante no caso das pessoas com deficiência visual quando, equivocadamente, se prestam apenas informações sobre as obras, privando-as do *prazer estético* por falta de recursos que viabilizem o seu acesso ao acervo. As informações que enquadram a obra num determinado contexto - temporal, espacial, económico, político, social, num movimento específico ou no percurso do autor - têm de ser transmitidas através de visitas guiadas, textos informativos e áudio guias (Carijó, Magalhães e Almeida, 2012) contudo, não privando da “(...) experiência com o objeto, podendo a descrição verbal ou comentários serem encarados apenas como suplementos da experiência, e nunca substitutos (...)” (Tomaz, 2014:14). Enfatizamos que a *experiência estética* desenvolve-se, essencialmente, na perceção do objeto estético, através do corpo e da relação sensível entre o indivíduo e o objeto, não sendo o resultado de uma “operação do pensamento” (Reis, 2011:84) e, porque “(...) envolve necessariamente a perceção, a experiência estética depende de minha participação no objeto para acontecer” (Reis, 2011:77). Sendo, portanto, esta experiência o *ex-líbris* da visita ao museu, torna-se imprescindível que, além da informação sobre as obras de arte expostas, também a *experiência estética* esteja ao alcance de todos, sem qualquer exclusão ou privação.

1.2. Acessibilidade(s) e inclusão: duas faces do mesmo museu

1.2.1. Acessibilidade e inclusão: conceitos

O conceito de acessibilidade deve ser entendido num “sentido lato”, que permita o alcance e autonomia do visitante ao espaço, à informação e ao acervo para usufruto da cultura, abrangendo, igualmente, “os aspetos intelectuais e emocionais” da relação entre o público e as instituições museológicas (Colwell e Mendes, 2004:17). “Um museu acessível é um museu de portas e mentes abertas” (Vlachou e Alves, 2007:99), consciente e preparado para receber “(...) cada um de nós, com todas as riquezas e limitações que a diversidade humana contém e que nos caracterizam, temporária ou permanentemente, em diferentes fases da vida” (Colwell e Mendes, 2004:17).

“Por inclusão tomamos o resultado das ações e meios que tornam um meio mais acessível (...)” (Garcia, Mineiro e Neves, 2017:10) para que todos sejam bem-vindos. Assim, para um museu de arte ser inclusivo deverá “(...) tratar todos os visitantes, existentes e potenciais, com igual respeito e proporcionar o acesso adequado ao seu contexto, nível de educação, capacidade e experiência de vida” (O’Neil, 2002:24). E, portanto, a existência de alguma incapacidade num indivíduo não invalidará a sua visita, nem se assume que a adaptação deverá ser, apenas, da sua própria responsabilidade, como dita o “modelo médico

da deficiência”¹⁰. É, segundo o “modelo social de deficiência”, um dever comum no qual, em conformidade com o Regime Jurídico da Prevenção, Habilitação, Reabilitação e Participação da Pessoa com Deficiência¹¹, se deve proceder à “(...) eliminação de barreiras e (...) adoção de medidas que visem a plena participação da pessoa com deficiência”.

1.2.2. Barreiras *versus* acessibilidade(s) nos museus de arte

1.2.2.1. Barreiras sensoriais *versus* acessibilidade do acervo

Quando entendemos que a obra de arte pode ser visualizada através do corpo como um todo, e não somente pelo sentido da visão, abrimos janelas pedagógicas, inclusivas e sensíveis, pois entendemos a percepção para o indivíduo como um todo, não limitando-o, mas oferecendo outras amplitudes.

(Tomaz, 2014:9)

A tradição visual nos museus que impõe a contemplação e a restrição do tato, referida no subcapítulo anterior, coloca à margem a participação cultural (sobretudo) das pessoas com deficiência visual. E, muito embora se comecem a dar os primeiros passos no sentido de criar estratégias de adaptação do acervo para a inclusão, como vimos no caso das reproduções em relevo e da *textura representacional*, estas assumem uma função de conversão de uma linguagem visual para tátil, mantendo uma conexão intrínseca à visualidade da obra original que se sobrepõe, através de outros canais perceptivos, a pessoas cegas ou com baixa visão. “Nesse sentido, faz-se pouco para eliminar a discriminação de pessoas com deficiência sensorial” (Papadimitriou *et al.*, 2017:41) podendo, aliás, provocar involuntariamente “(...) barreiras conceituais e perceptivas colocadas pela própria noção de ‘deficiência visual’ e, ao fazê-lo, perpetuar categorizações e distinções baseadas em diferenças sensoriais” (Papadimitriou *et al.*, 2017:41).

Assim, Papadimitriou *et al.* (2017:42) recomendam que se abandone o “culto da visão” abraçando, em alternativa, uma “(...) lógica multi-sensorial que transcenderá a excessiva dependência tradicional de imagens e de textos” (Papadimitriou *et al.*, 2017:42). Até porque, quando a nossa percepção é apenas visual, perdemos outras informações *não-visuais* da mesma realidade, ocultadas pela inutilização dos restantes sentidos (Soller, 1999:17-18 *apud* Tojal, 2007:104). Por multissensorialidade entende-se “(...) a utilização de um ou mais sentidos para a percepção sensorial ou aquisição sinestésica, relação que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra” (Ballesterro-Álvarez, 2003:10).

¹⁰ Verifica-se a existência de dois modelos predominantes na definição da deficiência: o “modelo médico” que entende a deficiência como uma patologia do indivíduo - “pessoa deficiente” -, sendo da sua responsabilidade ultrapassá-la para se enquadrar na sociedade; contrariamente ao “modelo social” que admite a existência de estruturas “incapacitantes” que condicionam o acesso das “pessoas com deficiência” - com ênfase no indivíduo e não na sua deficiência -, promovendo a cooperação coletiva na eliminação de barreiras, para o bem-estar de todos sem exceção (Landman, 2005:14).

¹¹ Lei nº 38/2004, de 18 de agosto, art.º 3, alínea d.

Segundo Candlin (2004:1), esta é uma “(...) tendência crescente dentro da prática museológica que reconhece o valor da experiência sensorial”, utilizando materiais e recursos que fazem “(...) emergir experiências sensoriais relacionadas ao conteúdo da obra” (Carijó, Magalhães e Almeida, 2012). “Uma abordagem multi-sensorial pode, portanto, exigir uma mudança paradigmática nas práticas curatoriais, em que a ênfase passará (...) para o papel do corpo como meio perceptivo do mundo individual e coletivo” (Papadimitriou *et al.*, 2017:43). Veja-se, por exemplo, o projeto “Sensorium” desenvolvido na Tate Britain pelo estúdio criativo *Flying Object*, entre 26 de agosto e 20 de setembro de 2015, que apresentava quatro núcleos expositivos destinados, individualmente, às obras de Francis Bacon, Richard Hamilton, David Bomberg e John Latham. Cada núcleo tinha lotação restrita a apenas quatro visitantes, durante quinze minutos de cada vez, incentivando um contato intimista e sensorial “(...) que permita ativar outras partes do cérebro, evocando memórias pessoais que provocam um sentido de conexão profundo com a obra de arte” (The Guardian, 2015a). Na figura 1.13, um membro da Tate Britain come chocolate com um travo a carvão – material utilizado na pintura “Figure in Landscape” de Francis Bacon -, enquanto ouve sons eufóricos de um parque com crianças a brincar, remetendo para o lugar representado na obra (The Guardian, 2015b).

Figura 1.13. “Figure in Landscape” de Francis Bacon (1945)



Fonte: The Guardian (2015a)

Tais iniciativas não implicam, no entanto, “(...) a banalização nem a perda de qualidade de informação” (Tojal, 2007:105), mas proporcionam a oportunidade de “(...) atingir um público mais vasto, enriquecer as exposições e descobrir mais valias no acervo” (Tojal, 2007:105). “Estas opções, essenciais para alguns, serão aproveitadas por todos porque a comunicação pode estabelecer-se de forma mais completa e enriquecedora (...)” (Colwell e Mendes, 2004: 29) pois, “(...) ao encontrar melhores meios para satisfazer as necessidades dos visitantes com deficiência, os museus e galerias melhorarão a experiência de visita para todos os grupos de visitantes” (Landman, 2005:14). Aliás, outra abordagem que não a multissensorial, corre o risco de se tornar exclusiva a um determinado público-alvo, o que seria, inevitavelmente, um retrocesso para a meta da inclusão cultural (Candlin, 2003:12). Pelo contrário, ao contemplar “(...) tanto as diferenças pessoais como as diversas formas de percepção apreendidas de um

mesmo objeto (...) (Tojal, 2007:105), a “(...) abordagem multissensorial do museu evita a exclusão” (Colwell e Mendes, 2004:22).

No caso particular das pessoas cegas, ao colocarmos quotidianamente em prática, nos espaços museológicos, experiências de visita que vão além da visão, por um lado, permite alargar o seu conhecimento artístico, por outro, deixarão “(...) de ser definidas principalmente em termos de cegueira (...)” (Candlin, 2003:15), mas acolhidas pela sua diversidade e individualidade.

No entanto, como nos alertam os autores Papadimitriou *et al.* (2017:42), os museus não podem ser convertidos em “parques infantis multissensoriais”, correndo o risco de fazer uso do apelo aos sentidos de uma forma artificial e inusitada - tal como referimos no subcapítulo anterior acerca das adaptações táteis, em particular na técnica da *textura representacional* em que se aplicam, aleatoriamente, as texturas. Recorrendo aos sentidos, não devemos fazê-lo “(...) de forma puramente representacional ou descritiva (...)” (Papadimitriou *et al.*, 2017:42); os objetos artísticos ou de mediação, têm determinadas propriedades e peculiaridades genuínas, das quais se deve tirar partido durante a experiência sensorial com os visitantes. Como veremos no próximo subcapítulo, é neste contexto que as obras de Lygia Clark se destacam por proporcionarem uma panóplia de estímulos sensoriais a um público heterogêneo, independentemente das suas características ou preferências, sem necessitar de adaptações póstumas.

1.2.2.2. Barreiras comunicacionais versus acessibilidade da informação

A maior parte da comunicação dos museus com os visitantes é visual (através de textos e/ou imagens) ou sonora (áudio guias), o que significa que as pessoas com incapacidade ou dificuldade em ver e/ou ouvir encontrarão obstáculos pertinentes no acesso à informação (Papadimitriou *et al.*, 2017:37). Abordaremos, então, os diversos meios disponíveis à transmissão de informação ao público como o website do museu, os textos informativos e os áudio guias, tendo em conta algumas alternativas a considerar para que estes sejam acessíveis às pessoas com deficiência visual.

O website do museu pode ser uma ferramenta bastante útil no planeamento da visita, sobretudo no caso das pessoas com deficiência visual que podem, previamente, verificar se o museu reúne as condições de acessibilidade necessárias à realização da sua visita¹², sendo para tal indispensável que o próprio website lhes seja acessível. Neste sentido, a

¹² A título de exemplo, o item de “Recursos de Acessibilidade (soluções inclusivas)” do MCCB, descreve os recursos dirigidos a vários públicos - pessoas cegas, com baixa visão, entre outros (MCCB:s.a.).

“acessibilidade da informação na internet deve ser uma prioridade para qualquer entidade que pretende comunicar com o público” (ACAPO, s.a.:29). “Um website é considerado acessível quando o conteúdo informativo, navegabilidade e interactividade são acessíveis a todos os utilizadores, incluindo os com necessidades especiais (...)” (Colwell e Mendes, 2004:60).

Assim, em primeiro lugar, a informação deve ser legível, compreensível e apresentada de diferentes formas, considerando diversas alternativas (WAI, s.a.) que, sendo fundamentais para uns, beneficiarão todos. As pessoas cegas conseguem ter acesso ao conteúdo de texto através de um *sintetizador de voz*¹³, mas devem ser também consideradas alternativas às imagens, pelo que se aconselha que estas sejam descritas em texto ou áudio; já no caso das pessoas com baixa visão, o website deve exibir as opções de alto contraste, ampliação ou redução - um exemplo que reúne estas características é o o website do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha¹⁴.

Em segundo lugar, a navegação do website deve ser intuitiva ao utilizador, permitindo “(...) encontrar facilmente os conteúdos (que deverão aparecer e ser operados de forma previsível) e identificar a sua posição, prevêr o tempo necessário para o usuário ler e usar a informação e, ainda, possibilitar a navegação através do teclado” (WAI, s.a.).

Em terceiro lugar, o conteúdo do site deve ser “compatível com instrumentos de utilização atuais e futuros” (WAI, s.a.), abrangendo os *auxiliares técnicos* utilizados por pessoas cegas e com baixa visão - como os *leitores de ecrã*, os teclados adaptados com caracteres ampliados ou em braille e, ainda, determinadas aplicações de telemóveis que têm *sintetizador de voz*.

Além destas orientações, existe uma ferramenta, desenvolvida pela Unidade ACESSO da FCT, que permite avaliar gratuitamente a acessibilidade dos websites¹⁵. “Existem três níveis de acessibilidade para os sites identificados com as siglas: A, AA e AAA, (...) que traduzem o grau de conformidade com as recomendações de WCAG 2.0” (Garcia, Mineiro e Neves, 2017:49). Aos websites criados de raiz aconselha-se cumprir um nível AAA, enquanto que naqueles já existentes se sugere pelo menos ter um nível AA (Garcia, Mineiro e Neves, 2017:49).

Os textos informativos dos museus - como catálogos e folhetos acerca das exposições e legendas sobre as obras de arte - deverão cumprir algumas recomendações gráficas para uma comunicação acessível, adequando os mesmos conteúdos às diferentes necessidades das pessoas com baixa visão (quadro 1.1) e cegueira (quadro 1.2). De forma a garantir a qualidade deste serviço prestado ao visitante, será importante contar, por exemplo, com a colaboração do Centro de Recursos da DSEEAS e da DSDC do Ministério da Educação, com

¹³ Glossário de conceitos em anexo A.

¹⁴ Website do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha: <http://www.museubatalha.com/>

¹⁵ Avaliação da acessibilidade de websites: <http://www.acessibilidade.gov.pt/accessmonitor/>

uma vasta experiência em tradução para braille e com impressoras específicas para o efeito (Martins, 2008:126).

Quadro 1.1. Recomendações gráficas para pessoas com baixa visão

Núcleo	Item	Recomendações
Texto	Tamanho de letra	Mínimo de 16 pontos, máximo de 32 pontos, dependendo do tipo de fonte utilizada. Usar no máximo 3 tamanhos de letra (título, texto, rodapé).
	Densidade da letra	O semi-negrito é a melhor opção, o regular é aceitável. Evitar negrito e o itálico.
	Tipo de fonte e estilo	Usar fontes sem serifas, como 'Verdana', 'Arial' e 'Helvética'.
	Contraste	Letras amarelas/brancas sobre fundo escuro.
	Título	O alinhamento pode ser centrado para se diferenciar do corpo de texto, deve-se ainda utilizar outras opções como: o tamanho e densidade da letra, o tipo de letra ou a inversão do contraste cromático.
	Espaçamento entre linhas	Entre 1,5 a 2.
	Comprimento da linha	Entre 60 a 70 caracteres.
	Margens	Alinhamento à esquerda com margem de 4 a 4,5cm.
Suporte	Filete vertical	O filete vertical facilita a leitura.
	Tamanho do papel	Sempre A4.
	Orientação do papel	Horizontal.
	Qualidade do papel	Usar papel espesso e baço, para evitar reflexos da luz sobre a superfície.
Imagem	Portabilidade do suporte	O suporte portátil permite ao leitor encontrar a melhor posição para ler (pode-se aplicar, por exemplo, nas legendas das obras).
	Moldura na imagem	Inserir a imagem numa caixa.
	Simplificação ou descrição	As imagens podem ser simplificadas ou, em alternativa, descritas para texto ou áudio.
	Ilustrações	Com traços firmes e escuros. Evitar imagens abstratas e com contornos mal definidos.
Fotografias	Simples (primeiro plano escuro, fundo claro).	

Fonte: elaboração própria a partir de Ladeira e Queirós (2002: 49/50), ACAPO (s.a.:10-23), Colwell e Mendes (2004:57)

Quadro 1.2. Recomendações gráficas para pessoas cegas

Núcleo	Item	Recomendações
Texto	Densidade da letra	Não utilizar itálico nem negrito.
	Colunas	Deve ser evitado o texto dividido em colunas.
Suporte	Rigidez do suporte	Aconselha-se o uso de um suporte rígido (por exemplo, o k-line), para servir de base de apoio e facilitar a leitura.
	Gramagem do papel	Entre 120 e 180.
Imagem	Conversão para texto	Quando relevantes, as imagens devem ser descritas (texto ou áudio) e excluídas se desnecessárias.

Fonte: elaboração própria a partir de Colwell e Mendes (2004:57-58), Martins (2008:124) e Lemos *et al.* (2006:25)

Apesar das recomendações que constam no quadro 1.1, salienta-se a dificuldade em definir um tamanho de letra que se adegue a todas as pessoas com baixa visão, pelo que a autora Mesquita (2011:37) sugere que exista um formato digital sempre disponível para impressão, considerando as características individuais destes visitantes. Além disso, existem *auxiliares óticos, não óticos e eletrónicos* (anexo C), que poderiam ser disponibilizados pelos museus para facilitar a leitura das legendas - como, por exemplo, as lupas ou as régulas de leitura (figura 1.14) - ou, ainda, para os catálogos, Lupa TV ou lupa eletrónica (figura 1.15).

Figuras 1.14 e 1.15. À esquerda, régulas de leitura para ampliação e à direita lupa eletrónica



Fontes: Retina Portugal (s.a.); Deficiência visual (2011)

Contudo, cumprir as recomendações gráficas atrás descritas não significa que a mensagem transmitida seja compreensível a todos os públicos. Neste sentido, importa referir o método de Ekarv (1999:207) para a redação de um texto legível em que se deve:

- Utilizar uma linguagem simples para expressar ideias complexas, evitando construções fráscas confusas, gírias e advérbios desnecessários;

- Delimitar a uma ideia principal por linha, considerando um máximo de 45 caracteres;
- Aplicar uma linguagem corrente em que se usa a ordem habitual das palavras quando faladas e a pontuação ao ritmo da fala.
- Dividir o texto em pequenos parágrafos de 4 a 5 linhas cada.
- Indicar o sujeito imediatamente no início da frase.
- Usar verbos na voz passiva.

E, ainda, hierarquizar a informação prestada ao visitante, considerando os seguintes itens:

- Título com 1 a 5 palavras;
- Texto de introdução entre 50 a 100 palavras;
- Texto de segundo nível de informação até 100 palavras;
- Legendas das obras entre 25 a 75 palavras.

(Ekarv, 1999:207)

E quanto aos públicos que não sabem ler e, em particular, as pessoas cegas que não sabem braille? Note-se que, apenas uma pequena minoria aprendeu e utiliza o braille, por isso é preciso, segundo Benoist (1991:87), distinguir entre pessoas que nasceram cegas e aquelas que cegaram mais tarde, pois, quanto mais tarde cegar, maior será a dificuldade na leitura ou na escrita do braille. Nestes casos, os áudio guias apresentam-se como uma alternativa aos textos informativos: servem para “fornecer informação histórica ou cultural, (...) ajudar os visitantes a localizarem-se, apontar características específicas que, de outra forma, passariam despercebidos, e descrever as peças em detalhe” (Rnib & Vocaleyes, 2003:38), permitindo também a visita autónoma às exposições (Pearson, 1999:125). Atualmente existem também aplicações de telemóvel que podem ser utilizadas gratuitamente pelos visitantes como, por exemplo, a “Out Loud” do Andy Warhol Museum que foi projetada para ser acessível a todos os usuários e, no caso dos visitantes com deficiência visual tem a opção de *leitor de ecrã*¹⁶ e de ampliação do texto (The Andy Warhol Museum, s.a.).

1.2.2.3. Barreiras sociais *versus* acessibilidade *atitudinal*

Debemos entender que «el museo ya no pertenece a nadie, es de todos, no está al servicio de un grupo ideológico o de una clase social, tiene una función social. Su objetivo debe ser llegar a toda la sociedad que tiene voz, voces, (...) y hay que descubrir qué tipo de vinculación la sociedad establece con él, los valores que pone en juego y las expectativas que desea ver satisfechas.

(Eguizábal, 2002:107)

¹⁶ Glossário de conceitos em anexo A.

Acreditamos que o museu, enquanto entidade cultural que permite incitar o desenvolvimento do conhecimento e potenciar a mudança, não apenas individual mas também social, deve ser “(...) um espaço de encontro onde se podem romper barreiras ideológicas, culturais e económicas (...)” (Navarro e Riera, 2012: 87). Nesta senda, outros autores alertam-nos para a importância dos museus

tornarem explícito o carácter dinâmico e construtivo da formação da identidade e fornecerem o espaço e as ferramentas para que as pessoas explorem o seu próprio papel e responsabilidade nos processos de identificação coletiva.

(Papadimitriou *et al.*, 2017:40)

Para disso, compete aos museus oferecer as mesmas oportunidades a todos os públicos sem excepção e de forma permanente, permitindo o acesso igualitário à visita espontânea e autónoma, isto é, sem necessidade de marcação prévia nem dependência de acompanhamento para a realização da mesma. Esta realidade, infelizmente, ainda não se verifica e é notória a discrepância na oferta cultural da programação destinada aos públicos com deficiência visual, comparativamente aos públicos *normovisuais*. Estes últimos podem contar com numerosas iniciativas diversificadas e ajustadas às diferentes faixas etárias; enquanto que, quando se planeiam atividades para pessoas com deficiência visual, estas são em menor número, inseridas (por norma) no núcleo das NEE’S e destinam-se, maioritariamente, a crianças ou adolescentes; noutros casos, estas atividades nem existem (ou, pelo menos, não são divulgadas). Ora, a programação cultural deveria ir ao encontro dos vários níveis de conhecimento mas, para as pessoas com deficiência visual que procuram encontrar um maior desafio nestas atividades, esperando que as suas expectativas sejam correspondidas pela função educativa inerente aos museus, lamentavelmente terminam desiludidas porque o nível de exigência é reduzido (Candlin, 2003:4). Tal acontece porque, ao agruparem estas pessoas apenas pela sua incapacidade de ver, menospreza-se toda a sua riqueza individual e diversidade, catalogando-as como um todo uniforme (Candlin, 2003:1); sendo, na verdade, “(...) um grupo heterogéneo, proveniente de todas as classes sociais, todas as origens culturais, raciais, religiosas e educacionais” (Candlin, 2003:1), com motivações de visita similares às das pessoas *normovisuais*.

As pessoas com deficiência não constituem grupos homogéneos, pelo que exigem a definição de respostas específicas que vão ao encontro das suas necessidades diferenciadas e identificáveis.

(Diário da República, 1989:1796)

Para tal, é urgente que se investiguem as necessidades, neste caso em particular, das pessoas com deficiência visual, para que a sua condição não determine a ida aos museus

(Candlin, 2003:2), pelo que, devem ser contatadas entidades que as representam e com as quais possamos contar para receber sugestões, num acompanhamento constante que permita a adaptação da “(...) nossa oferta, de modo a tornar o nosso museu mais acessível e atractivo” (Vlachou e Alves, 2007:100). Além disso, é essencial formar e sensibilizar a equipa dos museus, dando-lhes “(...) a conhecer as características do público-alvo, ajudá-los a entender a importância do seu contributo para a sua captação e fidelização (...)” (Vlachou e Alves, 2007:100), no sentido de melhorar a relação entre as pessoas *normovisuais* e as pessoas com deficiência visual, primando pela aceitação e bem-estar deste público.

1.2.2.4. Barreiras espaciais versus acessibilidade do espaço

Os espaços museológicos são em geral projetados e concebidos de *forma padronizada*, não levando em consideração as variações físicas, intelectuais e eventuais outras diferenças existentes entre os indivíduos, como por exemplo, as diferenças de idades, alturas, os diversos níveis cognitivos assim como os diversos graus de comprometimento da mobilidade física que afetam as pessoas em um ou outro momento da sua vida.

(Tojal, 2007:173)

Após a publicação da obra de André Malraux - “O museu imaginário” ou, como é frequentemente traduzido, “Museu sem paredes”-, “(...) os profissionais dos museus começaram a reconhecer a ampla necessidade de estratégias mais abertas e socialmente orientadas” (Papadimitriou *et al.*, 2017:35), que extravazassem os limites físicos dos museus em direção às audiências (Parry e Arbach, 2007 *apud* Papadimitriou *et al.*, 2017:35). Assim, no sentido de alargar o seu campo de atuação fora de portas, criaram novas estratégias de mediação cultural que se fizeram chegar a escolas e outras instituições, em formatos como *kits* de museus ou “maletas pedagógicas” mantendo, no entanto, a conexão com o espaço museográfico físico (Papadimitriou *et al.*, 2017:35). Como projeto inédito no contexto português podemos referir o “Museu Móvel”¹⁷ do MCM, nos Açores, que em 2008 saiu à rua para se dirigir às populações mais distantes, através duma carrinha, procurando assim difundir o património cultural da região a toda a ilha de S.Miguel (Museu Carlos Machado:s.a).

Além disso, com o advento da internet, que permite ao utilizador comum explorar e cruzar várias perspetivas da informação, obtidas através de múltiplas ligações digitais (links), recomendam Papadimitriou *et al.* (2017:36-37) que se tire partido dessa “arquitetura multidirecional” transferindo-a para os museus. Ao promover uma museografia dinâmica e plural, incitam os curadores a “(...) abandonar abordagens distanciadas, estáticas e altamente visuais adoptadas no passado, e tentar desenvolver organizações espaciais (...) menos restritas e abertas ao entendimento dos visitantes” (Papadimitriou *et al.*, 2017:36-37).

¹⁷ Sobre este item consultar Belchior (2011).

1.3. A arte contemporânea e a deficiência visual

1.3.1. Da arte moderna à contemporânea: breve enquadramento

Com o decorrer dos ‘ismos’¹⁸ emergentes na arte moderna, entre finais do século XIX e meados do século XX, os artistas plásticos foram-se desvinculando do tema a representar, afastando-se da prática da *mimese*¹⁹ e ganhando maior autonomia quanto aos temas e quanto às técnicas e materiais empregues na execução das suas obras. Nesta senda, os artistas encontraram pontos de interesse na própria linguagem - o que se designa geralmente como o *ensimesmamento* da arte - considerando, por exemplo, o processo da pintura como mote autossuficiente. Artistas como Yves Klein interessaram-se pela matéria da pintura - a tinta -, criando, patenteando e aplicando a cor IKB em diversos suportes, inclusivamente em corpos femininos que deram origem às conhecidas “Anthropométries” de 1960. Estas obras resultavam de atos performativos pictóricos, nos quais algumas mulheres atuavam como “pincéis humanos” dirigindo-se, sob as indicações do artista, para a tela e tingindo-a com as formas dos seus corpos. Também nessa data, Lucio Fontana executou uma incisão sobre a tela, obra que intitulou “Concetto Spaziale” e que enfatizava, tal como Yves Klein e outros artistas da época, o abandono de procedimentos e de ferramentas convencionais na pintura, diversificando e ampliando o próprio ato de pintar.

Um dos acontecimentos de viragem no campo da arte deve-se a Marcel Duchamp aquando da introdução do *ready-made*²⁰ em 1913, após abandonar a pintura por considerá-la “arte retiniana”, isto é, produzida para agradar a vista. Marcel Duchamp dispensa o ‘fazer artístico’, ao apropriar-se de um objeto comum (como o urinol) que transporta para o espaço expositivo, aguardando a legitimação do público e convertendo-o num objeto artístico - “Fontaine” -, em prol da valorização da arte como ‘cosa mentale’.

Sintomaticamente, o nascimento da arte contemporânea, que ocorre na década de 1960 (Millet, 1997:15), oferece a possibilidade de tudo aos artistas contemporâneos. Tal como o surgimento de novas manifestações artísticas – o filme, o vídeo, a *performance*²¹, o *happening*²² e a *instalação*²³ -, procurando “(...) eliminar a conhecida fronteira entre a arte e a vida” (Belting, 1989:45). E introduzindo também “(...) materiais que não são considerados *a priori* como artísticos (...)”: desde a utilização de peças industriais no *Minimalismo*, materiais pobres na *Arte Povera*, elementos da natureza na *Land Art* até o próprio corpo na *Body Art*, culminando na “(...) desmaterialização do objeto na Arte conceptual” (Pieri, 2012:24). Como

¹⁸ Glossário de conceitos em anexo A.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² Idem.

²³ Idem.

se pressagiava, verifica-se uma extensão das categorias tradicionais, até então divididas, como o eram a pintura e a escultura, para se tornarem em híbridos sem fronteiras definidas.

Na contemporaneidade, investe-se em “(...) reatar a ligação entre a arte e o público” (Millet, 1997:90), o que vai modificar o papel do espectador na fruição e na própria produção artística, uma vez que “a obra (...) se completará no espectador” (Orofino, 2009:7). Como argumenta o artista Liam Gillick: “O meu trabalho é como uma luz no frigorífico, apenas funciona quando há pessoas lá para abrirem a porta do frigorífico. Sem pessoas, não é arte – é outra coisa – material numa sala” (Frieling *et al.*, 2008:36). Esta “prática participativa é inegavelmente uma das principais características da arte contemporânea” (Frieling *et al.*, 2008:19), na qual se abdica “(...) do caráter finito da obra, abrindo-o para o diálogo com o espectador” (Orofino, 2009:7), como uma “obra aberta” à interpretação e intervenção deste.

1.3.2. Além da contemplação

Se bem nos recordamos, segundo Berenson (1948:62) o objeto artístico não deverá despoletar nenhum “apetite canibal”, excluindo da fruição artística outros sentidos que não a visão. Na contemporaneidade tais convicções são incompatíveis com muitas das obras de arte que, em si próprias, apelam aos sentidos além da visão - os quais o autor nos priva -, oferecendo ao espectador novas formas de perceber a arte que é, finalmente, feita para ser vista, tocada, cheirada, ouvida e até provada, como veremos nos exemplos que se seguem.

O artista contemporâneo dinamarquês Jeppe Hein, contrariando a proibição do toque nas obras de arte que vigora na maioria dos espaços expositivos, criou o projeto de arte pública “Please Touch the Art” situado no Brooklyn Bridge Park, em Nova Iorque, entre 17 de maio de 2015 e 17 de abril de 2016, literalmente convidando o público a tocar nas suas obras.

A gastronomia é, como sabemos, tema recorrente na História da Arte: desde a representação de frutas nas célebres *naturezas mortas* de Paul Cézanne, até propostas mais ousadas como a do artista Daniel Spoerri que, em 1972, preservou resquícios do pós-refeição e os transportou para o espaço expositivo ou, ainda, as inaugurações das exposições de arte caracterizadas pela abundância de comida e bebida - exceção à regra da proibição de ingerir alimentos e bebidas nesses locais²⁴. A relação *arte-gastronomia* conquista também o seu lugar na arte contemporânea em autores como Félix González-Torres, que desperta o apetite dos visitantes e os incita a ingerir as próprias obras. A título de exemplo, a sua instalação de doces “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” de 1991, que equivale o seu peso ao do companheiro

²⁴ Sobre o tema *arte-gastronomia*, consultar Todd (2010).

do artista (Ross Laycock), antes de ser vítima de HIV. Metaforicamente, à medida que o público consome a obra, o seu peso inicial de 175 libras²⁵ vai diminuindo até desaparecer.

Estas alterações à conduta do público não têm apenas origem nos artistas plásticos mas são, também, fruto da iniciativa dos próprios museus: como os “Encontros de Arte e Gastronomia” que ocorreram em 2012 no MAM, São Paulo, que deram lugar a experiências ‘artístico-gastronómicas’ com o contributo de várias equipas que incluíam artistas e *chefs* de cozinha (Nascimento, 2013:27). Vinculada a este evento, a “Jornada Sensorial” destinava-se, especificamente, a grupos de crianças com deficiência visual (Nascimento, 2013:27).

Também o National Gallery, em Londres, convidou músicos e artistas de som para conceberem peças musicais ou obras de arte sonora, resultantes da sua interpretação pessoal das pinturas da coleção. Esta iniciativa, intitulada “Soundscapes”, foi desenvolvida entre 8 de julho e 6 de setembro de 2015, e revelou-se uma “(...) experiência de encorajar os visitantes a ‘ouvir’ as pinturas e a ‘ver’ o som” (The National Gallery, s.a.).

No panorama português, a exposição “Devolver a vista” que esteve patente entre 20 de dezembro de 2015 e 27 de março de 2016 na CMAG, na qual se pretendia ‘devolver’ ao público obras armazenadas nas reservas, tendo sido exibidas e tomadas como referência à produção artística contemporânea do coletivo formado por Paulo Silva, Marta Lucas e Miguel Sá. Inserindo-se no ciclo de exposições “Um outro olhar sobre as coleções”, com o objetivo de criar novas abordagens da coleção da casa-museu, o coletivo recorreu a múltiplos meios - como a instalação sonora, a escultura, o vídeo e a fotografia – para potenciar ao visitante “diferentes níveis de visão” das obras de arte (O Blog da CMAG, 2015).

Entendemos, assim, que a arte contemporânea “(...) justamente por sua diversidade, tem muito a contribuir para que propostas inclusivas, multissensoriais, com materiais, poéticas, interações diferentes aconteçam (Kirst, 2009:8)”. Além disso, os objetos ou as instalações artísticas que apelam, simultaneamente, a vários sentidos com recurso a objetos quotidianos que fazem parte da linguagem da arte contemporânea proporcionam, às pessoas com privação visual, uma maior facilidade no seu reconhecimento (Kirst, 2009:8).

1.3.3. Lygia Clark e a deficiência visual

1.3.3.1. A *propositora*

Lygia Clark, nascida em Belo Horizonte em 1920, viria a ser uma controversa artista plástica, que se questionava enquanto tal e se auto-denominava como *propositora* - por induzir os espetadores, convertidos em participantes, a colaborar no processo criativo das obras, a que chamava *proposições* (Nogueira, 2010:88). Começa por ser pintora, mas cedo

²⁵ Medida de peso em inglês.

vai questionar os limites da moldura, numa primeira fase incorporando-a na própria obra pictórica. Mais tarde abandona a pintura, estreando-se no campo da escultura na qual utiliza objetos *ready-made* “(...) como luvas, óculos, cintos e cria intencionalmente ambientes e roupas não como obras em si, mas como estímulos à percepção” (Milliet, 1992:110).

Ao longo da sua carreira artística, Lygia Clark vai reduzir gradualmente a sua intervenção no processo criativo e os materiais que emprega nas suas *proposições*, utilizando, por fim, “(...) fios, elásticos, panos, plásticos, aos quais não dá forma. Esta surgirá da interação dos participantes com os materiais” (Milliet, 1992:110). “Nas proposições clarkianas, o artista não é, nem faz o espetáculo. São situações apenas sugeridas, realizações autónomas do público” (Milliet, 1992:104); à *propositora* interessa a “(...) integração do corpo na arte e da arte no corpo coletivo” (Milliet, 1992:14).

Uma das pioneiras da *arte-terapia*, dedicou-se ao “ao estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e dos objetos relacionais” (Milliet, 1992:93) e, em 1982, apresentou “O Método Terapêutico de Lygia Clark” numa palestra em São Paulo. Morreu no Rio de Janeiro, em 1988, deixando para trás um legado de obras que pretendia que não fossem colocadas em pedestais, nem desejando que durassem, tal como ela, para sempre.

1.3.3.2. Exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho”

O que eu gostaria de fazer é o seguinte: levar os bichos para Portugal e fazer de lá até onde possa chegar, exposições em praças públicas. (...) Seria uma maneira de provar ser esta uma arte ‘verdadeiramente participante’ no mais alto sentido. Compraria um trailer que se chamaria “caminhando” e faria uma espécie de excursão de ciganos. Os meus planos iniciais para os bichos não incluíam Museus nem ‘Marchants’. O que eu queria era fazer montes deles pôr à venda até nas esquinas por camelos. Talvez este plano agora desta viagem é uma espécie de retomada da minha posição pois meu desejo é que todos possam dialogar com os bichinhos.

(O mundo de Lygia Clark (a), s.a.)

Conforme o desejo explícito neste excerto da carta deixada por Lygia Clark em 1963, cumpriu-se, no âmbito das comemorações do Ano do Brasil em Portugal e de Portugal no Brasil, entre 2 de maio e 30 de junho de 2013, a exposição itinerante “Caminhando, em busca do próprio caminho” que se deslocou a onze cidades portuguesas de norte a sul do país, através de um camião intitulado “Caminhando”. Com curadoria e homenagem da sua neta Alessandra Clark, foram apresentadas quarenta e seis réplicas das suas obras - incluindo os “Bichos” referidos na carta -, representando algumas das principais fases do percurso artístico de Lygia Clark. Já teria sido organizada pelo menos uma exposição retrospectiva da vasta obra desta artista no Instituto Itáu Cultural²⁶ em São Paulo, patente entre 1 de setembro e 11 de

²⁶ Sobre esta exposição consultar Itáu Cultural (2012).

novembro de 2012, contudo, esta foi a primeira vez na qual as réplicas foram exibidas em praça pública, tal como a artista almejava, “(...) sob a luz do dia, na rua e na praça, nos corpos que se tocam, sob o olhar curioso de quem passa” (Milliet, 1992:102).

Esta iniciativa de livre acesso a todos, atingiu e cativou durante várias sessões, uma enorme abrangência e diversidade de público que contou, inclusivamente, com alguns grupos de pessoas com deficiência visual - dos quais destacamos o grupo de pessoas cegas e com baixa visão que acompanharam Fátima Alves (figura 1.16). Todas as sessões foram registadas através de fotografias e de webseries videográficas, concebidas e divulgadas pela equipa do projeto, às quais tivemos acesso e salientamos o episódio 8 da webserie, no qual o grupo de Fátima Alves partilhou a surpresa de experienciarem esta exposição sem qualquer restrição sensorial e em pé de igualdade com os outros visitantes (Webserie Lygia Clark, 2013).

Figura 1.16. Fátima Alves e um grupo com deficiência visual em visita à exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho” (2013), Lisboa



Fonte: Clark (2013b)

1.3.3.3. A cegueira e o tato

É a partir de 1966, com a obra “Natureza cega”, que Lygia Clark começa a “excluir a visão para privilegiar os outros sentidos (...)” (Barbieri, 2008:14), tornando-se recorrente o tema da cegueira no trabalho da *propositora* (O mundo de Lygia Clark *et al.*, 2005:39). As obras “Canibalismo” e “O eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa” são os exemplos mais evidentes dessa prática. Em “Canibalismo” (figura 1.17), os participantes estão vendados e têm de descobrir, por meio do tato, frutas no interior dos bolsos de um macacão – este, vestido pelo único participante que se encontra deitado no chão -, comem e partilham entre si o que encontram. Esta experiência de “cegueira induzida” potencia, assim, a comunhão entre o grupo (O mundo de Lygia Clark *et al.*, 2005:39).

Figura 1.17. “Canibalismo” de Lygia Clark (1973)



Fonte: Itáu Cultural (2014)

Em “O eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa” (figura 1.18), a indumentária criada por Lygia Clark une dois participantes, homem e mulher, através de um tubo externo dos macacões que ambos vestem e que cobrem os seus rostos com um capuz, “(...) os dois são conduzidos, pela eliminação do olhar, a uma taticidade exacerbada” (O mundo de Lygia Clark *et al.*,2005:39), explorando mutuamente os vários bolsos dos macacões, de conteúdo incógnito.

Figura 1.18. “O eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa” de Lygia Clark (1967)



Fonte: Linguagens contemporâneas (2009)

1.3.3.4. **Estética sensorial**

Na fase que ocorreu entre 1966 e 1969, a que Lygia Clark intitulou “Nostalgia do corpo”, a *propositora* “(...) buscava a consciência do corpo por meio de sensações táteis provocadas por objetos exteriores a ele” (Nogueira, 2010:88), esses objetos da sua autoria designavam-se por *objetos sensoriais*, os quais destacamos:

- O “Livro Sensorial” (figura 4.15) “(...) não tem texto, mas é antes um livro de experiências sensoriais, para ser experienciado pelo toque, como um volume em braille” (Butler, 2014:22). Cada página do livro é plastificada e contém vários materiais orgânicos como “(...) conchas, pedras e pedaços de madeira (...)” (Butler, 2014:22), proporcionando ao ‘leitor’ uma viagem tátil absorta do

mundo visual. Esta termina abruptamente quando o leitor é confrontado com a última página, na qual existe um espelho para contemplar-se a si próprio, que o situa no presente, de regresso à visualidade.

- Em “Luvas sensoriais” (figura 4.13), de acordo com as orientações de Lygia Clark, pretende-se que os participantes calcem as luvas, toquem num dos objetos que se encontram sob a bancada e, posteriormente, retirem as luvas e voltem a tateá-lo (Clark, 2013a). Ao disponibilizar “(...) luvas de diversos materiais para pegar em bolas de tamanhos, pesos e texturas diferentes (...)”, incita ao “renascimento do tato”, isto é, “(...) como se a pessoa estivesse vivendo novamente a descoberta do próprio tato” (Milliet:1992:113).
- As “Máscaras sensoriais” (figura 4.11) são “(...) idênticas, feitas de tecidos, que só variam pelos estímulos sensoriais que as caracterizam e as cores que as designam: verde, rosa, azul, cor-de-abóbora, cereja, branco e negro” (O mundo de Lygia Clark *et al.*, 2005:38). Têm depósitos estrategicamente situados perto do nariz (contendo ervas de diferentes odores) e das orelhas (com pedras que produzem som, quando tocadas pelo público), com pequenas intervenções também nas áreas destinadas à visão. Desta forma, o participante ao colocar “(...) a máscara, experimenta sensações novas, que oscilam desde a integração ao mundo que o rodeia, até uma interiorização que chega ao isolamento absoluto” (Clark, 2013a).
- Em “Desenhe com o Dedo” (figura 4.19) sugere-se que os participantes deslizem os dedos sob um saco de plástico com água e que, ao deslocar o seu conteúdo, criem desenhos (O mundo de Lygia Clark, s.a.).
- “Diálogo de mãos” (figura 4.17), vive da interação entre o público e consiste numa faixa elástica que une as mãos de dois participantes, incitando o contato físico entre as mãos de ambos. Esta é uma das obras mais representativas no campo da *arte participativa* pois, “(...) sendo a obra o ato de fazer a própria obra, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis” (O mundo de Lygia Clark *et al.*, 2005:33).

Sendo as sensações a matéria da arte de Lygia Clark (Pieri, 2012:30), a artista desenvolveu uma “estética sensorial” (Nogueira, 2010:103) na qual privilegiou a exploração das potencialidades do tato, “(...) especialmente sensível a materiais, texturas, peso e temperatura (...)” (Moraes e Kastrup, 2010:42). Para a artista, a “(...) visão deixa de ser o canal perceptivo mais importante” (Nogueira, 2010:84), o que acontece explicitamente em “Livro Sensorial” e “Luvas sensoriais”, optando por “(...) objetos despojados e reduzidos à sua essencialidade material, à valorização das suas propriedades (...)” (Milliet, 1992:30), que o

público reconhecerá pelas suas características táteis, levando-o à “redescoberta do tato” (Milliet:1992:113). Assim, ao abandonar “os padrões estéticos puramente visuais que impregnam as artes plásticas” (Almeida, Carijó e Kastrup, 2010:97), Lygia Clark ampliou o campo da fruição estética, por norma restrito ao olhar, possibilitando a fruição das suas obras por pessoas com privação da visão, sem que seja necessária qualquer adaptação.

2. DINÂMICA SETORIAL DO PROJETO

“Museu portátil”

Para definir “museu portátil” devemos analisar, individualmente, o significado de cada uma destas palavras, uma vez que, até à data, não foi concebida uma definição que o caracterize. Iremos, também, identificar um conjunto de características que são similares entre os “museus portáteis” e que nos conduzirão a uma melhor delimitação deste conceito. Salientaremos que, apesar da natureza artística do “museu portátil”, este extrapolará o campo das artes plásticas para ser apropriado pelos serviços educativos, enquanto proposta e ferramenta de mediação cultural.

2.1. Definição e origem do “Museu portátil”

Por “museu” entende-se

instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.

(ICOM, 2007)

O adjetivo “portátil” indica-nos que “pode ser facilmente transportado; que tem pequeno volume ou pouco peso; que se desarma em muitas peças, para mais facilmente se transportar” (Silva, 2002:1193).

Originalmente, o “museu portátil” foi concebido por Marcel Duchamp, na figura do pseudónimo Rose Sélavy, com a intenção de preservar réplicas das suas obras, contornando o risco de “(...) se tornarem mercadoria museológica” (Pereira; 2001:142). Produziu, assim, entre 1935 e 1941, vinte malas de luxo com pequenas reproduções, em retrospectiva do seu percurso artístico, desde a pintura “Le nu descendant l’escalier” (1912) ao *ready-made* “Fontaine”, “(...) todas em couro castanho mas com ligeiras variações no design e no conteúdo” (Putman, 2001:19), intitulando-as “Boîte-en-valise” (figura 2.1).

Figura 2.1. “Boîte-en-valise” de Rose Sélavy (pseudónimo de Marcel Duchamp), 1935-1941



Fonte: Toutfait (s.a.)

2.2. Derivações artísticas de “Boîte-en-valise”

Na senda de “Boîte-en-valise” e da obra literária “O museu imaginário” - em que o autor apresenta o conceito de “museu sem paredes”, passível de transportar reproduções e fotografias das obras, a qualquer lugar (Malraux, 2000) -, surgem novas propostas de “museus portáteis”. Joseph Cornell concebe, na década de 40, o “Romantic Museum” (figura 2.2) com a “(...) forma de caixa para jóias; tinha um forro de veludo escuro que enfatizava a delicadeza do seu conteúdo, sugerindo objetos pessoais como tesouros” (Putman, 2001:12).

Figura 2.2. “Romantic Museum” de Joseph Cornell (1949-50)



Fonte: MOMA (s.a.)

Mais tarde, Helbert Distel convida cerca de quinhentos “(...) artistas para contribuírem com trabalhos em miniatura, essencialmente entre 1960 e 1970” (Putman, 2001:19) e fazerem parte do seu “Museum of Drawers” (figura 2.3). Considerado “o museu de arte moderna mais pequeno do mundo” (Kunsthaus Zurich, s.a.), consistia num móvel com 20 gavetas contendo pequenos “compartimentos do tamanho de novelos de linha, correspondendo cada compartimento a uma *sala-miniatura* de museu” (Putman, 2001:19).

Figura 2.3. Pormenor (gaveta) do “Museum of Drawers” de Herbert Distel (1970 -1977)



Fonte: Things Magazine (2011)

Existem inúmeros exemplares de “museus portáteis”, no entanto, os três exemplos referidos são representativos das características que prefiguram este conceito pois, em todos eles, se destacam as reduzidas dimensões da mala, caixa ou móvel, facilitando a sua mobilidade, bem como servindo para armazenamento e conservação de miniaturas de obras de arte (originais ou réplicas). Note-se que, esse armazenamento não é aleatório, mas resultado da aplicação de princípios curatoriais, planeando a localização de cada uma das obras no interior do “museu portátil”, com a adoção de estratégias que resultem em espaços expositivos de pequenas dimensões. No caso de Herbert Distel, essa organização do espaço foi rigorosamente calculada atribuindo, de forma igualitária, um pequeno compartimento com as mesmas dimensões a cada um dos artistas convidados. Já, Marcel Duchamp, optou por criar um sistema de encaixe, que permitia ocultar algumas obras por detrás de outras aquando a mala estivesse fechada e exibi-las na sua totalidade quando fosse essa a sua intenção, funcionando como um sistema *pop-up*.

2.3. “Museus portáteis” e “Maletas pedagógicas”: comparações, distinções e apropriações

A “maleta pedagógica” (figura 2.4) é um instrumento de apoio à realização de atividades de mediação cultural, que consiste num “conjunto de objectos, edições, suportes audiovisuais ou multi-sensoriais, relacionados com determinada temática” (Mapa das Ideias, s.a.). Ao serem armazenados numa maleta, possibilitam a mobilidade no interior do museu, mas também para o exterior do mesmo, em deslocações a escolas e outras instituições. Na verdade, esta estratégia representou “(...) durante décadas, a única forma do Museu sair verdadeiramente do seu edifício, transportando artefactos e réplicas do acervo que permitiam a discussão dos temas e dos valores envolvidos na sua colecção” (Mapa das Ideias, s.a.).

Figura 2.4. Exemplo de uma “maleta pedagógica”



Fonte: Mapa das ideias (s.a.)

Seria tentador tecer comparações entre esta ferramenta de mediação cultural e o “museu portátil”, considerando para o efeito a obra de Marcel Duchamp, uma vez que existem óbvios paralelismos. Ambas recorrem a malas de pequenas dimensões para armazenar objetos que, em “Boîte-en-valise” são artísticos mas, na “maleta pedagógica” poderão não o ser, dependendo da temática a que se refere. No entanto, as suas funções são fundamentalmente distintas: por um lado, o “museu portátil” serve uma motivação artística em que Marcel Duchamp atua, através de “Boîte-en-valise”, como curador e conservador da sua obra; por outro, a “maleta pedagógica” existe enquanto ferramenta pedagógica, de apoio ao desenvolvimento de atividades educativas, relacionadas ou não com conteúdos das artes plásticas.

Existem também apropriações atuais do termo “museu portátil” para a conceção de atividades do serviço educativo. Por exemplo, no MNMC em Coimbra, faz-se uma alusão ao próprio conceito de Museu enquanto repositório de objetos, relativamente a uma peça de mobiliário de influência japonesa (século XVII), designada “Namban”, que contém várias gavetas para armazenar objetos diversos, utilizados para contar histórias (MNMC, 2004). Tal exemplo revela a elasticidade do conceito de “museu portátil”, que tem sido apropriado e transferido da esfera artística para a mediação cultural, o que pode produzir, eventualmente, alguns equívocos no nosso entendimento do que é, ou do que pode vir a ser, um “museu portátil”.

2.4. “Maletas pedagógicas” e outros instrumentos na mediação com públicos com deficiência visual

Existem “maletas pedagógicas” destinadas às pessoas com NEE’S em que se disponibiliza “(...) aos visitantes um conjunto de objetos que não façam parte das coleções, mas que lhes permitam compreender as coleções” (Rnib & Vocaleyes, 2003:30). Esta alternativa, aplicada na receção de públicos com deficiência visual quando as exposições não têm obras disponíveis ao toque, tem algumas variantes como, por exemplo, o “carrinho itinerante” no MZUSP, especialmente concebido para os públicos com deficiência visual (Martins, 2008:194).

3. ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO DO PROJETO

Como seria um museu de arte contemporânea acessível a pessoas com deficiência visual? Procuramos, em resposta à pergunta de partida, definir um projeto museográfico portátil, multissensorial e acessível a pessoas com deficiência visual, que será o objetivo de estudo da pesquisa empírica. É, por isso, da maior importância incluí-las desde o início no planeamento do projeto que lhes é destinado, para tomarem parte no despiste de barreiras que impedem e condicionam o seu acesso à arte contemporânea, corrigindo e adaptando o protótipo do *Out Museum* numa experiência de visita-piloto. Como tal, é indispensável aplicar o modelo de análise e a estratégia metodológica que se apresenta neste capítulo.

3.1. Objeto de estudo e modelo de análise

O *Out Museum* será o nosso objeto de estudo e, enquanto veículo de aproximação entre as pessoas com deficiência visual e a arte contemporânea importa, em primeiro lugar, perceber os motivos pelos quais estas se afastam, ou são afastadas, da arte contemporânea. Tal será possível através da prospeção de experiências pessoais de alguns elementos com deficiência visual que farão parte do nosso grupo de apoio à investigação e do diagnóstico das acessibilidades e inacessibilidades, circunscrito a uma exposição de arte contemporânea no Museu Coleção Berardo.

Além disso e, considerando Lygia Clark como a potencial artista a expor no *Out Museum*, revela-se preponderante conhecer também as experiências de visita de grupos com deficiência visual à exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho”, contando com o testemunho de duas pessoas que acompanharam esses grupos. Por fim, experienciaremos e avaliaremos o protótipo do *Out Museum*, do ponto de vista da sua acessibilidade da informação e do acervo ao público com deficiência visual.

Figura 3.1. Modelo de análise da pesquisa empírica (por níveis) e objeto de estudo



Estas etapas, que constam na figura 3.1, convergem para o objeto de estudo desta investigação e é através destas que esperamos, ao compreender a cultura de forma intuitiva, “(...) poder torná-la relativamente acessível” (Hatano e Miyake, 1991).

3.2. Estratégia metodológica

A pesquisa empírica será desenvolvida através de um estudo qualitativo no qual foram empregues quatro técnicas para recolha de dados: *focus group*, *observação participante*, *entrevistas estruturada* e *semi-estruturada*. Nas duas primeiras, contámos com um grupo de quatro elementos (quadro 3.1), utentes de uma instituição que acolhe pessoas com deficiência visual. O grupo foi constituído com base nos seguintes pré-requisitos:

- Abranger, em igual número, pessoas com cegueira (*adquirida* e *congénita*) e com baixa visão;
- Incluir apenas pessoas, em idade adulta, que tenham frequentado exposições de arte, permitindo a partilha e a discussão das suas experiências pessoais de visita.

Quadro 3.1. Perfil do grupo de apoio à investigação (*focus group* e observação participante)

Nome próprio	Idade	Situação clínica
Isabel	45 anos	Cegueira <i>adquirida</i>
Duarte	56 anos	Cegueira <i>congénita</i>
Cátia	25 anos	Baixa visão
Nuno	29 anos	Baixa visão

Com este recorte de amostragem pretende-se estudar “(...) algumas componentes muito típicas, ainda que não estritamente representativas, dessa população” (Quivy e Campenhoudt, 1998:160). Colocámos a hipótese de dividir o grupo em dois, considerando que, a cegueira e a baixa visão proporcionam distintas formas de perceber a arte e exigem também a aplicação de diferentes normas na comunicação das exposições. Essa opção não foi validada, no entanto, durante a reunião que ocorreu a 21 de novembro de 2016 com as assistentes técnicas da instituição, na qual se apresentou a proposta de investigação, argumentando que, quer do ponto de vista médico, quer na rotina diária da instituição, nunca é feita uma separação em função da condição clínica dos utentes.

A realização desta pesquisa desenvolveu-se em três sessões, pela ordem apresentada no quadro 3.2, que obedeceram às condições reunidas no anexo D, previamente determinadas com as assistentes técnicas da instituição aquando da reunião. Relativamente

à identificação pessoal dos participantes, é apresentada nesta investigação a pedido dos mesmos, como forma de agradecimento e reconhecimento pela sua participação e empenho.

Quadro 3.2. Ordem das atividades desenvolvidas com o grupo de apoio à investigação (*focus group* e observação participante)

Data	Duração	Localização	Método aplicado	Tema ou atividade	Dimensões em análise
27/11/2016	2h	Instituição	<i>Focus group</i>	"A acessibilidade nos museus de arte".	Experiências pessoais de visita às exposições de arte.
30/11/2016	2h	Instituição	<i>Observação participante</i>	Visita guiada-piloto ao protótipo do <i>Out Museum</i> .	Acessibilidade do acervo e da informação. Preferências pessoais acerca das obras e arte.
11/12/2016	5h	MCB	<i>Observação participante</i>	Visita guiada à exposição permanente da Coleção Berardo (1960-1990).	Acessibilidade do acervo, da informação e do espaço. Preferências pessoais acerca das obras e arte.

Para desenvolver o *focus group* com o tema "A acessibilidade nos museus de arte", foi determinante conceber previamente um guião de questões (anexo E) cuja estrutura seguia as recomendações de Krueger (1998:21-28) e incluía os seguintes núcleos:

- "Pergunta de abertura": *hobbies* dos elementos do grupo;
- "Pergunta de introdução ao tema": frequência de visita a exposições de arte nos tempos livres;
- "Pergunta de transição": sensações e/ou sentimentos despoletados durante essa(s) visita(s);
- "Pergunta-chave": mudanças e motivações necessárias para visitar com maior frequência exposições de arte;
- "Pergunta final": revisão e confirmação dos itens mais relevantes da sessão; oportunidade para acrescentar outros aspetos não discutidos, mas significativos para o tema abordado.

Nas segunda e terceira sessões privilegiou-se, metodologicamente, a *observação participante* que permite a “obtenção de informações sobre comportamentos, discursos e acontecimentos observáveis, mas que passam despercebidos à consciência explícita dos actores sociais” (Silva e Pinto, 2009:141). De acordo com Bell (1993:142,143), a pesquisa deve obedecer a um certo grau de planeamento que contemple um método de registo das observações, pelo que concebemos previamente uma ficha para o diagnóstico de acessibilidades do MCB e da exposição permanente da Coleção Berardo (1960-1990), com base no modelo de Peter e Mendes (2004:87-103), que se apresenta em anexo F. Além disso, procedemos à elaboração prévia de duas tabelas destinadas à avaliação dos modelos de legendagem, nas versões braille e ampliada, respetivos às obras de Lygia Clark no *Out Museum*.

Quanto às entrevistas, concebemos previamente dois guiões destinados às entrevistas de Fátima Alves (anexo H) e de Andréia Salvador (anexo I), posteriormente executadas pela ordem que se apresenta em anexo G. De acordo com os autores Quivy e Campenhoudt (1998:192), as entrevistas funcionam como “ (...) uma verdadeira troca, durante a qual o interlocutor do investigador exprime as suas percepções de um acontecimento (...), as suas interpretações ou as suas experiências (...)”. A seleção de Fátima Alves e de Andréia Salvador como entrevistadas teve em conta a experiência profissional de ambas com públicos com deficiência visual e a visita que realizaram à exposição de Lygia Clark – “Caminhando, em busca do próprio caminho” – com grupos de pessoas com deficiência visual. Esta abordagem permitiria, assim, termos acesso às experiências de visita, através das suas memórias pessoais acerca desta exposição.

4. PESQUISA EMPÍRICA

Procedimentos, observações e conclusões

Referem-se, neste capítulo, as atividades realizadas para a pesquisa empírica, que serão apresentadas não pela ordem em que ocorreram - pois devido à própria logística da instituição tiveram de ser feitas algumas alterações posteriores à programação inicialmente agendada-, mas na qual se pretendia que tivessem ocorrido, de forma a que possamos gradualmente direcionar as nossas conclusões do geral (as barreiras no acesso à arte contemporânea) para o particular (o projeto *Out Museum*), como foi anteriormente ilustrado na figura 3.1.

4.1. *Focus group* sobre “A acessibilidade em museus de arte”

Gosto de visitar exposições de arte. Na verdade, sinto que com a perda da visão houve um retrocesso nesse campo, porque tive a experiência de ir a exposições de algumas pessoas e não ter o feedback, é como chegar lá e entrar numa sala vazia.

[Isabel, 45 anos, cegueira *adquirida*]

A Isabel costumava visitar cerca de quatro exposições de arte por ano, na grande maioria, contemporânea. Mas, desde que perdeu a visão há seis anos que apenas visitou duas, devido à falta de condições para a sua recepção, conforme nos contou. Discutimos em grupo algumas das barreiras com as quais a Isabel e os restantes participantes se deparam ao entrar em museus de arte:

- Dificuldade no acesso inicial;
- Percurso expositivo incoerente;
- Fadiga;
- Descrição inadequada e monótona pelos monitores da(s) visita(s);
- Proibição do toque nas obras;
- Legendas ilegíveis;
- Sinalização desadequada ou inexistente.

Relativamente ao nosso núcleo de estudo, haverá outras razões que causarão o afastamento de pessoas com deficiência visual das exposições de arte contemporânea? Em reflexão com o grupo, foi referido que

Talvez por ser uma arte mais recente, não teve ainda tempo de amadurecer, é natural que cause maior estranheza ao ser comum.

[Duarte, 56 anos, cegueira *congénita*]

No grupo, todos conheciam algumas obras contemporâneas, desde nomes sonantes como o de Joana Vasconcelos a protagonistas (como o Vhills) ou anónimos da arte urbana; no entanto, exceto no caso da Isabel, não existe uma frequência assídua a exposições de arte contemporânea.

4.2. Visita guiada ao Museu Coleção Berardo

Em primeiro lugar, o Museu Coleção Berardo reúne um conjunto de fatores favoráveis que levaram à sua escolha, dentre outros museus, tais como:

- A localização relativamente próxima à instituição;
- A posição privilegiada da investigadora enquanto colaboradora do museu e o seu pré-conhecimento das características do mesmo, que se revelaram uma mais valia na preparação da visita em cooperação com o serviço educativo;
- A existência de uma exposição permanente de arte contemporânea, que vai de encontro ao tema desta investigação.

A *observação participante* incidiu desde o momento em que se iniciou o percurso de ida com o grupo da instituição para o MCB até ao fim da visita guiada, procedimento que nos permitiu ter uma melhor noção da logística necessária à concretização da saída do grupo. A data inicialmente agendada (4 de dezembro de 2016) foi adiada para 11 de dezembro de 2016, devido a condições meteorológicas desfavoráveis à realização do percurso a pé (desde a instituição ao comboio e desde o comboio ao museu). O grupo foi acompanhado por uma assistente técnica da instituição e pela investigadora que aprendeu, no terreno e com a ajuda da Isabel, como conduzir uma pessoa cega. O ponto de encontro foi na instituição, demorámos cerca de 1h30 na deslocação a pé e de comboio; no regresso, após a visita, o grupo voltou à instituição de táxi, acompanhados apenas pela assistente técnica.

No percurso de ida, identificámos algumas dificuldades na entrada e saída da carruagem do comboio, por ser muito acima do nível do chão; o percurso a pé foi praticamente sempre recto e com pouca afluência, o que facilitou a condução do grupo. Aproveitámos, anteriormente à visita, para avaliar alguns itens que constam no diagnóstico de acessibilidades do MCB e que iremos abordar adiante.

Durante a visita guiada, entre as 10:30h e as 13h, foram apresentadas cinco obras de arte a pedido da autora da investigação e em igual número à visita-piloto do *Out Museum* de forma a, no fim das sessões, podermos avaliar qual das visitas teve maior impacto para o grupo. Das cinco peças, apenas três (figuras 4.3, 4.4 e 4.7) poderiam ser tocadas em visita especial, segundo as recomendações da conservadora do museu; tendo em conta tais

diretrizes e de forma a colmatar essas condicionantes, o serviço educativo tomou a iniciativa de produzir para esta visita algumas miniaturas (figuras 4.2 e 4.6) que replicassem duas das restantes obras intocáveis (figuras 4.1 e 4.5).

No final, os participantes partilharam a sua opinião sobre as obras de arte que mais e menos apreciaram. Em geral, preferiram a obra “Eyes Turned Inward” (figura 4.1) a qual, apesar de não ser permitido tocar por questões de conservação, produz uma reação vibracional quando o visitante emite som e se situa no centro das duas peças que constituem a obra. Além disso, foi criada uma miniatura (figura 4.2), que possibilitou ao grupo perceber a forma das peças e como estas estavam expostas.

Figuras 4.1 e 4.2. À esquerda, “Eyes Turned Inward” de Anish Kapoor (1993) e à direita, a respetiva miniatura



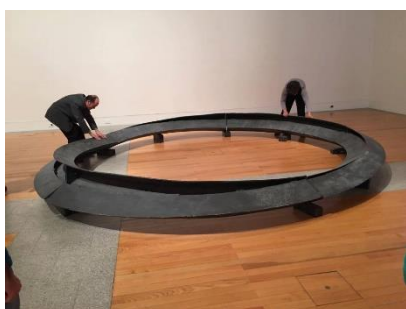
Fonte: Assistente técnica da instituição que acompanhou o grupo na visita

Destacaram também a escultura “Smoke Rings” (figura 4.3), em forma circular onde a noção de princípio e fim se perde ao percorrê-la através do toque, tendo um dos participantes referido, após experienciar essa sensação que:

É preciso perdermo-nos para nos encontrarmos.

[Duarte, 56 anos, cegueira *congénita*]

Figuras 4.3 e 4.4. À esquerda, “Smoke Rings” de Bruce Nauman (1980) e à direita, “Sandstone Line” de Richard Long (1981)



Fonte: Assistente técnica da instituição que acompanhou o grupo na visita

Também em “Sandstone Line” (figura 4.4), a percepção da dimensão da obra se perdia e esta foi, igualmente, apreciada pelo grupo. Aliás, por ser uma peça em formato linear, a monitora propôs-nos caminhar ao lado da obra, para percebermos o seu tamanho e reproduzirmos o processo aplicado pelo artista na conceção da obra, que consiste em caminhar à descoberta.

A obra “Vertical Gradient on the Long Length” (figura 4.5), apesar de ser constituída por vidros espelhados e, por isso, muito estimulante visualmente, foi alvo de muita curiosidade por parte do grupo. A Cátia e o Nuno atravessaram-na; a Isabel e o Duarte ouviram atentamente os comentários dos colegas durante a experiência e a descrição da monitora, enquanto tocavam na miniatura da obra (figura 4.6).

Figuras 4.5 e 4.6. À esquerda, “Vertical Gradient on the Long Length” de Larry Bell (1995) e à direita, a respetiva miniatura



Fonte: Assistente técnica da instituição que acompanhou o grupo na visita

A peça considerada menos interessante em geral foi: “Sem título” (figura 4.7). Como nos contou a Isabel, pelo facto de experienciar corporalmente e, não apenas pelo tato ou pela audição, sentiu que ‘viveu’ mais as restantes obras.

Figura 4.7. “Sem título” de Ulrich Ruckriem (1989)

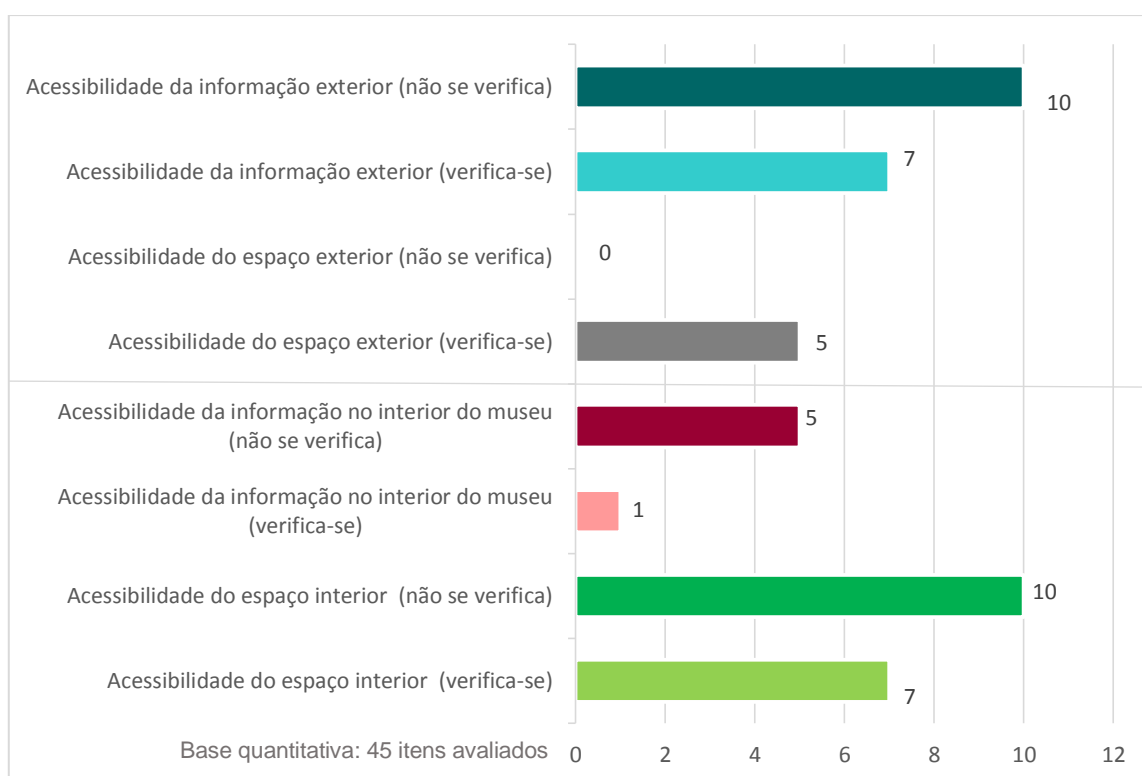


Fonte: Assistente técnica da instituição que acompanhou o grupo na visita

Quanto ao diagnóstico de acessibilidades do MCB e da exposição permanente da Coleção Berardo (1960-1990), foi concretizado pela investigadora com o apoio do grupo e da monitora do serviço educativo que nos acompanhou durante a visita guiada. Após o preenchimento da ficha de diagnóstico, foram contabilizados os itens verificados e não verificados e, posteriormente, convertidos em dois gráficos (figuras 4.8 e 4.9), dos quais se seguem algumas considerações.

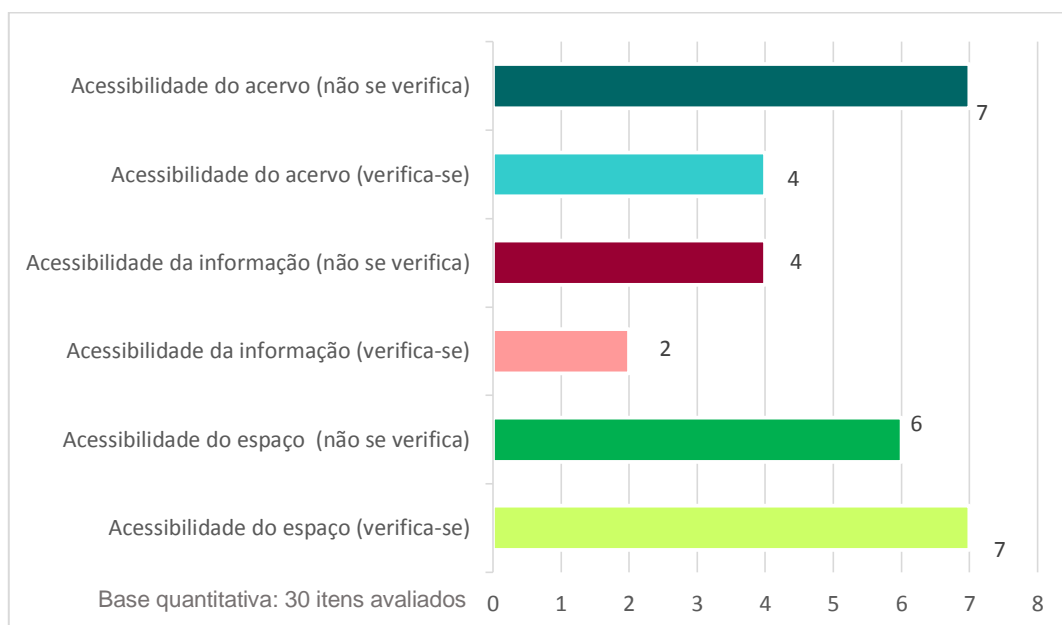
Em primeiro lugar, salienta-se que o MCB cumpre criteriosamente todos os parâmetros de acessibilidade no espaço exterior, como se observa na figura 4.8, o que significa que existem, entre outros requisitos, rampas para desníveis e elevadores como opção às escadas. Infelizmente o mesmo não se passa em relação à acessibilidade do espaço interior do museu, no qual apenas se cumpre 7 dos 17 itens diagnosticados. Quanto à informação, concluímos que existem obstáculos mesmo antes de entrar no museu, ao contabilizarmos apenas 7 itens cumpridos dos 17 que foram avaliados e que compreendem a acessibilidade do website do museu - no qual não existem as opções de zoom, alto contraste e áudio -, bem como a identificação e o horário do MCB sem versão braille. No interior do museu, o panorama é igualmente desfavorável pois, somente cumpre um dos 5 itens diagnosticados, o que acontece devido à inexistência de sinalização e de informação nas versões braille, ampliada ou áudio.

Figura 4.8. Itens de acessibilidade verificados e não verificados no MCB (número)



Em relação à exposição permanente da Coleção Berardo (1960-1990), como ilustra a figura 4.9, quase metade dos parâmetros relativos à acessibilidade do espaço expositivo não se verificam, sobretudo em itens relativos à iluminação da exposição e a inexistência de um percurso podotátil na mesma. Quanto à acessibilidade da informação, apenas se concretiza em um terço dos requisitos necessários, não disponibilizando conteúdos nas versões braille, ampliada e áudio. Por último, consideramos que grande parte do acervo não é acessível às pessoas com deficiência visual, uma vez que, apenas 4 dos 11 parâmetros se verificam cumpridos. Tal constatação provém da impossibilidade dos visitantes tocarem na maioria do acervo – exceto em visitas guiadas especiais e utilizando luvas que, como identificámos durante a visita, não eram as mais adequadas para possibilitar alguma sensibilidade e agilidade tátil – e a existência de poucas alternativas disponíveis ao acesso destes públicos à exposição, que foram criadas para receber o nosso grupo de visita.

Figura 4.9. Itens de acessibilidade verificados e não verificados na exposição permanente da Coleção Berardo, 1960-1990 (número)



4.3. Entrevistas acerca da exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho”

A *entrevista semi-estruturada* com Fátima Alves, consultora em Acessibilidade Cultural, aconteceu num ambiente informal que se desenvolveu como uma conversa na qual foram surgindo as questões previamente definidas, não necessariamente seguindo a ordem prevista no guião. A entrevista não foi gravada de forma a propiciar maior à vontade no

discurso da entrevistada e, por isso, foram tomadas algumas anotações, confirmadas posteriormente pela mesma.

Apesar de termos colocado a hipótese de entrevistar o grupo com o qual visitou a exposição, tal não foi viável pois, de acordo com Fátima Alves, quando questionou os elementos do grupo sobre a exposição, estes manifestaram poucas lembranças por ter ocorrido há alguns anos.

4.3.1. Contexto de realização da visita (a expectativa)

Naquela altura, Fátima Alves organizava visitas a vários museus com um pequeno grupo de pessoas com deficiência visual, que teria conhecido anteriormente, quando trabalhava no serviço de acessibilidade no Pavilhão do Conhecimento. Os três elementos que a acompanharam à exposição de Lygia Clark, em Lisboa, faziam parte desse grupo com baixa visão e cegueira, e tinham idades compreendidas entre os 15 e os 16 anos (figura 1.16). Foi neste contexto que se realizou a visita, uma vez que, como refere Fátima Alves, não se recorda se conhecia o trabalho artístico de Lygia Clark anteriormente à exposição, mas contactou previamente a organização do projeto, para averiguar se esta seria acessível ao grupo, o que se veio a confirmar durante a visita.

4.3.2. Durante a visita (a experiência)

Para Fátima Alves esta exposição destacou-se em vários aspetos:

- A itinerância do projeto, que estendia esta proposta cultural a várias cidades do país;
- A flexibilidade da curadoria que possibilitava, por exemplo, deslocar as obras expostas no interior do camião para o seu exterior, adaptando-se às necessidades do público;
- A preparação e formação da equipa de serviço educativo que demonstrou uma enorme entrega e conhecimento pelo projeto de Lygia Clark;
- A sensibilidade dessa equipa para cooperar com os grupos de NEE'S;
- A possibilidade de tocar em todas as obras, contrariamente ao que se pratica na maioria dos museus, nos quais se priva os públicos com deficiência visual do acesso à totalidade ou à maioria do acervo;
- A própria proposta de Lygia Clark em educar e explorar o tato;
- A inexistência de um público-alvo do projeto e a possibilidade de atingir uma enorme diversidade de públicos, uma vez que, ao ampliar os canais de fruição

artística (através do tato, audição, olfato e visão), a maioria do acervo poderia ser experienciada por pessoas com diferentes características.

O mais importante quando se fala em acessibilidade não é criar alguns objetos de mediação cultural que servirão um público em particular. Espera-se que proporcione a experiência autêntica (como esta) e não uma experiência sensorial vazia de significado.

[Entrevista a Fátima Alves, consultora em acessibilidade cultural]

4.3.3. Pós-visita (o impacto)

Esta exposição, explica Fátima Alves, talvez por Lygia Clark já ter falecido há mais de 25 anos, não se enquadrou naquilo que considera arte contemporânea; neste contexto, não gerou uma mudança, na sua opinião, relativamente à noção de arte contemporânea e o mesmo se terá passado com os elementos do grupo. A acrescentar ainda que, de acordo com a entrevistada, o grupo experienciou apenas as obras em que não havia apelo e necessidade da visão; no entanto, a sua preferência em relação a estas ficou, ainda, por desvendar.

4.3.4. A obtenção de dados complementares à primeira entrevista

No sentido de encontrar a resposta pendente em relação às obras que os públicos com deficiência visual poderão ter preferido, avançámos numa pesquisa via facebook, através da página “Caminhando, em busca do próprio caminho”, para procurar outros grupos de pessoas com esta deficiência que tenham visitado a exposição. Desta forma chegámos a Andréia Salvador, artista plástica e fisioterapeuta que reside no Brasil, motivo pelo qual realizámos a *entrevista estruturada* com algumas questões via email, que prontamente respondeu pela ordem do guião.

Em 2013, quando vivia em Portugal, ao ter conhecimento da exposição de Lygia Clark decidiu convidar um grupo de pessoas cegas e com baixa visão, que atuava na inclusão em museus, para visitarem juntos a exposição. Como nos contou, já teria estudado sobre o trabalho artístico e terapêutico de Lygia Clark, durante o seu Doutoramento em Terapias Artísticas. Segundo Andréia Salvador, as obras que se destacaram pelo grupo foram: “Máscaras sensoriais” (1967), “Colete de forças” (1968) e “Corpo coletivo” (1986).

Se sentiram muito a vontade (...), onde suas sensações faziam parte da obra, sentiram-se valorizados.

[Entrevista a Andréia Salvador, fisioterapeuta e artista plástica]

Além deste grupo, acrescentou ainda, visitou a exposição acompanhada de pessoas com outras deficiências, pessoas idosas e alunos da Faculdade de Belas Artes.

4.4. Visita guiada-piloto ao *Out Museum*

O protótipo do *Out Museum* (figura 4.10) consiste numa mala metálica de 40 x 24 x 10 cm que contém réplicas²⁷ de cinco obras da artista Lygia Clark, com as respetivas legendas nas versões ampliada (figura 4.21) e braille (figura 4.22).

- “Máscara sensorial branca” (figura 4.12): cinco toucas e uma máscara em tecido branco com pequenas pedras, alecrim e dois esfregões de aço;
- “Luvas sensoriais” (figura 4.14): cinco luvas e cinco bolas com diferentes tamanhos, texturas, materiais, cheiros, sons, peso e temperatura;
- “Livro Sensorial” (figura 4.16): seis capas de plástico contendo individualmente pequenas pedras, elásticos coloridos, um esfregão de aço, alecrim, areia e um espelho;
- “Diálogo de mãos” (figura 4.18): um tecido elástico;
- “Desenhe com o Dedo” (figura 4.20): dois sacos de plástico com fecho contendo água.

Figura 4.10. Protótipo do *Out Museum*



Fonte: fotografia de Ana Jesus

²⁷ As réplicas foram executadas por Ana Jesus somente para fins académicos e devido à dificuldade logística de obter, em tempo útil, o empréstimo de réplicas autenticadas por Lygia Clark.

Nesta sessão realizou-se uma visita-piloto ao protótipo, iniciando-se a atividade com uma breve contextualização da biografia e do percurso artístico de Lygia Clark, uma vez que o grupo a desconhecia. Seguindo-se a apresentação e experimentação das réplicas para, no fim, se registar a preferência das obras pelo grupo e algumas opiniões pessoais relativamente a estas. De modo geral destacou-se a “Máscara sensorial branca” (figura 4.12). Para o Duarte, agradou-lhe o efeito sinestésico provocado pelos estímulos da obra à audição, ao tato e ao olfato. A Cátia refere a experiência como terapêutica e relaxante pois, ao tocar nas pedras gerava um agradável som, ao mesmo tempo que cheirava o odor que a obra emanava e que lhe parecia ser medicinal.

Figuras 4.11 e 4.12. À esquerda, “Máscara sensorial branca” de Lygia Clark (1967) e à direita respetiva réplica.



Fontes: fotografias de Ana Jesus

As “Luvas sensoriais” (figura 4.14) geraram igual entusiasmo. Após ouvir a descrição da *proposta* de Clark, para a Isabel foi como um incentivo à descoberta tátil de objetos desconhecidos - que eram, afinal, bolas com diferentes características – e em que o toque do mesmo objeto, com ou sem luva, influenciava a sua perceção do mesmo. Por fim, comentou que a Lygia Clark já pensava, naquela altura, em públicos com deficiência visual, ao criar propostas artísticas destinadas ao tato.

Figuras 4.13 e 4.14. À esquerda, “Luvas sensoriais” de Lygia Clark (1967) e à direita respetiva réplica



Fontes: Rodrigues e Roble (2015:218); fotografia de Ana Jesus

O “Livro Sensorial” (figura 4.16) resultou numa experiência tátil intensa e lúdica na qual todos os elementos do grupo partilharam os diversos conteúdos das páginas e manifestaram uma enorme curiosidade em descobrir cada um deles.

Figuras 4.15 e 4.16. À esquerda, “Livro Sensorial” de Lygia Clark (1966) e à direita respetiva réplica



Fontes: Flirck (s.a.); fotografia de Ana Jesus

A obra “Diálogo de mãos” (figura 4.18) implicava a participação de duas pessoas e encorajava a exploração mútua das mãos dos participantes através do tato, o que permitiu identificar pormenores (como a textura da pele ou o tamanho dos dedos do colega). Esta experiência em particular revelou-se de teor mais reflexivo, levando-nos a especular acerca do sentido do tato enquanto demonstração afetiva ou, pelo contrário, gerador de desconforto e estranheza.

Figuras 4.17 e 4.18. À esquerda, “Diálogo de mãos” de Lygia Clark (1966) e à direita respetiva réplica



Fontes: Pinterest (b) (s.a.); fotografia de Ana Jesus

Todas as obras foram alvo de interesse e deleite, contudo, comparativamente às anteriores, a obra “Desenhe com o Dedo” (figura 4.20), foi considerada pouco apelativa por apenas se destinar ao tato e à audição.

Figuras 4.19 e 4.20. À esquerda, “Desenhe com o Dedo” de Lygia Clark (1966) e à direita respectiva réplica

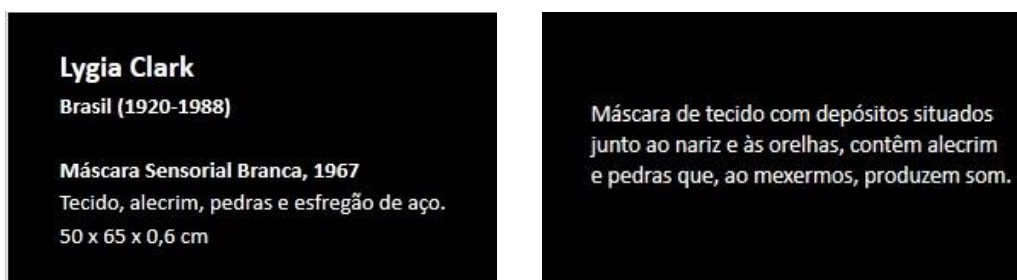


Fontes: MAC-USP (s.a.); fotografia de Ana Jesus

Quanto à avaliação dos modelos de legendagem, aplicámos este procedimento: foi entregue a legenda ampliada com alto contraste (figura 4.21) à Cátia e ao Nuno, e em braille (figura 4.22) à Isabel e ao Duarte, sucedendo-se a avaliação a pares dos itens que constam nas tabelas de registo (anexos J e k), considerando-os adequados ou inadequados. Neste último caso, a investigadora além do preenchimento das tabelas, tomava também notas dos aspetos a corrigir para nova avaliação. Salientamos as seguintes conclusões relativamente às legendas:

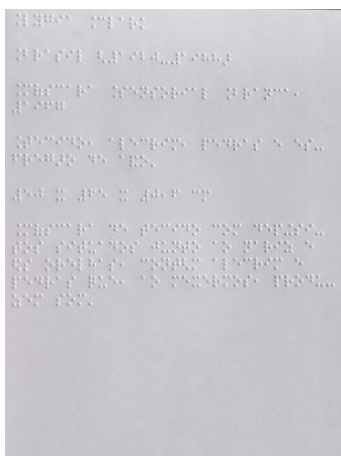
- Quer o braille, quer a ampliação dos caracteres ocupa quase o triplo do espaço de página, pelo que o grupo sugeriu a redução da quantidade de informação para cerca de duas ou três frases no máximo. E acrescentar mais conteúdo nos folhetos informativos (ainda por conceber);
- O Nuno e a Cátia, recomendaram que o tamanho da letra fosse maior, assim, imprimimos uma segunda versão com 45;
- A Isabel sugeriu que se utilizasse um suporte rígido (por exemplo, k-line) de forma a facilitar a leitura do braille.

Figura 4.21. Legenda em versão ampliada de “Máscara Sensorial Branca”



Fonte: elaboração própria

Figura 4.22. Legenda em versão braille de “Máscara Sensorial Branca”



Fonte: Bruno Marçal²⁸

Note-se que, de forma a agilizar a avaliação a pares dos modelos de legendagem, procedemos a impressões separadas, contudo, na conceção final para o *Out Museum* será impressa num único modelo que englobará ambas as versões (braille e ampliada), a conselho das assistentes técnicas da instituição.

4.4.1. Considerações acerca da visita guiada-piloto

O envolvimento da investigadora na fruição das obras de arte com o grupo, proporcionou um maior entendimento das sensações que foram experienciadas através dos *objetos sensoriais* de Lygia Clark, enquanto “(...) experiência imaginativa e emocional na qual (...) aprendeu a viver e a compreender o novo mundo” (Lacey, 1976:65 *apud* Bell, 1993:141). O que revela que, segundo outros autores, o próprio investigador funciona como

principal instrumento de pesquisa (...) e os principais procedimentos são a presença prolongada no contexto social em estudo e o contacto directo, em primeira mão, com as pessoas, as situações e os acontecimentos.

(Silva e Pinto, 2009:137)

No fim da visita-piloto, o grupo classificou-a como apelativa e acessível, não apenas a pessoas com deficiência visual, mas a outros públicos, como pessoas com deficiência cognitiva que poderão, também, tirar partido das obras sensoriais de Lygia Clark. Não esqueçamos, ainda, a experiência de Andréia Salvador com os vários grupos de pessoas com

²⁸ Este modelo foi impresso pelo técnico da biblioteca do ISCTE-IUL, Bruno Marçal, com alguns conhecimentos de leitura de braille, utilizando os recursos da sala das Necessidades Educativas Especiais, Audiovisual e Multimédia.

deficiência em visita à exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho”, o que nos mostra que, no futuro, o *Out Museum* poderá ir além dos públicos com deficiência visual.

Foi pedido a todos os elementos do grupo para, posteriormente à visita ao MCB e ao *Out Museum*, avaliarem a experiência que gostaram mais, contudo, sendo situações tão distintas sentiram muita dificuldade em compará-las, inviabilizando a resposta a esta questão, pelo que discutimos uma das características que mais distingue o *Out Museum* do MCB: a portabilidade. Por um lado, foi interpretada como uma forma cómoda de mobilizar a cultura de encontro às pessoas de mobilidade reduzida; que residam em zonas com pouca oferta cultural ou com carência de acessos para se deslocarem a exposições de arte. Por outro, de acordo com as suas opiniões, se o projeto for destinado apenas a pessoas com deficiência visual, Lisboa e arredores não deveria ser uma área a considerar, uma vez que não identificaram dificuldade na deslocação até aos museus de arte; mas sentem, como foi anteriormente referido, barreiras no acesso aos seus conteúdos.

Realçam, no entanto, que esta proposta não poderá, nem deverá substituir a oportunidade de conhecer um museu físico. No caso de Lygia Clark, esta hipótese é particularmente difícil tendo em conta que apenas existem exposições pontuais em retrospectiva ao seu percurso artístico, quer no contexto português, quer internacionalmente, como vimos no primeiro capítulo. Assim, através do *Out Museum*, teríamos também a oportunidade de dar um protagonismo com maior permanência às obras de Lygia Clark e alcançar vários públicos com diferentes características.

5. DEFINIÇÃO DO PROJETO

Out Museum

A definição do projeto *Out Museum* requer, em primeiro lugar, a apresentação dos pilares estratégicos considerando, seguidamente, o público ao qual se dirige: qual a sua localização geográfica; o género e os escalões etários mais afetados na capacidade visual. Ao aliarmos a análise SWOT à elaboração do modelo de negócio, diagnosticamos a própria organização e a sua envolvente para efetuarmos um plano estratégico, que se complementa definindo o modelo de gestão a aplicar. Por fim, devemos determinar a forma como o projeto será avaliado, nas fases de planeamento, desenvolvimento e após a implementação do mesmo, o que nos permitirá adaptar, monitorizar e melhorar o *Out Museum* ao longo do processo.

5.1. Pilares estratégicos

A missão do *Out Museum* é aproximar as pessoas com deficiência visual da arte contemporânea, sendo a nossa visão torná-lo num museu de referência na área da acessibilidade e inclusão cultural. Teremos como objetivos estratégicos:

- Estabelecer parcerias com as instituições representantes de pessoas com deficiência visual: para divulgação, apoio e adaptação da oferta às necessidades do nosso público-alvo;
- Implicar os diversos intervenientes no planeamento e na implementação do projeto, abrangendo autarquias, associações, hospitais, escolas, bibliotecas, consultores de acessibilidade cultural e profissionais dos museus.

5.2. Público-alvo

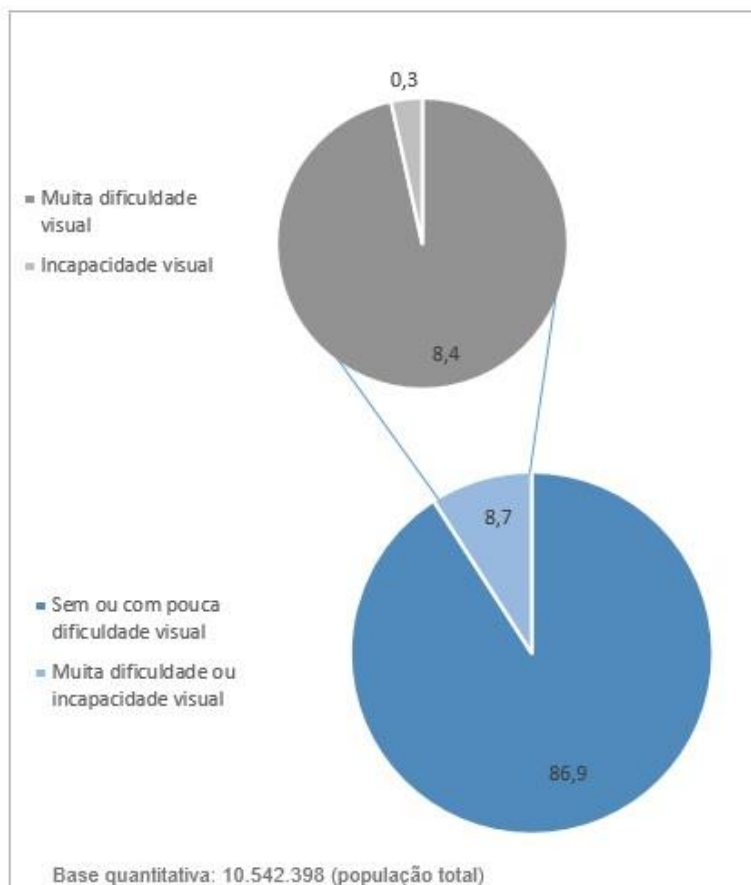
Nos censos de 2011 o INE adotou, pela primeira vez, a variável relativa ao tipo de incapacidade, na senda da mudança de paradigma que abandonou o “modelo médico” e que veio substituir a variável tipo de deficiência anteriormente em vigor (INE, 2016)²⁹. A nova categorização resultou da CIF e foi aprovada em maio de 2001 durante a 54^a Assembleia Mundial de Saúde (INE, 2016). Esta variável aplica-se a seis áreas funcionais: “ver, ouvir, andar, memória ou concentração, tomar banho ou vestir-se sozinho e compreender ou fazer-

²⁹ Informações obtidas através da resposta, via email, a pedido de informação ao INE (email em anexo L).

se entender” (INE, 2013:68). E serve a auto-avaliação do “grau de dificuldade que a pessoa sente (...), diariamente, na realização de determinadas atividades devido a problemas de saúde ou decorrentes da idade (envelhecimento), (...) pelo menos há 6 meses” (INE, 2013: 68), admitindo três categorias: não tem dificuldade ou tem pouca em efetuar a ação, tem muita dificuldade em efetuar a ação e não consegue efetuar a ação (INE, 2013: 68). A considerar, no caso da visão, o grau de dificuldade mesmo com a utilização de óculos ou lentes de contato (INE, 2013: 68).

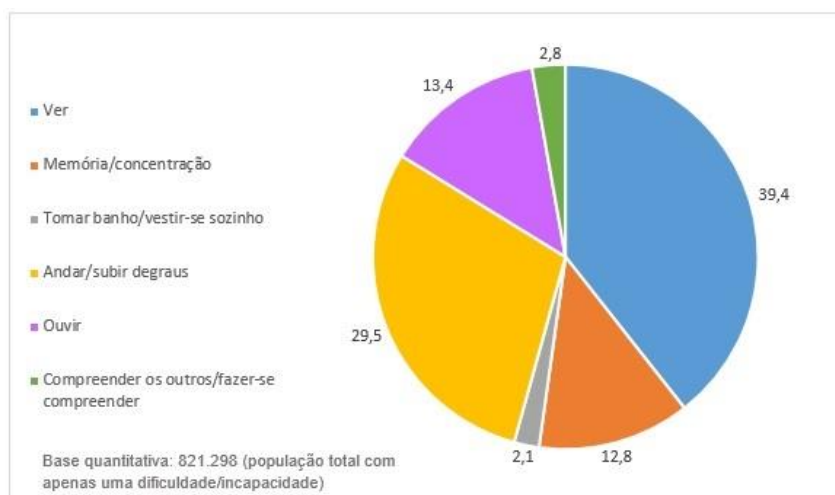
Como consta na figura 5.1, considerando a população total residente em Portugal (Continente e Ilhas), em 2011, de cerca de 10 milhões de habitantes, 8,4% têm muita dificuldade em ver e 0,3% têm incapacidade visual. Estes valores, aos quais não podemos ficar indiferentes, ganham maior relevância quando ao observarmos a figura 5.2, percebemos que a área funcional na qual a população com (apenas) uma dificuldade ou incapacidade apresenta um maior índice é na visão (com 39,4%), ao qual se segue a locomoção que atinge 29,5%. Tendo em conta tais dados, colocamos em hipótese o *Out Museum* dirigir-se, futuramente, também a públicos com mobilidade reduzida ou incapacidade na locomoção, tirando partido da sua característica portátil.

Figura 5.1. População residente em Portugal agrupado por grau de dificuldade visual (% , 2011)



Fonte: elaboração própria com base nos dados do INE (2011a)

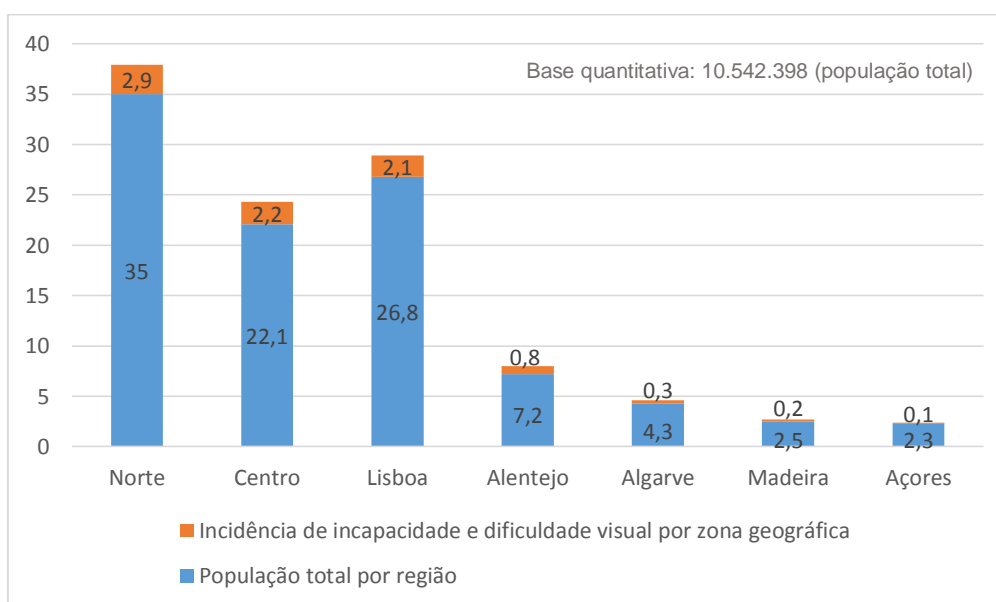
Figura 5.2. População residente em Portugal com dificuldade e incapacidade em apenas uma das seis áreas funcionais (% , 2011)



Fonte: elaboração própria com base nos dados do INE (2011a)

Importa também perceber em que zonas geográficas do país se verifica maior incidência de incapacidade e (muita) dificuldade visual. Como demonstra o quadro 5.3, é no Norte que se registam valores mais elevados, atingindo cerca de 3% dos habitantes, seguindo-se o centro do país com 2,2% e, em terceiro lugar, em Lisboa contabilizando-se 2,1%. Procurámos também perceber se existia uma relação entre o número de população total e de população com muita dificuldade ou incapacidade visual e constatámos que, à medida que o número populacional decresce, igualmente reduz o número de pessoas com esta incapacidade ou elevada dificuldade, exceção à regra na capital do país.

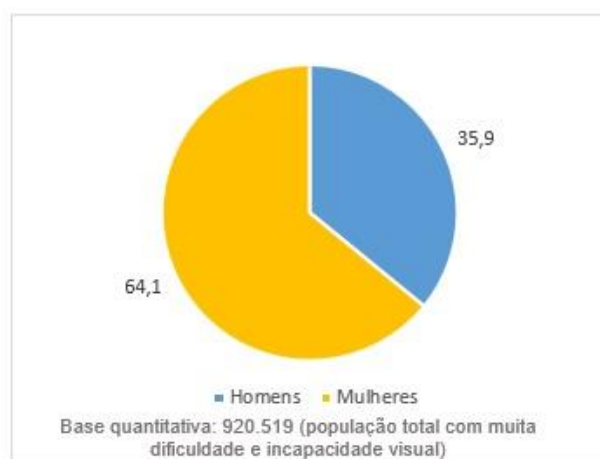
Figura 5.3. Relação entre a população total residente em Portugal e a população com muita dificuldade ou incapacidade visual (% , 2011), por zona geográfica (NUTS)



Fonte: elaboração própria com base nos dados do INE (2011a)

Quanto às questões de género, ao observarmos a figura 5.4 poderíamos concluir que existe, inegavelmente, uma maior percentagem de afetação da capacidade visual no sexo feminino (64,1%), comparativamente ao sexo masculino com 35,9%. Contudo, não devemos esquecer que, no caso português, ocorre uma relevante diferença populacional de género, sendo o número de mulheres superior relativamente ao número de homens em cerca de 500.000 (INE,2011b). Tal diferença numérica pode, no entanto, não ser suficiente para justificar a discrepância entre os géneros constatada na figura 5.4, pelo que procedemos ao cálculo da proporção, dividindo o número de mulheres com muita dificuldade ou incapacidade visual pela totalidade da população feminina. Assim, concluímos que afeta 10% das mulheres enquanto que, aplicando o mesmo procedimento ao sexo masculino detetamos um valor inferior (7%).

Figura 5.4. População residente em Portugal com muita dificuldade ou incapacidade visual (% , 2011), por sexo

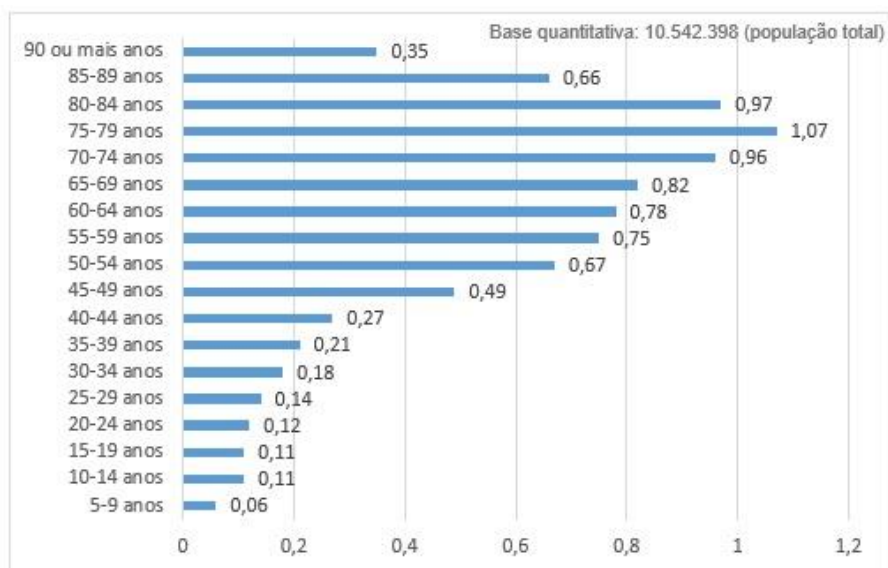


Fonte: elaboração própria com base nos dados do INE (2011a)

A idade, como é expectável, pode prejudicar substancialmente a capacidade visual. Tal comprova-se na figura 5.5, na qual observamos que, à medida que a variável *idade* aumenta, a percentagem de população afetada nesta área funcional cresce substancialmente. É a partir dos 45 anos, que a percentagem duplica e atinge o seu pico entre os 75 e os 79 anos, atingindo 1,07% da população. Após os 80 anos, estes valores reduzem gradualmente, coincidindo com a esperança média de vida dos portugueses em 2011 (PORDATA, 2017).

Considerando esta análise podemos, então, concluir que o público-alvo do *Out Museum* será maioritariamente feminino, com idade igual ou superior aos 45 anos e localizado geograficamente no norte no país, onde verificámos maior número de pessoas com muita dificuldade ou incapacidade de ver.

Figura 5.5. População residente em Portugal com muita dificuldade ou incapacidade visual (% , 2011), por escalão etário



Fonte: elaboração própria com base nos dados do INE (2011a)

5.3. Plano de *marketing*

5.3.1. Análise estratégica

5.3.1.1. Descrição do mercado e justificação de oportunidade

De acordo com a nossa pesquisa, a nível nacional e internacional, não existe um museu de arte contemporânea que concorra simultaneamente com as características de portabilidade e multissensorialidade do *Out Museum*. No entanto, existem algumas estratégias utilizadas nos serviços educativos destinadas a públicos com deficiência visual como o “carrinho itinerante” no MZUSP (Brasil). Além disso, não existe um museu dedicado à artista Lygia Clark, mas exposições retrospectivas como a que foi realizada em São Paulo pelo Instituto Itáu Cultural (2012), em várias cidades de Portugal (2013) e no MOMA em Nova Iorque (2014).

Considerando a zona geográfica de afetação do *Out Museum* (norte do país) constatámos a existência de alguns espaços expositivos dedicados à arte contemporânea, tais como: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Fórum Cultural de Cerveira, Centro Cultural de Paredes de Coura, Centro de Arte Contemporânea Graça Morais e as galerias de arte contemporânea que existem, por exemplo, na rua de Miguel Bombarda (Porto). Dos espaços referidos - localizados no Porto, Viana do Castelo e Bragança -, apenas o primeiro apresenta no website a programação destinada às NEE'S.

Quanto à concorrência indireta, podemos abranger no contexto nacional todas as entidades culturais ou comerciais que proporcionem atividades de lazer adaptadas à receção de pessoas com deficiência visual (museus, galerias, teatros, centros comerciais, etc).

Perante este panorama, o *Out Museum* destaca-se por proporcionar, de uma forma cómoda, a aproximação entre a arte contemporânea e as pessoas com deficiência visual, assegurando a plena acessibilidade do museu e das atividades desenvolvidas pelo mesmo, com ênfase nos *objetos sensoriais* de Lygia Clark.

5.3.1.2. Fatores críticos de sucesso

A adequabilidade e diversidade do produto (exposição e obras de arte) e dos serviços prestados (visitas guiadas, workshops e ateliês) às necessidades e características do público-alvo serão fatores críticos de sucesso do *Out Museum*. Como tal, para garantir a satisfação dos clientes e destinatários do projeto, será feito previamente o diagnóstico para adaptar a nossa oferta à necessidade existente, bem como, avaliações ao longo do processo de desenvolvimento e pós-implementação do *Out Museum*, que serão apresentadas adiante.

5.3.1.3. Envoltente contextual

- Variável demográfica: Esta é uma variável a considerar para a escolha da área geográfica à qual o projeto *Out Museum* irá afetar, a curto e médio prazo, pois, como vimos anteriormente, é no norte do país que se concentra um maior índice de população com muita dificuldade ou incapacidade visual.
- Variável político-legal: A finalidade do *Out Museum* encontra na legislação portuguesa um cenário favorável ao seu desenvolvimento, tendo em conta a lei nº 86/1976 alínea 3 do 73º artigo da Constituição da República Portuguesa que “(...) promove a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural, em colaboração com os órgãos de comunicação social, as associações e fundações de fins culturais” (Diário da República Eletrónico, s.a).
- Variável sociocultural: O “(...) objetivo principal dos museus do século XXI pode ser resumido com o termo ‘acessibilidade’” (Navarro e Riera, 2012:5), por um lado, procurando cumprir o direito de cada indivíduo ao acesso da cultura, com vista à democratização e à inclusão cultural; por outro, numa perspetiva comercial, com vista ao alcance de potenciais públicos, ainda não contabilizados na bilhética dos museus. Em ambas as aceções fazem-se valer

de novas estratégias de aproximação aos públicos-alvo que podem ser, como vimos nos primeiros dois capítulos, fora de portas do museu.

- Variável tecnológica: Relativamente à tecnologia, como referimos no primeiro capítulo, pode ser uma ferramenta muito útil na comunicação dos conteúdos do museu com o público, através do website acessível do *Out Museum*, de aplicações de telemóvel, áudio guias ou, inclusivamente, na conceção de réplicas 3D para o acervo ou apoio na mediação com o público.

5.3.1.4. Análise SWOT

A análise SWOT é “usada para analisar os pontos fortes e os pontos fracos de uma organização e identificar oportunidades e ameaças potenciais” (Osterwalder e Pigneur, 2010:216). Quando “combinada com a Tela do Modelo de Negócio, a análise SWOT permite uma avaliação bem focada do modelo de negócio da organização e dos seus blocos constitutivos” (Osterwalder e Pigneur, 2010:216).

Quadro 5.1. Análise SWOT (fatores externos à organização)

Ameaças	Outras atividades de entretenimento que se revelem opções mais apreciadas relativamente à escolha das atividades desenvolvidas pelo <i>Out Museum</i> no âmbito da arte contemporânea.
	A inacessibilidade que vigora nos museus de arte em geral, criou um afastamento das pessoas com deficiência visual à arte.
	A conjuntura económica do país que afeta o setor cultural.
Oportunidades	O público-alvo ao qual nos dirigimos é, infelizmente, ainda pouco considerado pelos museus pelo que, o mercado ao qual o <i>Out Museum</i> se dirige é, ainda, um nicho.
	A oferta expositiva de arte contemporânea no norte do país, concentra-se no Porto, Bragança e Viana do Castelo.
	A inexistência de um museu dedicado exclusivamente à artista plástica Lygia Clark.

Quadro 5.2. Análise SWOT (fatores internos da organização)

Pontos fracos	A viabilidade e desenvolvimento do projeto não está assegurada à partida, pois depende do financiamento de investidores estratégicos, capital dos promotores e <i>crowdfunding</i> ³⁰ .
	Sendo uma exposição individual de Lygia Clark, rapidamente a procura ficará saturada. Pelo que, o <i>Out Museum</i> deverá criar novas exposições com outros artistas e estender-se a outros públicos.
Pontos fortes	A multissensorialidade das obras de Lygia Clark.
	O interesse pela cegueira demonstrado através da obra artística de Lygia Clark, vai ao encontro do público-alvo do <i>Out Museum</i> .
	Facilidade e baixo custo na conceção das réplicas (uso de objetos do quotidiano, como luvas, bolas etc).
	O uso de materiais quotidianos nas réplicas facilita o seu reconhecimento, através do tato, às pessoas com deficiência visual.
	As réplicas mantêm as mesmas dimensões das obras originais, devido às características materiais destas, não necessitando de serem miniaturizadas para se ajustar ao formato pequeno da exposição portátil.
	Pelo seu carácter portátil, não implica o pagamento de um espaço e de outras despesas associadas.
	A portabilidade do <i>Out Museum</i> permite chegar a zonas geográficas com menor oferta cultural, com poucos acessos a transportes públicos ou até espaços em que a mobilidade dos utentes esteja comprometida (como pessoas hospitalizadas).
Projeto orientado para a inovação e a inclusão social.	

5.3.2. Estratégia de *marketing*

5.3.2.1. Posicionamento de diferenciação

A multissensorialidade, portabilidade e acessibilidade do *Out Museum* serão os elementos diferenciadores em relação à concorrência, em que se pretende que:

- Todas as obras do acervo possam ser experienciadas por todos, independentemente das suas características, através dos vários sentidos;

³⁰ Glossário de conceitos em anexo A.

- A distância e a inexistência de transporte não sejam um impedimento ao contato com a arte contemporânea;
- Todos os conteúdos informativos (legendas das obras, folhetos das exposições, website) sejam acessíveis a pessoas cegas e com baixa visão;
- A programação cultural seja diversificada e direcionada a diferentes perfis de público, dentro da deficiência visual (considerando, por exemplo, a faixa etária).

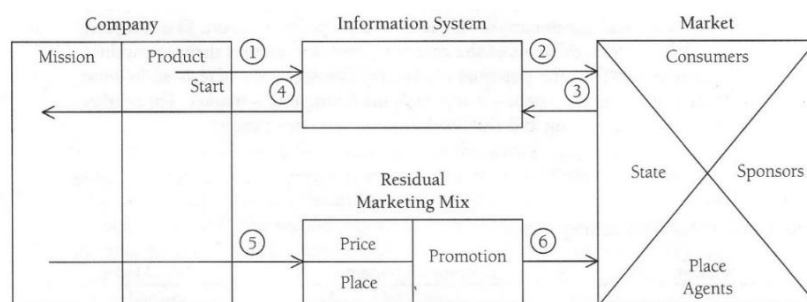
5.3.2.2. Objetivos

Planeamos a curto e médio prazo desenvolver visitas guiadas, ateliês e workshops no norte do país, onde se registou mais população com muita dificuldade e incapacidade visual. A longo prazo, expandiremos o projeto a outras regiões do país, procurando incluir outros públicos, além das pessoas com deficiência visual e alargando o nosso leque de exposições.

5.3.3. O “Modelo de marketing cultural” e o “Marketing Mix”

O “modelo de marketing tradicional” inicia-se pelo mercado com a identificação de uma necessidade à qual se criará uma solução (o produto ou serviço). Por outro lado, o “modelo de marketing cultural” (figura 5.6), embora contenha os mesmos componentes do primeiro, apresenta uma ordem diferente. No setor cultural, o processo tem origem no produto ou serviço ao qual se encontra, posteriormente, o mercado adequado e “assim que os potenciais clientes são identificados, a empresa decidirá os restantes três elementos – preço, lugar e promoção – para essa clientela” (Colbert, 1994:16). Todas as estratégias de *marketing* abrangem esses quatro componentes designados 4 P’s (*product* – produto, *price* – preço, *place* – lugar, *promotion* – promoção), conjunto ao qual se designa “marketing mix” e será do equilíbrio entre estes que resultarão estratégias de *marketing* bem sucedidas (Colbert, 1994:19).

Figura 5.6. “Modelo de marketing cultural”



Fonte: Colbert (1994:16)

5.4. Modelo de negócio

“Um modelo de negócio descreve a lógica de como uma organização cria, proporciona e obtém valor” (Osterwalder e Pigneur, 2010:14). Com base nos núcleos que se apresentam em anexo M, seguiremos a ordem recomendada por Osterwalder e Pigneur (2010:16-17) para o planeamento da criação e obtenção de valor através do *Out Museum*.

5.4.1. Proposta de valor

O *Out Museum* é um museu de arte contemporânea portátil, multissensorial e acessível, que vai ao encontro das pessoas com deficiência visual e permite um contato mais próximo e mais cómodo com a arte.

5.4.2. Segmentação e relação com os clientes

Caracterizando-se por B2C, os potenciais clientes do *Out Museum* serão, numa primeira fase, entidades sediadas no norte do país cujos utentes sejam pessoas cegas e com baixa visão, abrangendo associações como a Íris inclusiva (Associação de Cegos e Amblíopes), a ACAPO (Delegação do Porto) ou Crianças Diferentes/Associação de amigos; centros de reabilitação como o Centro de Reabilitação da Areosa; bibliotecas como a Biblioteca Sonora Digital; lares residenciais e centros de atividades ocupacionais como a Santa Casa da Misericórdia do Porto.

Após a realização de um diagnóstico mais aprofundado que implicará um maior número de instituições representantes de pessoas com deficiência visual, serão definidos diferentes segmentos de público de forma a conceber oferta cultural adequada à faixa etária e a outras características; ao contexto da instituição (escola, hospital, lar residencial, centro de atividades ocupacionais), às necessidades e recursos da mesma. Acima de tudo, na relação com os clientes importa envolver as comunidades e criar uma rede de entidades que colaboram e beneficiam do projeto *Out Museum*. Assim, será fundamental agendar visitas-piloto ao museu para adaptar o nosso produto e os nossos serviços aos seus destinatários; proporcionar encontros, debates, conferências acerca da acessibilidade dos museus e da inclusão social através da cultura e criar condições ao desenvolvimento de parcerias, à atualização de estratégias de inclusão, à partilha de saberes entre os profissionais da área e a comunidade com deficiência visual.

5.4.3. Canais

O contato com os clientes será feito, num primeiro momento, diretamente com as instituições. O website do *Out Museum* funcionará também como meio de comunicação com os clientes e os potenciais clientes na divulgação da oferta cultural, resposta a pedidos de informação e marcação de atividades do museu.

5.4.4. Previsão de receitas

As receitas do *Out Museum* terão origem na realização de atividades como visitas guiadas, ateliês e workshops no âmbito da arte contemporânea, com foque inicial na artista Lygia Clark. A fixação do preço do serviço deverá ser feito com base nos custos de produção, deslocamentos, honorários dos prestadores de serviços e recursos humanos envolvidos.

5.4.5. Recursos-chave

O núcleo destinado aos recursos-chave "(...) descreve os ativos mais importantes para o funcionamento do modelo de negócio" (Osterwalder e Pigneur, 2010:6), bem como, os fornecedores e serviços externos (FSE) e os recursos humanos necessários, que constam no quadro 5.3.

Quadro 5.3. Recursos-chave do *Out Museum*

Recursos chave	Descrição	
Recursos humanos	Gestor/a cultural: gestão do projeto.	
	Responsável pela comunicação do <i>Out Museum</i> .	
Recursos técnicos	Ativos tangíveis	Réplicas e espaço de atelier.
	Ativos intangíveis	Website, direitos de autor das obras de Lygia Clark, registo de propriedade intelectual do projeto e da marca <i>Out Museum</i> .
	FSE Prestadores de serviços	Artista plástico/a: conceção das réplicas de Lygia Clark; curador/a de arte contemporânea: curadoria das exposições; mediadores culturais: realização de visitas guiadas e ateliês.
	FSE Fornecedores	Aquisição de malas metálicas (Leroy Merlin), materiais para as réplicas e atividades (supermercado), carro para deslocamentos maiores. Criação do website acessível (Cantic – CRTIC) e impressão dos conteúdos informativos sobre a exposição em versão braille e ampliada (Gráfica Espaço T).

5.4.6. Atividades-chave

Neste item, apresentaremos por ordem, no quadro 5.4, as atividades-chave para o arranque e desenvolvimento operacional do projeto, imprescindíveis à conceção e funcionamento do *Out Museum*.

Quadro 5.4. Atividades-chave do *Out Museum*

Atividades-chave	Descrição
Arranque do projeto	Formação da associação cultural.
	Registo de propriedade intelectual e da marca <i>Out Museum</i> .
	Pedido de autorização para replicar as obras de Lygia Clark.
	Recrutamento de RH e formação da equipa.
	Criação do website <i>Out Museum</i> e divulgação do projeto.
	Concretização de parcerias; planeamento, verificação e validação da oferta cultural com as instituições implicadas.
	Compra de materiais para a conceção das réplicas e para a realização das atividades de serviço educativo.
	Realização das réplicas.
	Curadoria da exposição portátil de Lygia Clark.
Impressão de conteúdos informativos (versão braille e ampliada).	
Operação do projeto	Monitorização da satisfação do cliente.
	Manutenção das réplicas e reposição de material dos ateliês.
	Manutenção do website <i>Out Museum</i> e divulgação de novas atividades do museu.
	Marcação e realização de visitas guiadas, ateliês e cursos.
	Planeamento e desenvolvimento de encontros, conferências, etc.
	Formação de mais parcerias e expansão geográfica da oferta cultural a outras áreas do país.
	Pagamento de salários e dos fornecedores.
	Planeamento e execução de novas exposições.

5.4.7. Parcerias-chave (modelos de colaboração *win-win*)

Procuraremos estabelecer parcerias com algumas instituições representantes de pessoas com deficiência visual como a AAICA e a ACAPO que nos irá providir de apoio teórico e prático no projeto, contribuindo para o pleno acesso das pessoas com deficiência visual à arte contemporânea. Além disso, a ACAPO dispõe de uma revista destinada à comunidade

com deficiência visual - *Revista Louis Braille* – que nos será muito útil na divulgação do projeto neste seio. Também contaremos com o contributo das autarquias na cedência de um espaço de atelier para produção das réplicas e na divulgação do projeto, beneficiando do desenvolvimento das atividades do *Out Museum* com as comunidades locais.

5.4.8. Estrutura de custos

A estrutura de custos do projeto divide-se entre:

- Custos de investimento, designados por CAPEX, que abrangem a aquisição de ativos intangíveis: o domínio e alojamento do website, a concessão da autorização para replicar as obras de Lygia Clark - que estão ao abrigo da propriedade intelectual da artista - e registo de propriedade intelectual do *Out Museum*, bem como da sua marca.
- Custos de operação, denominado OPEX, que compreendem os fornecimentos de recursos para divulgação do projeto, produção e manutenção das réplicas, desenvolvimento de ateliês ou outras atividades do *Out Museum*. Tal como, os pagamentos a prestadores de serviços (artistas plásticos, mediadores culturais, curadores) e gastos com o pessoal (gestor cultural e responsável pela comunicação).

5.5. Modelo de gestão

O *Out Museum* será uma associação sem fins lucrativos de interesse público que, embora seja autónoma do Estado, poderá concorrer para receber subsídios de apoio estatal. Terá como fontes de financiamento: o capital dos sócios, *crowdfunding*, investidores estratégicos (como parceiros e fornecedores). Os rendimentos próprios resultarão dos serviços prestados pelo *Out Museum* aos beneficiários do projeto. Além dos subsídios estatais, poderemos também concorrer a incentivos e programas de apoio como os da Fundação Gulbenkian, Fundação EDP ou Montepio, destinados a projetos de inclusão e inovação social.

5.6. Avaliação

Um projeto concebido, de raíz, para um determinado público-alvo deve ter a orientação e a colaboração contínua de grupos com diferentes perfis de pessoas com deficiência visual e de representantes desta comunidade, fundamental à concretização da missão *Out Museum* e “dentro do espírito da máxima: Nada sobre nós sem nós” (Garcia, Mineiro e Neves, 2017:7).

Previamente ao planeamento do projeto, foi realizado um estudo do público-alvo com dados estatísticos, bem como, a prospeção de barreiras ao acesso à arte contemporânea e a validação do protótipo do *Out Museum*, com um grupo constituído por pessoas cegas e com baixa visão (*observação participante e focus group*).

Durante o desenvolvimento do *Out Museum*, serão realizadas visitas-piloto com alguns grupos com deficiência visual para registo da sua apreciação da experiência e de sugestões para melhoria do produto/serviço (*focus groups*). Também será feita uma seleção estratégica de um conjunto de pessoas cegas e com baixa visão para entrevistar individualmente nesta fase e na seguinte, de forma a avaliar o impacto e a adequação do projeto na relação pessoal com a arte contemporânea (Cerezuela, 2007:215, 217).

Após a implementação do projeto será calculado, ao fim de cada ano, o SROI (Retorno do Investimento Social) que “atribui valor monetário a mudanças de natureza não comercial, nomeadamente sociais e ambientais” (Montepio, s.a.). Como se observa na fórmula abaixo, o SROI “é o rácio entre o valor atual líquido dos benefícios e o valor atual líquido do investimento, comparando o valor gerado com o valor de investimento” (Montepio, s.a.); por exemplo, “um SROI de 3:1 indica que cada euro investido produz três euros de valor social” (Montepio, s.a.). A aplicação desta fórmula permite, por um lado, “melhorar a gestão dos projetos, tratando-se de um sistema de monitorização de desempenho” (Montepio, s.a.), por outro, “(...) captar mais financiamento, ao demonstrar o impacto da organização perante os investidores” (Montepio, s.a.).

$$\text{SROI} = \frac{\text{VAL benefícios}}{\text{VAL investimento}}$$

Fonte: Montepio (s.a.)

Outro método de avaliação seria com base na “medição do desempenho”, que contabiliza, por exemplo, o número de visitas guiadas ou de outras atividades desenvolvidas e que geralmente compara os resultados com os valores de anos anteriores (Scott, 2002:42).

Além das avaliações quantitativas, é fundamental ter os testemunhos na primeira pessoa em relação ao projeto e como tal, procederemos às entrevistas individuais com as mesmas pessoas implicadas na fase anterior. A concretização destas entrevistas têm em vista a identificação de mudanças que ocorram nestes indivíduos através do *Out Museum* e que podem ir além de um maior conhecimento e interesse pela arte contemporânea, proporcionando o desenvolvimento da criatividade e da expressão individual, bem como, gerar

bem-estar, partilha entre o grupo e sentido de envolvimento com o projeto (Matarasso, 1997:9).

A monitorização dos aspetos a serem melhorados no projeto e nas atividades que desenvolve deve ser realizada com maior periodicidade através de *focus groups*, para uma manutenção adequada da nossa oferta e a satisfação dos clientes e destinatários do projeto.

CONCLUSÕES, LIMITAÇÕES E SUGESTÕES

Conclusões

O museu do século XXI precisa de desafiar as noções tradicionais de espaço, comunicação, identidade comunitária e visuocentrismo, ainda atuais na prática museológica.

(Papadimitriou *et al.*, 2017:43)

Ao longo desta investigação foi possível determinar com maior precisão alguns indicadores do público-alvo do *Out Museum*: maioritariamente feminino, com idade igual ou superior a 45 anos de idade e situado no norte do país. Acerca deste público não podemos, no entanto, estabelecer um padrão pois existem inúmeros fatores, além da própria patologia, que influenciam o grau de afetação da capacidade visual e que resultam em diferentes “medidas de visão” (Tomaz, 2014:13). Além disso, a altura na vida de um indivíduo em que surge a cegueira, determina o seu grau de conhecimento de conceitos visuais, bem como, a utilização do braille no seu quotidiano. Isto significa que a transmissão dos conteúdos do museu e das suas exposições deverá ser o mais diversificada possível, para oferecer alternativas às diferentes capacidades, necessidades e preferências do público.

Quanto ao acervo do *Out Museum*, com o decorrer da pesquisa bibliográfica, documental e empírica, revelou-se cada vez mais pertinente e sustentada a escolha do núcleo de arte contemporânea e, em particular, da artista plástica Lygia Clark. Reconhecemos as particularidades da arte contemporânea como propícias à efetiva inclusão dos públicos com deficiência visual, pela relação intrínseca entre obra de arte e espetador, que se torna parte integrante da própria obra e que pode experienciá-la através de outros canais sensoriais, além da visão. Representando, também, uma mais valia pelo uso de objetos do quotidiano como matéria para execução das obras de arte contemporâneas, que permitem um reconhecimento mais eficaz dos objetos pelas pessoas com privação da visão, através da perceção das características materiais dos mesmos (Kirst, 2009:8). A seleção de Lygia Clark, dentre inúmeros artistas contemporâneos possíveis, tornou-se definitivamente consolidada ao verificarmos, através de algumas obras multissensoriais nas quais induz a privação do olhar ao público, o seu interesse manifestado pelo tema da cegueira.

Além disso, a portabilidade deste museu, aliada à multissensorialidade do seu acervo, resultarão em condições favoráveis à inclusão de outros públicos no projeto.

Em relação à oferta cultural do *Out Museum*, pretende-se diversificada e direcionada às diferentes necessidades e expectativas dos públicos, contando com a colaboração das instituições às quais prestaremos os nossos serviços (como a ACAPO e outras associações) para conceber e desenvolver uma oferta apropriada ao contato com a arte contemporânea.

Devemos destacar que o *Out Museum*, enquanto “museu portátil”, desempenhará as funções atribuídas pelo ICOM descritas no segundo capítulo, tirando partido da sua condição portátil na mobilidade das obras de arte para se deslocarem até junto das instituições. Acrescentando às motivações que originaram “Boîte-en-valise”, uma preocupação de cariz eminentemente social que pretende democratizar o acesso à cultura e alargar o campo de atuação da educação da arte contemporânea. Salientamos ainda que, a intenção educativa do *Out Museum* é distinta do propósito da “maleta pedagógica” – que apenas cumpre essa função.

Limitações e sugestões de pesquisa

O acervo do protótipo inicial do *Out Museum* apenas replicava cinco obras de arte, no entanto, após o desenvolvimento da pesquisa bibliográfica, documental e empírica, identificámos outras obras a considerar futuramente no projeto, tais como as que foram referidas pela Andréia Salvador durante a entrevista.

Relativamente ao estudo do público-alvo com base nos dados estatísticos do INE, circunscreveu-se à data disponível mais recente (2011), pelo que se sugere um novo estudo populacional relativo às pessoas com muita dificuldade e incapacidade visual, após serem publicados os próximos censos, o que ocorrerá em 2021. Além disso, seria do nosso interesse avaliar também a população afetada simultaneamente em ambas as áreas funcionais – a locomoção e a visão - e que seria a principal beneficiária da sensorialidade aliada à portabilidade do *Out Museum*, no entanto, os resultados do INE não traduzem os registos de avaliação de incapacidade simultaneamente em duas áreas funcionais.

Esta proposta de “museu portátil” não deve ser interpretada nem aplicada pelos museus de arte existentes como uma solução em si para a inclusão e a acessibilidade dos públicos com deficiência visual. A adoção de um projeto como este, não desvincula o dever dos museus se atualizarem, eliminarem as barreiras ao seu acesso e proporcionarem igual oportunidade à frequência dos espaços expositivos.

Por fim, sendo este projeto final de mestrado dedicado a pessoas cegas e com baixa visão, seria mais do que evidente e justo que tivessem acesso à leitura deste documento, como tal, será posteriormente disponibilizado na biblioteca do ISCTE, nas versões braille e ampliada, bem como num formato digital acessível e consultável através da internet.

BIBLIOGRAFIA

- Academia Edu (s.a.), “Artes – Ismos do século XX”, consultado em 4 de setembro de 2017. Disponível em: [http://www.academia.edu/8839447/Artes - Ismos do S%C3%A9culo XX](http://www.academia.edu/8839447/Artes_-_Ismos_do_S%C3%A9culo_XX)
- ACAPO (s.a.), “Como criar informações escritas mais acessíveis”, Núcleo de Estudos e Investigação em Acessibilidade da ACAPO, 4, consultado em 2 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.acapo.pt/deficiencia-visual/documentos-e-publicacoes/recomendacoes-tecnicas/como-criar-informacoes-escritas>
- Acessibilidade na prática (2015), “Auxílios não ópticos para a baixa visão”, consultado em 05 de junho de 2017. Disponível em: <http://www.acessibilidadenapratica.com.br/textos/auxilios-nao-opticos-para-baixa-visao/>
- Almeida, Maria de, Filipe Carijó e Virgínia Kastrup (2010), “Por uma estética tátil: sobre a adaptação de obras de artes plásticas para deficientes visuais”, Rio de Janeiro, *Fractal: Revista de Psicologia*, 22(1), pp.85-100, consultado em 20 de junho de 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v22n1/v22n1a07.pdf>
- Ballesterro-Álvarez (2003), José Alfonso, *Multissensorialidade no ensino de desenho a cegos*, Dissertação de Mestrado em Artes – Área de concentração: Artes Plásticas, São Paulo, Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, consultado em 16 de abril de 2017. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/dissertacao/ens_desenho.pdf
- Barbieri, Cibele Prado (2008), “Da vida à arte e de volta à vida: o sujeito em Lygia Clark”, *Periódicos electrónicos em Psicologia*, 9, pp. 10-18, consultado em 7 de setembro de 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100002
- Belchior, Ana Raquel (2011), *Museus e comunidade: museu móvel, uma pesquisa itinerante*, Dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação, Lisboa, Departamento de Sociologia, ISCTE.
- Bell, Judith 1997 (1993), *Como realizar um Projeto de Investigação: Um Guia para a Pesquisa em Ciências Sociais e da Educação*, Lisboa, Gradiva.
- Belting, Hans (1989), *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, Nimes, Éditions Jacqueline Chambom.
- Benoist, Robert (1991), “The many forms of visual handicap”, pp.86-89, em Fondation de France e ICOM (org.), *Museums without barriers: A new deal for disabled people*, Londres e Nova Iorque, Routledge, consultado em 19 de maio de 2017.
- Berenson, Bernard (1948), *Aesthetics and History in the Visual Arts*, Nova Iorque, Pantheon Books.
- Butler, Cornelia H. (2014), “Lygia Clark: a space open to time”, pp.12-29 em Cornelia H. Butler e Luis Pérez-Oramas (eds.), *Lygia Clark: The Abandonment of Art (1948 – 1988)*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art.
- Candlin, Fiona (2003), “Blindness, art and exclusion in museums and galleries”, *International Journal of Art and Design*, 22(1), consultado em 21 de junho de 2017. Disponível em: <http://eprints.bbk.ac.uk/745>
- Candlin, Fiona (2004), “Don't Touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise”, *Body and Society*, 10(1), consultado em 21 de junho de 2017. Disponível em: <http://eprints.bbk.ac.uk/775>

- Candlin, Fiona (2006), "The Dubious Inheritance of Touch: art history and museum access", United Kingdom, *Journal of Visual Culture*, Londres, SAGE Publications, 5(2), pp. 137-154, consultado em 29 de setembro de 2017. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470412906066906>
- Carijó, Filipe, Juliana Magalhães e Maria Clara de Almeida (2012), "Acesso tátil: uma introdução à questão da acessibilidade estética para o público deficiente visual nos museus", consultado em 23 de junho de 2017. Disponível em: http://www.deficienciavisual.pt/txt-Acesso_tactil_DV_museus.htm
- Cerezuela, David Roselló (2007), *Diseño y evaluación de proyectos culturales*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Clark, Alessandra (2013a), "Caminhando em busca do próprio caminho", Associação Cultural O mundo de Lygia Clark, folheto da exposição itinerante "Caminhando em busca do próprio caminho" realizada em Portugal, em 2013.
- Clark, Lygia e Jayme Maurício (1956), "Valorização da Linha e Cromatismo no Plano Arquitetônico", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, citado por Maria Alice Milliet (1992), *Lygia Clark: obra-trajeto*, São Paulo, EDUSP.
- Classen, Constance (2007), "Museum Manners: The sensory life of the early museum", Oxford, *Journal of Social History*, 40(4), pp. 895-914.
- Colbert, Peter (1994), *Marketing Culture and the Arts*, Montreal, Gaetan Morin Éditeur Itée.
- Colwell, Peter e Elisabete Mendes (2004), *Temas da Museologia: Museus e Acessibilidade*, Lisboa, IPM, consultado em 14 de abril de 2017. Disponível em: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publicacoes/acessibilidades/ipm_2004_museus_e_acessibilidade.pdf
- Descartes, René (2010 [1637]), "A diótrica – Discursos I,II,III,IV,VIII", São Paulo, *Scientiae Studia, Revista Latino-Americana de Filosofia e História da Ciência*, 8(3), pp.451-486, consultado em 15 de junho de 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ss/article/view/11212/12980>
- Eguizábal, Ángel (2002), "Nueva sociedad, nuevos museos", *PH Boletín*, 34, pp. 106-109, consultado em 29 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1139/1139#.Wc6j-1tSzIV>
- Ekerv, Margaret (1999 [1994]), "Combating redundancy: writing texts for exhibitions", pp.201-209 em Eilean Hopper-Greenhill (ed.), *The educational role of the museum*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Encarnação, Pedro, Luís Azevedo e Ana Rita Londral (2015a), *Tecnologias de apoio para pessoas com deficiência – Pessoas com necessidades especiais: Deficiência visual*, Lisboa, FCT, Editorial do Ministério da Educação e Ciência, consultado em 9 de junho de 2017. Disponível em: http://www.acessibilidade.gov.pt/livros/tapd/html/3_pessoas_com_necessidades_especiais.html#n3310
- Encarnação, Pedro, Luís Azevedo e Ana Rita Londral (2015b), *Tecnologias de apoio para pessoas com deficiência - Tecnologias de apoio à comunicação: produtos de apoio para as pessoas com deficiência visual*, Lisboa, FCT, Editorial do Ministério da Educação e Ciência, consultado em 9 de junho de 2017. Disponível em: http://www.acessibilidade.gov.pt/livros/tapd/html/8_tecnologias_apoio_comunicacao.html#n843

- Frieling, Rudolf *et al.* (2008), *The art of participation: 1950 to now*, Londres: Thames and Hudson, EUA: San Francisco Museum of Modern Art.
- Garcia, Ana, Clara Mineiro e Josélia Neves (2017), “Guia de Boas Práticas de Acessibilidade: Comunicação Inclusiva em Monumentos, Palácios e Museus”, Turismo de Portugal, Direção Geral do Património.
- Gibson, James (1962), “Observations on active touch”, *Psychological Review*, 69(6), pp.477-491, consultado em 20 de junho de 2017. Disponível em: <http://blogs.iad.zhdk.ch/embodied-interaction-advanced-hs11/files/2011/11/gibson-1962-observations-on-active-touch.pdf>
- Hatano, G. e N. Miyake (1991), “What does a cultural approach offer to research on learning?”, *Learning and Instruction*, 1 (1), pp.273-281.
- Hatwell, Y. e F.Martinez-Sarocchi (2000), *La lecture tactile des cartes et dessins et l'accès des aveugles aux œuvres d'art*, em Hatwell, Y., A. Streri, A. e E. Gentaz, *Toucher pour connaître: psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, pp.267-286 citado por Maria de Almeida, Filipe Carijó e Virgínia Kastrup (2010), “Por uma estética tátil: sobre a adaptação de obras de artes plásticas para deficientes visuais”, Rio de Janeiro, *Fractal: Revista de Psicologia*, 22(1), pp.85-100, consultado em 20 de junho de 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v22n1/v22n1a07.pdf>
- Jauss, Hans R. (1979), “A Estética da Recepção: colocações gerais” em Luiz Costa Lima (org.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, pp. 43-61, consultado em 30 de setembro de 2017. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/324084631/A-Literatura-e-o-Leitor-Luiz-Costa-Lima#>
- Kilgour, Andrea e Susan Lederman (2002), “Face recognition by hand”, *Perception & Psychophysics*, 64(3), pp.339-352, consultado em 29 de setembro de 2017. Disponível em: <https://link.springer.com/content/pdf/10.3758%2FBF03194708.pdf>
- Kirst, Adriane Cristine e Maria Cristina da Silva (2006), *Quando o público cego vai ao Museu de Arte*, Dissertação de Pós-Graduação em Artes Visuais, Santa Catarina, Universidade do Estado de Santa Catarina, consultado em 31 de agosto de 2017. Disponível em: http://coral.ufsm.br/lav/noticias1_arquivos/publico_cego.pdf
- Kirst, Adriane Cristine (2009), *O público cego e o campo da arte*, Dissertação de Pós-Graduação em Artes Visuais, Santa Catarina, Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Klatzky, Roberta L. e Susan Lederman (1987), “There’s no more to touch than meets the eye: the salience of object attributes for haptics with and without vision”, *Journal of Experimental Psychology: General*, 116(4), pp.356-369, consultado em 29 de setembro de 2017. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.518.3697&rep=rep1&type=pdf>
- Krueger, Richard A. (1998 [1997]), *Developing Questions for Focus Groups*, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Lacey, C. (1976), “Problems of sociological fieldwork: a review of the methodology of ‘Hightown Grammar’” em M. Shipman (ed.), *The Organisation and Impact of Social Research*, Londres, Routledge & Kegan Paul, citado por Judith Bell, 1997 (1993), *Como realizar um Projeto de Investigação: Um Guia para a Pesquisa em Ciências Sociais e da Educação*, Lisboa, Gradiva.

- Ladeira, Fernanda e Serafim Queirós (2002), *Compreender a Baixa Visão*, Lisboa, Ministério da Educação, Departamento da Educação Básica.
- Landman *et al.* (2005), *Many voices making choices: museum audiences with disabilities*, Sydney: Australian Museum, Canberra: National Museum of Australia, consultado em 29 de setembro de 2017. Disponível em: <https://australianmuseum.net.au/uploads/documents/2595/many-voices.pdf>
- Lemos, Edison Ribeiro *et al.* (2006), “Normas técnicas para a produção de textos em braille”, Brasília, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, consultado em 2 de setembro de 2017. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/textosbraile.pdf>
- Malraux, André (2000 [1947]), *O museu imaginário*, Lisboa, Edições 70.
- Martinho, Teresa Duarte (2013), “Mediadores culturais em Portugal: perfis e trajetórias de um novo grupo ocupacional”, *Análise Social*, 207(2), pp.423-444, consultado em 21 de outubro de 2017. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_207_d07.pdf
- Martins, Patrícia Roque (2008), *A Inclusão pela arte: museus e públicos com deficiência visual*, Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, consultado em 16 de fevereiro de 2017. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/647>
- Matarasso, François (1997), *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud, Comedia, consultado em 17 de outubro de 2017. Disponível em: <http://www.culturenet.cz/res/data/004/000571.pdf>
- Mesquita, Susana Maria (2011), *Acessibilidade de museus europeus para deficientes visuais*, Dissertação de Mestrado em Gestão e Planeamento em Turismo, Aveiro, Universidade de Aveiro, consultado em 23 de fevereiro de 2017. Disponível em: <http://www.deficienciavisual.pt/x-txt-aba-Acessibilidade%20de%20museus%20europeus%20para%20deficientes%20visuais.pdf>
- Millet, Catherine (1997), *A Arte Contemporânea*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Milliet, Maria Alice (1992), *Lygia Clark: obra-trajeto*, São Paulo, EDUSP.
- Moraes, Marcia e Virgínia Kastrup (2010), “Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual”, Rio de Janeiro, Nau Editora.
- Nascimento, Heloisa do (2013), *Visitas significativas em museus de arte: cegueira e construção de experiências sinestésicas*, Dissertação de Pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, São Paulo, ECA-USP, consultado em 17 de fevereiro de 2017. Disponível em: <http://200.144.182.130/celacc/sites/default/files/media/tcc/616-1671-1-PB.pdf>
- Navarro, Miquel Sabaté e Roser Gort Riera (2012), *Museo y comunidad: un museo para todos los públicos*, Gijón, Ediciones Trea.
- Nogueira, Ana Carmen (2010), *Lygia Clark – Uma experiência de arte na vida de jovens cegos*, Dissertação de Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, consultado em 2 de junho de 2017. Disponível em: <http://tede.Mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/1800/1/Ana%20Carmem%20Franco%20Nogueira.pdf>
- O mundo de Lygia Clark *et al.* (2005), *Lygia Clark da obra ao acontecimento: somos o molde, a você cabe o sopro*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

- O'Neil, Mark (2002), "The good enough visitor", pp.24-40 em Richard Sandell (ed.), *Museums, Society, Inequality*, London, Routledge.
- Orofino, Karin Zapelini (2009), "O distanciamento do público em relação à Arte Contemporânea: a ação educacional em espaços expositivos", 4º ciclo de investigações PPGAV/UEDESC, Florianópolis.
- Osterwalder, Alexander e Yves Pigneur (2010), *Criar Modelos de Negócio*, Alfragide, Publicações Dom Quixote.
- Papadimitriou, Nikolas *et al.* (2017), "Identifying Accessibility Barriers in Heritage Museums: Conceptual Challenges in a Period of Change", *Museum International*, 68 (271-272), pp.33-47.
- Parry, R. e N. Arbach (2007), "Localized, Personalized and Constructivist: A Space for Online Museum Learning" em F. Cameron, S. Kenderline (eds), "Theorizing Digital Cultural Heritage", Boston, MIT Press, pp. 281-298 *citado por* Nikolas Papadimitriou *et al.* (2017), "Identifying Accessibility Barriers in Heritage Museums: Conceptual Challenges in a Period of Change", *Museum International*, 68 (271-272), pp.35-47.
- Pearson, Anne (1999), "Touch Exhibitions in the United Kingdom" em *Museums without barriers: a new deal for disabled people*, Fondation de France, ICOM.
- Pereira, Fernando José (2001), *Arte Contemporânea - A utopia de uma existência exilada: os desenvolvimentos numéricos como nova (im)possibilidade aporética*, Vigo, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Vigo.
- Pieri, Mariá Aparecida de (2012), "Conservação-Restauração: possibilidades e limites na Arte Contemporânea", Dissertação de Mestrado em História da Arte, Joinville SC, consultado em 4 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.uniedu.sed.sc.gov.br/wp-content/uploads/2014/01/Maria-Aparecida-Bandini-de-Pieri.pdf>
- Pinto, Ana Lúcia, Fernanda Meireles e Manuela Cernadas Cambotas (2006), *História da Cultura e das Artes*, Porto, Porto Editora.
- Putman, James (2001), *Art and Artifact: The Museum as Medium*, Londres, Thames & Hudson.
- Quivy, Raymond e LucVan Campenhoudt (1998 [1995]), *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva.
- Reis, Alice (2011), "A experiência estética sob um olhar fenomenológico", Rio de Janeiro, *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 63(1), pp.75-86, consultado em 22 de junho de 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/arbp/v63n1/v63n1a09.pdf>
- Rhône-Alpes Tourisme (2009), "Patrimoine et Handicap: des clés pour adapter les visites des sites culturels et naturels", Paris, *Mission d'ingénierie Touristique Rhône-Alpes Tourisme*, consultado em 29 de setembro de 2017. Disponível em: <http://pro.auvergnerhonealpes-tourisme.com/res/Handicaps%20-%20Patrimoine%20et%20handicap%20-%202009-17770492.pdf>
- Rice, David (2001), "Arts Through Touch", comunicação apresentada no seminário "Arts Through Touch" realizado em 31 de junho de 2001, *citado por* Fiona Candlin (2004), "Don't Touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise", *Body and Society*, 10(1), consultado em 21 de junho de 2017. Disponível em: <http://eprints.bbk.ac.uk/775>
- Rnib & Vocaleyes (2003), "The Talking Images Research – Museums, galleries and heritage sites: improving access for blind and partially sighted people", RNIB & Vocaleyes, consultado em 29 de

- setembro de 2017. Disponível em: http://www.thetalkingwalls.co.uk/PDF/public_talkingimages_guide.pdf
- Sasaki, Romeu Kazumi (2006), *Inclusão: Construindo uma sociedade para todos*, WVA, Rio de Janeiro citado por Patrícia Roque Martins (2008), *A Inclusão pela arte: museus e públicos com deficiência visual*, Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, consultado em 16 de fevereiro de 2017. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/647>
- Scott, Carol (2002), "Measuring Social Value", pp.41-55 em Richard Sandell (ed.), *Museums, Society, Inequality*, Londres, Routledge.
- Silva, Augusto Santos e José Madureira Pinto (2002 [1999]), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento.
- Silva, Fernando J. (2002 [1999]), *Dicionário de Língua Portuguesa*, Lisboa, Texto Editora (8ª edição).
- Simon, Nina (2016), *The art of relevance*, California, Museum 2.0 Santa Cruz.
- Soller, Miguel-Albert (1999), *Didáctica multisensorial de las ciencias: un método para alumnos ciegos, deficientes visuales y también sin problemas de visión*, Barcelona, Paidós, citado por Amanda Tojal (2007), *Políticas Públicas Culturais de Inclusão de Públicos Especiais em Museus*, Dissertação de Doutorado em Ciência da Informação – Área de concentração: Cultura e Informação, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- Todd, Eberle (2010), "Caterer Jennifer Rubell Ascends to Food Artist", *Vanity Fair*, consultado em 4 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/culture/2010/04/caterer-jennifer-rubell-ascends-to-food-artist>
- Tojal, Amanda (2007), *Políticas públicas culturais de inclusão de públicos especiais em museus*, Dissertação de Doutorado em Ciência da Informação - Área de concentração: Cultura e Informação, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- Tomaz, Marina Vargas (2014), "Imagens da não visão - Mediações na experiência artística de deficientes visuais", Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, *VI Seminário Nacional de Educação Especial e V Encontro de Pesquisadores em Educação Especial e Inclusão Escolar*, consultado em 20 de abril de 2017. Disponível em: http://www.cepae.faced.ufu.br/sites/cepae.faced.ufu.br/VIseminario/trabalhos/oral/eixo3/4_imagens_da_nao_visa0_Marina_Luciana.pdf
- Vlachou, Maria e Fátima Alves (2007), "Acessibilidade nos Museus", pp.98-107, em Sara Barriga e Susana Gomes da Silva (org.), *Serviços Educativos na Cultura*, Coleção Públicos, 2, Porto, Setepés, consultado em 28 de junho de 2017. Disponível em: <http://www.setepes.pt/Imgs/Colecao%20Publicos%20-%20Servicos%20Educativos.pdf>
- Vilar, Gerard (2005), *Las Razones del Arte*, Madrid, Machado Libros citado por Heloisa do Nascimento (2013), *Visitas significativas em museus de arte: cegueira e construção de experiências sinestésicas*, Dissertação de Pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, São Paulo, ECA-USP, consultado em 17 de fevereiro de 2017. Disponível em: <http://200.144.182.130/celacc/sites/default/files/media/tcc/616-1671-1-PB.pdf>
- WAI (s.a.), "Accessibility Principles: How People with Disabilities Use the Web", consultado em 21 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.w3.org/WAI/intro/people-use-web/principles>

FONTES

- Clark, Lygia (2013b), “Caminhando, em busca do próprio caminho”, consultado em 16 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/LygiaClarkCaminhando/photos/a.137672229755573.1073741834.135317729991023/195354517320677/?type=3&theater>
- Deficiência visual (2011), “Necessidades específicas do estudante com baixa visão no ambiente escolar”, consultado em 4 de setembro de 2017. Disponível em: <http://deficienciavisualpnees.blogspot.pt/2011/11/necessidadesespecificas-do-estudante.html>
- Diário da República Eletrónico (s.a), “Assembleia da República – Lei nº 86/76 de 10 de Outubro: Princípios fundamentais”, Série I, consultado em 22 de setembro de 2017. Disponível em: <https://dre.pt/web/quest/legislacao-consolidada/-/lc/337/201703311500/128038/element/diploma#128038>
- Diário da República (1989), “Assembleia da República – Lei nº 9/89 de 2 de Maio: Lei de Bases de Prevenção e de Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência”, Série I (100), consultado em 5 de junho de 2017. Disponível em: <http://www.oasrn.org/upload/apoio/legislacao/pdf/acess989.pdf>
- Flirck (s.a.), “Livro Sensorial”, consultado em 7 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/electrified-brain/15936950205>
- Gerar arte desenho (2011), “Curso de desenho”, consultado em 1 de setembro de 2017. Disponível em: <http://gerarartedesenho.blogspot.pt/2010/07/curso-de-desenho-aula-2-as-formas.html>
- ICOM (2007), “Definições: Museu”, consultado em 23 de junho de 2017. Disponível em: http://icom-portugal.org/documentos_def.129,161.lista.aspx
- INE (2011a), “Quadro de apuramento 6.21A respetivo à população residente com 5 ou mais anos segundo o tipo de dificuldade e sexo, por grau de dificuldade sentido e escalão etário”, consultado em 21 de setembro de 2017. Disponível em: http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=censos_quadros_populacao
- INE (2011b), “População residente (nº) por local de residência (NUTS - 2013), sexo e idade”, consultado em 9 de março de 2017. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0007307&contexto=bd&selTab=tab2
- INE (2013), “Censos 2011 - Preparação, Metodologia e Conceitos”, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística - I.P., consultado em 29 de maio de 2017. Disponível em: http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=ine_censos_publicacao_det&contexto=pu&PUBLICACOESpub_boui=160661815&PUBLICACOESmodo=2&selTab=tab1&pcensos=61969554
- Itáu Cultural (s.a.), “Lygia Clark: obras, biografia e vida”, consultado em 12 de Outubro de 2017. Disponível em: <https://www.es.critoriodearte.com/artista/lygia-clark/>
- Itáu Cultural (2012), “Lygia Clark: uma retrospectiva”, consultado em 16 de outubro de 2017. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/lygia-clark-uma-retrospectiva-observe-interaja-participe-da-arte>
- Kunsthaus Zurich (s.a.), “Conservation: Examples from the world of art conservation – Herbert Distel”, consultado em 15 de maio de 2017. Disponível em: <http://www.kunsthhaus.ch/en/the-collection/conservation/examples-from-the-world-of-art-conservation/herbert-distel/>

MAC-USP (s.a.), “Lygia Clark: outras obras”, consultado em 7 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/outras.html>

Mapa das Ideias (s.a.), “Objectos com Ideias”, consultado em 12 de maio de 2017. Disponível em: http://www.mapadasideias.pt/?page_id=196&lang=pt

MCCB (s.a.), “Soluções inclusivas”, consultado em 20 de outubro de 2017. Disponível em: <http://www.museubatalha.com/recursos-de-acessibilidade-solucoes-inclusivas>

MNMC (2004), “Museu Portátil”, consultado em 16 de abril de 2017. Disponível em: <http://www.museumachadocastro.pt/pt-PT/servicoeducativo/Material%20pedagogico/ContentDetail.aspx?id=602>

MOMA (s.a.), “The museum as muse”, consultado em 8 de setembro de 2017. Disponível em: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/cornell_romantic.html

Montepio (s.a.), “Saiba como calcular o SROI da sua organização”, consultado em 24 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.montepio.org/ei/economia-social/inovacao-social/calcular-sroi-impacto-social/>

Museo del Prado (2015), “Hoy toca el Prado”, consultado em 31 de agosto de 2017. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/hoy-toca-el-prado/29c8c453-ac66-4102-88bd-e6e1d5036ffa>

Museu Carlos Machado (s.a.), “Museu Móvel”, consultado em 4 de setembro de 2017. Disponível em: <http://museucarlosmachado.azores.gov.pt/museumovel/projecto.aspx>

Museu Coleção Berardo (s.a.), “Daniel Buren: Peinture Acrylique sur Tissu Rayé Blanc et Noir”, consultado em 1 de setembro de 2017. Disponível em: <http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/78>

NIT (s.a.), “Visualidade & Visão - Museu Coleção Berardo”, consultado em 1 de setembro de 2017. Disponível em: <https://nit.pt/coolt/teatro-e-exposicoes/11-02-2016-a-obra-de-cesariny-e-outras-9-exposicoes-em-lisboa-que-tem-de-ver-em-novembro/attachment/56404>

O Blog da CMAG (2015), “Devolver a vista”, consultado em 5 de setembro de 2017. Disponível em: <https://blogdacmag.blogspot.pt/2015/12/>

O mundo de Lygia Clark (a) (s.a.), “Lygia Clark: carta de 1963”, consultado em 5 de setembro de 2017. Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/noticia_detpt.asp?ldnoticia=339

O mundo de Lygia Clark (b) (s.a.), “Biografia”, consultado em 7 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/biografialNG.asp>

Pinterest (b) (s.a.), “Lygia Clark”, consultado em 7 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.pinterest.pt/daveshim/art/>

PORDATA (2017), “Esperança de vida à nascença: total e por sexo”, consultado em 21 de setembro de 2017. Disponível em: [https://www.pordata.pt/Portugal/Esperan%C3%A7a+de+vida+%C3%A0+nascen%C3%A7a+total+e+por+sexo+\(base+tri%C3%A9nio+a+partir+de+2001\)-418](https://www.pordata.pt/Portugal/Esperan%C3%A7a+de+vida+%C3%A0+nascen%C3%A7a+total+e+por+sexo+(base+tri%C3%A9nio+a+partir+de+2001)-418)

Public Art Fund (s.a.), “Jeppe Hein: Please Touch the Art”, consultado em 16 de março de 2017. Disponível em: https://www.publicartfund.org/view/exhibitions/6071_jeppe_hein_please_touch_the_art

Retina Portugal (s.a.), “O que são ajudas ópticas?”, consultado em 4 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.retinaportugal.org.pt/bv/opt.htm>

Rodrigues e Roble (2015), “Educação dos sentidos na contemporaneidade e suas implicações pedagógicas”, *Pro-Posições*, 26, 3(78), pp.205-227, consultado em 7 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v26n3/0103-7307-pp-26-03-0205.pdf>

Sobre administração (2011), “Crowdfunding: o que é e como funciona”, consultado em 23 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.sobreadministracao.com/crowdfunding-o-que-e-e-como-funciona/>

Tate (s.a.), “Raised Awareness: Featured Artists”, consultado em 1 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/raised-awareness/raised-awareness-featured-artists>

Time Out (s.a.), “Art Institute candy sculpture”, consultado em 5 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.timeout.com/chicago/things-to-do/art-institute-candy-sculpture-whats-up-with-that>

The Andy Warhol Museum (s.a.), “Out Loud”, consultado em 2 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.warhol.org/accessibility-accommodations/>

The Guardian (2015a), “Chocolate with your Bacon? Tate Britain offers feast for the senses”, consultado em 16 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/25/chocolate-with-bacon-tate-britain-feast-senses>

The Guardian (2015b), “Don’t just look – smell, feel, and hear art. Tate’s new way of experiencing paintings”, consultado em 16 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/22/tate-sensorium-art-soundscapes-chocolates-invisible-rain>

The National Gallery (s.a.), “Soundscapes”, consultado em 5 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/soundscapes>

Things Magazine (2011), “The museum of drawers”, consultado em 8 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.thingsmagazine.net/sounds-of-the-city/>

Toutfait (s.a.), “Marcel Duchamp”, consultado em 8 de setembro de 2017. Disponível em: http://www.toutfait.com/issues/issue_1/News/repopup_3.html

Webserie Lygia Clark (2013), “Caminhando – Episódio 8: Lisboa”, consultado em 6 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iAoPSk6FFJc>

| ANEXOS |

ANEXO A

Glossário de conceitos

Acuidade Visual: “Medida clínica de nitidez da visão para discriminação de pormenores a uma distância específica, normalmente feita através da Escala de Snellen” (Ladeira e Queirós, 2002:63).

Campo Visual: “Distância regular que o olho consegue abranger, sendo o da pessoa normovisual de cerca de 180° sem mover a cabeça” (Ladeira e Queirós, 2002:64).

Crowdfunding: “É um meio de investimento no qual várias pessoas podem investir pequenas quantias em negócios, geralmente via internet, (...) funcionando como um financiamento colaborativo” (Sobre administração, 2011).

Discromatopsia: “Perturbação da visão cromática” (Ladeira e Queirós, 2002:26).

Escotoma: “É uma área de não visão” (Ladeira e Queirós, 2002:23).

Happening: “Literalmente, «o que está a acontecer». O happening é mais do que espectáculo, na medida em que, a partir de uma trama determinada, o espectador pode juntar-se à acção. Esta é aberta à improvisação” (Millet, 1997:132).

Instalação: Manifestação artística contemporânea de carácter temporário que dura, apenas, o tempo da exposição - embora possa ser, posteriormente, remontada noutra exposição -, e em que se criam ambientes com características muito específicas e distintas de obra para obra, recorrendo ao som, a efeitos visuais, a determinada temperatura ambiente ou, até, a elementos naturais.

'Ismos: São as vanguardas do Modernismo, tais como: Fauvismo (1905), Cubismo (1907), Futurismo (1909), Abstracionismo (1910), Suprematismo (1913), Construtivismo (1913), Dadaísmo (1916), Neoplasticismo (1917), Expressionismo (1920), Neo-realismo (1930), Gestualismo (1940), Informalismo (1950), Cinetismo (1950) (Academia Edu, s.a.).

Leitor de ecrã: Converte, através de programas informáticos, a informação visual em auditiva (sintetizador de voz) ou tátil (linha braille e impressora de braille) (Encarnação, Azevedo e Londral, 2015b).

Mimese: “É de Aristóteles, filósofo grego, que vem o conceito de mimese, isto é, imitação da realidade” (Pieri, 2012:14).

Normovisual: Pessoa sem deficiência visual.

Performance: “Tem uma raiz conceptual, mas a sua acção é de carácter único e irrepitível (...). Nela, o autor ou autores desenvolvem uma actividade baseada na expressão corporal, onde está presente a estética do espectáculo (...)” (Pinto, Meireles e Cambotas, 2006:142).

Ready-made: “Termo inventado por Marcel Duchamp para designar os objectos fabricados, que ele expunha, tenuamente modificados pela sua mão, como obras de arte” (Millet, 1997:135).

Sintetizador de voz: Permite a conversão de texto em fala, através de sistemas informáticos que utilizam gravações de voz humana.

Sistema háptico: Processo perceptivo da realidade através do toque ativo: ‘tocar’ enquanto “sentido exploratório” que se opõe ao toque passivo, que é um “sentido receptivo” - ‘ser tocado’ (Gibson, 1962:477).

Swell paper: Técnica utilizada na produção de diagramas ou imagens táteis, implica a existência de uma máquina de selagem térmica e um papel específico que ‘incha’ com o calor, denominado *swell paper*, os traçados do desenho a negro atraem o calor o que provoca o aumento do seu volume, transformando tramas de linhas planas em volumétricas (Martins, 2008:106).

Tiposcópio: Permite “(...) diminuir a luz refletida sobre o papel branco, aumentar o contraste da linha a ser lida com o fundo e facilitar a localização e o seguimento” (Acessibilidade na prática, 2015).

Visão periférica: “Capacidade de perceber a presença, o movimento ou a cor dos objectos que estejam fora da visão central” (Ladeira e Queirós, 2002:67).

Visão tubular: “Redução do campo visual em que apenas resta uma pequena área da acuidade visual central, em forma de tubo ou túnel” (Ladeira e Queirós, 2002:67).

ANEXO B

Email de resposta a pedido de informação da Tate Modern

Dear Ana,

Thank you for contacting Tate.

The original drawings were photocopied onto Swell Touch Paper. This was achieved by loading a photocopier paper tray with Swell Paper and printing. This produces a flat black linear image. That image was then passed through a Heat Sealing Machine. This blasts heat and light at the surface of the paper and causes the black image to swell up into its raised form.

This technique is usually used by blind clubs and associations to produce raised tactile diagrams and braille pages.

You can find more information about this process here:

<http://www.zychem-ltd.co.uk/zytex2swellpaper/4578410882>

<http://www.zychem-ltd.co.uk/>

I hope this information helps and I wish you all the best with your research.

Kind regards,

Federica

Federica D'Andrea

Information Assistant

T: +44(0) 20 7887 8888

The logo for Tate, consisting of the word "TATE" in a bold, black, sans-serif font.

ANEXO C

Auxiliares técnicos no acesso à informação para pessoas com baixa visão

<i>Auxiliares óticos</i>	<i>Auxiliares não óticos</i>	<i>Auxiliares eletrónicos</i>
Lupas	Filtros especiais (em casos de sensibilidade à luz)	CCTV / Lupa TV
Óculos	Contrastes	Lupa eletrónica
Lentes de contato	Tipo e tamanho de letra	-
Prismas (deslocam imagens a diferentes zonas da retina)	Tiposcópio ³¹	
Telescópios (apoio na leitura e na escrita)	Gravador	-
Réguas de leitura	Marcador	-
-	Tipo de papel	-

Fonte: elaboração própria a partir de Ladeira e Queirós (2002:42/43)

³¹ Glossário de conceitos em anexo A.

ANEXO D

Condições de realização das sessões com o grupo de apoio à investigação (*focus group* e observação participante)

Itens	Descrição das condições
Identificação do grupo e da instituição	Os nomes dos participantes poderiam ser divulgados na investigação, se os mesmos concordassem. A identificação da instituição só poderia ser feita mediante autorização da direção, pelo que manteremos o seu anonimato.
Gravações áudio	Foi autorizada a gravação das sessões pela instituição e pelos participantes. A sessão no MCB não foi gravada a pedido da monitora que realizou a visita guiada ao grupo.
Fotografias	Não foi permitido fotografar no interior da instituição, mas no MCB tivemos autorização pelos elementos do grupo e pela monitora para fotografar durante a visita.

ANEXO E

Guião de questões para o *Focus Group*

BLOCOS	OBJETIVOS	QUESTÕES/OBSERVAÇÕES
A Legitimação	Apresentação da atividade e definição das condições de realização da sessão.	Informar que a sessão se desenvolve no âmbito do projeto final no Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura, com o tema <i>Out Museum</i> : a aproximação entre pessoas com deficiência visual e a arte contemporânea. Perguntar se existe a possibilidade de gravar a sessão apenas para fins académicos e se pretendem que seja, ou não, divulgada a sua identidade.
B Motivação	Informar acerca do tema do <i>focus group</i> e sobre a importância da participação.	O tema deste <i>focus group</i> é: “A acessibilidade nos Museus de Arte” e a sua relevância tem presente os itens seguintes: a tomada de consciência de barreiras no acesso às exposições de arte e dar conhecimento do projeto direcionado a pessoas com deficiência visual, envolvendo-as no processo de planeamento do mesmo.
C Pergunta de abertura da sessão	Identificar os participantes e questioná-los acerca dos seus hobbies.	Como se chamam e o que gostam de fazer nos tempos livres?
D Pergunta de introdução ao tema	Questionar a frequência às exposições de Arte.	Costumam ir a museus de arte nos vossos tempos livres?

<p>E Pergunta de transição</p>	<p>Refletir sobre as sensações ou sentimentos estimulados durante a(s) visita(s) a exposições de arte.</p>	<p>Como se sentem em exposições de arte?</p>
<p>F Perguntas-chave</p>	<p>Prospecção de barreiras à fruição da arte e discussão da hipótese de uma exposição de arte ser portátil.</p>	<p>Consideram as exposições de arte acessíveis ou inacessíveis? O que vos faria visitar mais vezes exposições de arte? Imaginem uma exposição de arte portátil que se desloca até vocês, que benefícios e contrapartidas poderiam identificar?</p>
<p>G Pergunta de transição</p>	<p>Indagar acerca do eventual conhecimento da arte contemporânea.</p>	<p>Conhecem alguma obra, artista ou exposição de arte contemporânea?</p>
<p>H Perguntas-chave</p>	<p>Identificar o eventual gosto e preferências de arte contemporânea, bem como a frequência de exposições de arte contemporânea.</p>	<p>Gostam de arte contemporânea? Costumam frequentar exposições de arte contemporânea? Existe alguma obra de arte contemporânea que possam destacar por razões positivas ou negativas?</p>
<p>I Perguntas finais</p>	<p>Revisão dos principais aspetos referidos e a oportunidade para introduzir novos aspetos.</p>	<p>Considerando a nossa conversa, qual o aspeto discutido que consideram mais importante? Há algum aspeto que não tenha sido referido e que deveríamos ter falado?</p>
<p>I Considerações finais</p>	<p>Agradecer a colaboração e informar que lhes será dado conhecimento do trabalho final.</p>	<p>Obrigada pela vossa colaboração. Após a conclusão do projeto final de mestrado será divulgado o conteúdo desta investigação.</p>

ANEXO F

Ficha de diagnóstico de acessibilidades do MCB e da exposição permanente da Coleção Berardo (1960-1990)

Acessibilidade da informação web (MCB)	Verifica-se	
	Sim	Não
Opções disponíveis		
Opção de zoom.		X
Opção de alto contraste.		X
Opção áudio.		X
Informações apresentadas		
Horário de funcionamento.	X	
Preço do bilhete e política de desconto.	X	
Contatos (telefone, email).	X	
Acessos (transportes públicos, orientações de GPS).	X	
Estacionamento para pessoas com deficiência.		X
Exposições patentes e breve descrição.	X	
Recursos de acessibilidade do espaço.	X	
Recursos de acessibilidade do acervo.		X
Resultado final (11)	6	5

Acessibilidade do espaço envolvente (MCB)	Verifica-se	
	Sim	Não
Existência de lugares reservados para pessoas com necessidades especiais no estacionamento.	X	
Há paragens de autocarro próximas do museu.	X	
Os passeios estão desimpedidos.	X	
Os desníveis têm rampa.	X	
As escadas têm elevador.	X	
Resultado final (5)	5	0

Acessibilidade da informação no exterior (MCB)	Verifica-se	
	Sim	Não
O nome do museu é legível (letras com 15 cm de altura).	X	
O nome do museu tem fortes contrastes cromáticos.		X
O nome do museu tem versão em braille.		X
O nome do museu tem versão sonora.		X
O horário do museu é legível (letras com 15 cm de altura).		X
O horário do museu tem versão em braille.		X
Resultado final (6)	1	5

Acessibilidade da informação no interior (MCB)	Verifica-se	
	Sim	Não
Sinalética		
As saídas e entradas estão bem identificadas.	X	
Existem mapas de orientação.		X
Informação (escrita e áudio)		
Há textos de leitura fácil nos folhetos.		X
Há textos em versão ampliada.		X
Há textos em Braille.		X
Há audioguias.		X
Resultado final (6)	1	5

Acessibilidade do espaço interior (MCB)	Verifica-se	
	Sim	Não
Cão-guia		
Acesso permitido ao cão-guia	X	
Rampas		
Existem rampas para os desníveis.		X
Portas		
Porta giratória.	X	
Porta automática de correr.		X
Se for de abertura manual, tem puxador de alavanca.		X
Escadas		
As escadas são bem iluminadas.	X	
Os degraus têm flocos assinalados com um contraste cromático.		X
Existe diferenciação de textura e cor no início e fim das escadas.		X
Elevadores		
Existem elevadores.	X	
Os botões do elevador têm sinal luminoso sempre.		X
Os botões do elevador têm sinal luminoso quando se aciona um botão.	X	
Os botões do elevador estão marcados com Braille.		X
As cores usadas nos botões do elevador são o vermelho = alarme; verde = andar de saída; amarelo = abrir porta.		X
Há informação áudio sobre o andar em que a pessoa se encontra.		X
Há informação visual sobre o andar em que a pessoa se encontra.	X	
Casa de banho		
Casa de banho adaptada.	X	
Espaço cão-guia.		X
Resultado final (17)	7	10

Acessibilidade do espaço (expositivo)	Verifica-se	
	Sim	Não
Potenciais obstáculos		
Os suportes da informação não representam obstáculo.	X	
Objetos colocados no chão têm uma altura mínima de 30 cm.	X	
O espaço mínimo entre eles é de 150 cm.	X	
Os objetos salientes da parede mais do que 5 cm, prolongam-se até ao chão.	X	
Iluminação		
Elimina sombras fortes.	X	
Os cantos das salas estão bem iluminados.		X
Não há focos de luz sobre superfícies brilhantes.	X	
A intensidade da luz é igual nas diversas salas.		X
Se não for, é gradual.		X
Zonas necessariamente escuras têm um corrimão que percorre toda a zona.		X
Percurso tátil e acessível		
Existe no chão um percurso com contraste tátil e cromático que pode servir de linha guia.		X
Zonas de descanso		
Lugares para sentar ou apoios a que as pessoas se possam encostar estão espalhados ao longo do percurso.		X
Corredores		
Têm 150 cm de largura.	X	
Resultado final (13)	7	6

Acessibilidade da informação (exposição)	Verifica-se	
	Sim	Não
Textos e legendas		
A informação está disponível em vários níveis de dificuldade.		X
Há menos de 60 caracteres por linha nas legendas.	X	
Há menos de 60 caracteres por linha nos folhetos.	X	
Existem textos de apoio em braille.		X
Existem textos de apoio com caracteres ampliados.		X
Uma lupa está disponível.		X
Resultado final (6)	2	4

Acessibilidade no acervo (exposição)	Verifica-se	
	Sim	Não
Obras originais		
Durante uma visita normal os visitantes podem tocar na maioria das peças suscetíveis de ser tocadas.		X
Os visitantes podem tocar a maioria das peças expostas, durante uma sessão especial.		X

Existe um local para os visitantes poderem lavar as mãos no princípio da visita e retirar anéis e pulseiras.	X	
São fornecidas luvas finas ou “luvas invisíveis”.		X
As peças que podem ser tocadas estão protegidas contra quedas.		X
Réplicas		
Quando o contato com o original é impossível, existem réplicas para tocar.	X	
As réplicas são acompanhadas por amostras do material usado no original.		X
Existem versões simplificadas a preto e branco de quadros e imagens.		X
Há imagens em relevo.		X
Miniaturas		
Há miniaturas de peças grandes.	X	
São acompanhadas por uma indicação do seu tamanho real.	X	
Resultado final (11)	4	7

Fonte: elaboração própria com base no modelo de Peter e Mendes (2004:87-103)

ANEXO G

Entrevistas realizadas

Data	Duração	Localização/ via	Técnica aplicada	Nome da entrevistada	Tema ou atividade	Dimensões em análise
23/05/2017	3h	Starbucks Chiado	<i>Entrevista semi- estruturada</i>	Fátima Alves Consultora em Acessibilidade Cultural	Exposição "Caminhando em busca do próprio caminho" de Lygia Clark.	Experiência de visita e impacto com públicos com deficiência visual.
25/05/2017	-	Email	<i>Entrevista estruturada</i>	Andréia Salvador Fisioterapeuta e artista plástica	Exposição "Caminhando em busca do próprio caminho" de Lygia Clark.	Preferências dos grupos com deficiência visual em relação às obras de arte da exposição.

ANEXO H

Guião de Entrevista *Semi-estruturada*

Fátima Alves – Consultora em Acessibilidade Cultural
Co-fundadora e membro do GAM (Grupo para a acessibilidade nos Museus)
Trabalhou no Pavilhão do Conhecimento – Centro de Ciência Viva
e em “Lisboa Inacessível”

Objetivos gerais: Avaliar a escolha das obras de Lygia Clark para o projeto *Out Museum* e o formato portátil na democratização e inclusão cultural, a partir do estudo da visita de pessoas com deficiência visual à exposição itinerante “Caminhando, em busca do próprio caminho” de Lygia Clark.

Objetivos específicos: Conhecer as motivações à visita da exposição com o grupo de pessoas com deficiência visual, as suas experiências de visita e as obras que se destacaram nesta, bem como o impacto da exposição em relação ao seu conhecimento e gosto pela arte contemporânea. Inquirir a entrevistada acerca de benefícios e contrapartidas da itinerância da exposição de Lygia Clark.

BLOCOS	OBJETIVOS	QUESTÕES/OBSERVAÇÕES
A Legitimação da entrevista	Contextualizar a entrevista.	Informar que se trata de uma entrevista no âmbito de uma investigação académica para o projeto final do Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura, com o tema “ <i>Out Museum</i> – Aproximação entre pessoas com deficiência visual e a arte contemporânea”.
B Motivação da entrevista	Informar a entrevistada sobre a importância da sua colaboração.	A relevância desta entrevista tem presente os seguintes aspetos: A visita à exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho” de Lygia Clark com um grupo de

		<p>peças com deficiência visual, tendo em conta o núcleo da investigação e a experiência profissional da entrevistada em Acessibilidade Cultural.</p>
<p>C Condições da entrevista</p>	<p>Inquirir a entrevistada sobre a possibilidade de apresentar a sua identidade na investigação.</p>	<p>Aceita a sua identificação pessoal nesta investigação?</p>
<p>D Tema da entrevista</p>	<p>Formular questões-chave acerca da exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho”, de Lygia Clark.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Quando teve conhecimento da exposição, que expectativas teve que a tenham motivado a convidar um grupo de pessoas com deficiência visual para visitar a exposição? Já conhecia o trabalho desta artista? 2. As expectativas iniciais foram correspondidas por si e pelo grupo? Como reagiram ao experienciar as obras? 3. Quais as obras que se destacaram pelo grupo e porquê? 4. Os elementos do grupo incluíam apenas pessoas cegas ou também pessoas com baixa visão? Por favor, descreva os elementos do grupo (número de elementos e idades). 5. Qual o seu contato com pessoas com deficiência visual, em particular com esse grupo? 6. Considerou esta exposição acessível?

		<p>7. Quanto à itinerância da exposição, considera uma mais valia? Se sim/não, porquê?</p> <p>8. Consideraria inclusivo a possibilidade de uma exposição se deslocar até às instituições com pessoas com deficiência visual?</p> <p>9. Os elementos deste grupo costumam frequentar exposições de arte contemporânea? Se sim, esta exposição mudou a opinião do grupo relativamente à arte contemporânea?</p>
<p>E Considerações finais</p>	<p>Agradecer a colaboração na entrevista e informar que será dado conhecimento do trabalho final.</p>	<p>Obrigada pela colaboração, no fim da investigação será divulgado o conteúdo da mesma.</p>

ANEXO I

Guião de Entrevista *Estruturada*

Andréia Salvador – Fisioterapeuta e artista plástica

Doutora em Terapias Artísticas

Objetivos gerais: Avaliar a escolha das obras de Lygia Clark para o projeto *Out Museum* a partir do estudo de visitas de pessoas com deficiência visual à exposição itinerante “Caminhando, em busca do próprio caminho” de Lygia Clark.

Objetivos específicos: Identificar as obras prediletas de Lygia Clark para as pessoas com deficiência visual que visitaram a exposição.

BLOCOS	QUESTÕES
A Legitimação da entrevista	Informar que se trata de uma entrevista no âmbito de uma investigação académica para o projeto final do Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura, com o tema “ <i>Out Museum – Aproximação entre pessoas com deficiência visual e a arte contemporânea</i> ”.
B Motivação da entrevista	A relevância desta entrevista tem presente os seguintes aspetos: A visita à exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho” de Lygia Clark com um grupo de pessoas com deficiência visual, tendo em conta o núcleo desta investigação e a experiência profissional da entrevistada com grupos com deficiência sensorial.
C Condições da entrevista	Inquirir a entrevistada sobre a possibilidade de divulgação da sua identificação pessoal na investigação.
D Desenvolvimento do tema da entrevista	Questões-chave acerca da exposição “Caminhando, em busca do próprio caminho” de Lygia Clark: 1. Qual o seu contato com pessoas com deficiência visual, em particular com esse grupo? E qual a sua motivação para a visita?

	<p>AS: Já trabalho nesta área desde 2003 em fisioterapia com deficientes sensoriais (cegos, surdos, surdo cegueira). Durante a minha estadia em Portugal estava estudando as perspectivas terapêuticas em artes, quando conheci um grupo que atuava em inclusão em museus, sugeri levar alguns elementos do grupo para vivenciar a exposição.</p> <p>2. Os elementos do grupo incluíam apenas pessoas cegas ou também pessoas com baixa visão?</p> <p>AS: Havia pessoas com cegueira congénita e adquirida e também um elemento com baixa-visão.</p> <p>3. Como reagiram os elementos do grupo ao experienciar as obras? Quais as obras preferidas e porquê?</p> <p>AS: Se sentiram muito a vontade e parte de cada obra, onde suas sensações faziam parte da obra, sentiram-se valorizados. As obras foram: “Máscaras sensoriais” (1967), “Colete de forças” (1968) e “Corpo coletivo” (1986).</p> <p>4. Esteve envolvida no projeto “Caminhando, em busca do próprio lugar” ou foi apenas visitante?</p> <p>AS: Não estive envolvida na equipa do projeto, fui como visitante durante os dias em que a exposição esteve em Lisboa e Sintra, levei grupos comigo (desde pessoas com deficiência, idosos, pessoas com dor crónica e alunos da Faculdade de Belas Artes).</p>
<p>E Considerações finais</p>	<p>Obrigada pela colaboração, no fim da investigação será divulgado o conteúdo da mesma.</p>

ANEXO J

Tabela para registo da avaliação do modelo de legendagem em versão ampliada

Núcleos de avaliação	Itens de avaliação	Adequado/a		Desadequado/a		Observações	
		2ª sessão	3ª sessão	2ª sessão	3ª sessão	2ª sessão	3ª sessão
Informação da legenda	Linguagem utilizada	x	x				
	Quantidade de informação		x	x		Em excesso.	
	Qualidade da informação	x	x				
Aspetos gráficos da legenda	Tipo de letra	x	x				
	Tamanho de letra		x	x		Pequeno.	
	Contraste caracteres/fundo	x	x				
	Tipo de papel	x	x				
Suporte da legenda	Material utilizado	x	x				
	Tamanho	x	x				

ANEXO K

Tabela para registo da avaliação do modelo de legendagem em versão braille

Núcleos de avaliação	Itens de avaliação	Adequado/a		Desadequado/a		Observações	
		2ª sessão	3ª sessão	2ª sessão	3ª sessão	2ª sessão	3ª sessão
Informação da legenda	Linguagem utilizada	x	x				
	Quantidade de informação		x	x		Em excesso	
	Qualidade da informação	x	x				
Aspetos gráficos da legenda	Escrita em braille	x	x				
Suporte da legenda	Material utilizado		x	x		Usar k-line	
	Tamanho	x	x				

ANEXO L

Email de resposta a pedido de informação do INE



INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA
STATISTICS PORTUGAL

Envio de Resposta

Data: 02-05-2016

N/ Ref^o: PED-259595947

Caro/a Utilizador/a,
Ana Jesus

Agradecemos o seu pedido n.º PED-259595947.

A variável tipo de deficiência, observada nos Censos 2001, foi substituída pela variável tipo de incapacidade, no sentido de uma adopção do novo quadro conceptual nesta área resultante da Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF) aprovada na 54ª Assembleia Mundial de Saúde em Maio de 2001.

Esta alteração decorre da própria mudança de paradigma, de um modelo puramente médico, baseado em diagnósticos de deficiências, para um modelo *biopsicossocial* e integrado da funcionalidade e incapacidade humana, enfatizando as experiências de vida e as necessidades reais da pessoa.

Na observação da variável Incapacidade adotou-se o quadro geral de inquirição proposto pelo *Washington Group on Disability Statistics*, grupo da ONU que tem como finalidade o desenvolvimento de uma metodologia de inquirição na área da incapacidade internacionalmente comparável. A observação da incapacidade faz-se através da avaliação das limitações concretas das pessoas face a situações quotidianas, não incluindo todavia a informação específica sobre a influência ambiental. Pretendeu-se conhecer as situações em que se verifiquem limitações de funcionalidade ou de participação, sem necessidade de inquirir a causa que conduziu a essa mesma limitação. O Instituto Nacional de Reabilitação acompanhou a elaboração destas perguntas.

Assim, em 2011 a informação recolhida teve como objetivo retratar as limitações das pessoas face a situações da vida real, que, de algum modo, afetem a funcionalidade e a sua participação social. Substituiu-se, desta forma, a avaliação baseada em diagnósticos de deficiências, para uma avaliação que privilegia a funcionalidade e a incapacidade como o resultado de uma interação dinâmica entre a pessoa e os fatores contextuais.

Foram observados 6 domínios de funcionalidade (Ver, ouvir, andar, memória/concentração, tomar banho/vestir-se sozinho e compreender/fazer-se entender) **através da avaliação do grau de dificuldade** que a pessoa sente (auto-avaliação), diariamente, na realização de determinadas atividades devido a problemas de saúde ou decorrentes da idade (envelhecimento).

Podem obter informação sobre as dificuldades da população através dos quadros 6.21 a 6.26 dos [Quadros de apuramento](#) dos censos 2011

Colocamo-nos ao V. dispor para eventuais esclarecimentos.

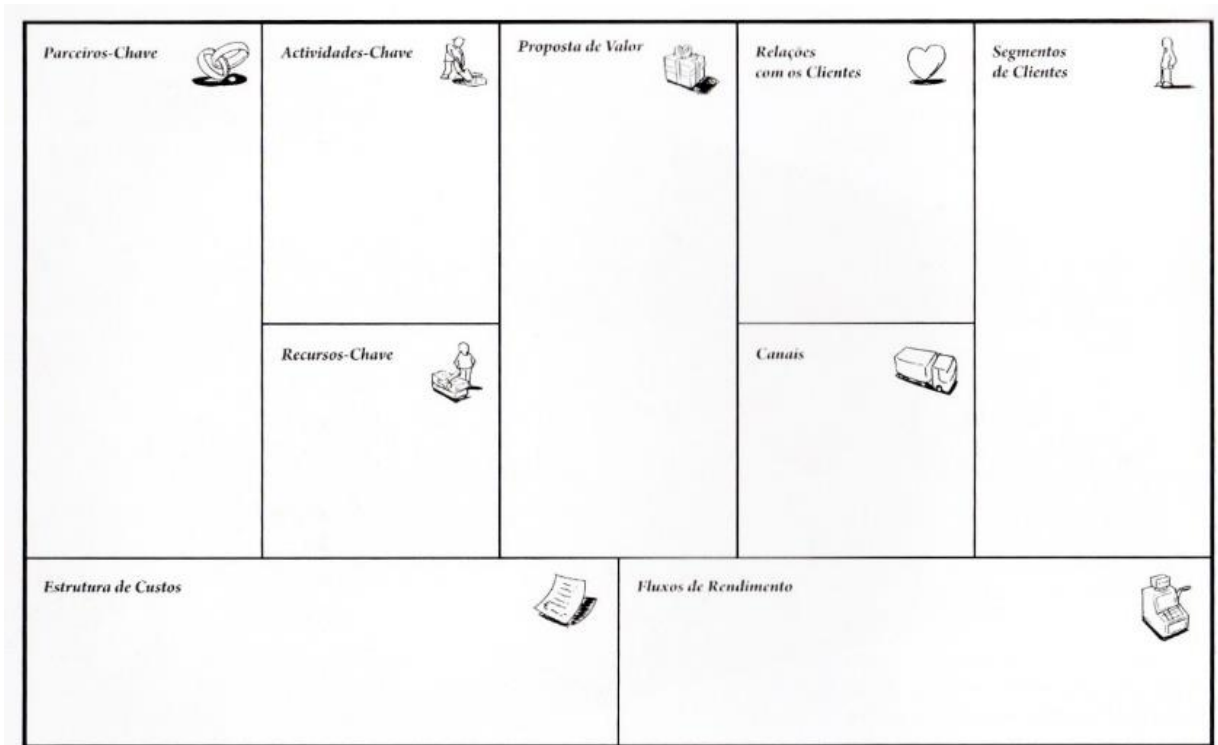
Com os nossos cumprimentos,

Apoio a Clientes

INE - Instituto Nacional de Estatística, IP

ANEXO M

Tela do modelo de negócio



Fonte: Osterwalder e Pigneur (2010:44)