



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA  
VISUAL EM MUSEUS, TEATROS E CINEMAS:  
UMA ANÁLISE PRAGMATICISTA**

**Autora:** Helena Santiago Vigata

Brasília, 22 de fevereiro de 2016.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SSA235 Santiago Vigata, Helena  
e A experiência artística das pessoas com  
deficiência visual em museus, teatros e cinemas: uma  
análise pragmaticista / Helena Santiago Vigata;  
orientador Pedro Russi; co-orientador Wenceslao  
Castañares. -- Brasília, 2016.  
313 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Comunicação) --  
Universidade de Brasília, 2016.

1. Pragmaticismo. 2. Experiência. 3. Experiência  
artística. 4. Acessibilidade. 5. Deficiência visual.  
I. Russi, Pedro, orient. II. Castañares, Wenceslao,  
co-orient. III. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**TESE DE DOUTORADO**

**A experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus,  
teatros e cinemas: uma análise pragmaticista**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora.

**Autora:** Helena Santiago Vigata

Brasília, 22 de fevereiro de 2016.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**TESE DE DOUTORADO**

**A experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus,  
teatros e cinemas: uma análise pragmaticista**

**Autora:** Helena Santiago Vigata

**Orientador:** Prof. Dr. Pedro Russi

**Banca:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sara Barrena – Unav  
Prof. Dr. Silnei Scharthen Soares – Unicentro  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Priscila Rossinetti Rufinoni – UnB  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Soraya Ferreira Alves – UnB  
Prof. Dr. João José Azevedo Curvello – UnB  
(suplente)

## **Agradecimentos**

Uma tese é um projeto de quatro anos que se sofre em uma solidão desoladora que, se não fosse pelo calor e a compreensão das pessoas ao redor, nos colocaria em uma situação de vulnerabilidade extrema. Por isso, é necessário fazer vários agradecimentos especiais:

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter possibilitado a realização do estágio de Doutorado Sanduíche na Universidade Complutense de Madri de agosto de 2014 a julho de 2015.

A Patrícia Neves e Pedro Zurita pelos contatos em Madri e a Víctor López, chefe do Departamento de Autonomia Pessoal e Acessibilidade da ONCE, com quem só mantive uma conversa telefônica, mas sem a qual a pesquisa empírica não teria sido possível.

Um agradecimento especial a Eva Alonso Martínez, animadora cultural da ONCE, pela sua inestimável ajuda durante os três meses que convivemos na rua Prim.

Aos participantes da pesquisa, pela generosidade em me ajudar e pelos ensinamentos.

A meu orientador, o Prof. Pedro Russi, por me iniciar no universo de Charles S. Peirce e me apresentar autores como Oliver Sacks, cujo falecimento recente deixou um sentimento de orfandade nesta tese.

A meu orientador na Espanha, o Prof. Wenceslao Castañares, pela calorosa acolhida e pelas valiosas dicas bibliográficas e metodológicas.

Aos membros da banca, cujo retorno sobre a tese foi esperado ansiosamente.

Aos amigos e parentes na Espanha pelos preciosos momentos que passamos juntos e que deixaram uma marca indelével.

Aos parceiros de trabalho, de estudo e de vida que encontrei na UnB.

A meus pais e irmã, por mandar sempre bons pensamentos para que, no final, tudo dê certo.

E, por fim, a Yuri, que acompanhou de perto todo o processo, ajudou nos momentos difíceis e comemorou os felizes.

*“Vida es cambio de sustancias; por tanto, con-vivir,  
coexistir, tramarse en una red sutilísima de  
relaciones, apoyarse lo uno en lo otro, alimentarse  
mutuamente, conllevarse, potenciarse”.*

– Ortega y Gasset –

## RESUMO

Esta tese propõe-se a fazer um estudo da acessibilidade aos museus, teatros e cinemas para as pessoas com deficiência visual. A matriz na qual se enquadra é a proposta pragmaticista do pensador estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), cujo sistema filosófico abrange todas as áreas de conhecimento e apresenta uma concepção particular da estética e das artes. Após definir os conceitos de *deficiência visual*, *experiência* e *experiência artística*, se apresenta um estudo dos hábitos culturais dos participantes da pesquisa com o intuito de identificar as possíveis barreiras e facilidades que configuram suas experiências quando vão a museus, teatros e cinemas, as quais constituem um fator definitivo na inclusão dessas pessoas nas práticas de fruição artística. Por fim, entra-se na questão da acessibilidade para esclarecer seu significado e apresentar os diversos métodos e técnicas empregados para tornar acessíveis os filmes, peças de teatro, pinturas e esculturas para as pessoas com deficiência visual. A pesquisa empírica foi desenvolvida em Madri, onde foram mapeadas as diferentes iniciativas de acessibilidade e analisadas as experiências artísticas de usuários reais, colocando o foco principal nos processos de significação e nos efeitos que essas experiências produzem nos hábitos de sentir, agir e pensar dos sujeitos. De maneira a alcançar uma compreensão mais profunda dos resultados obtidos, foram realizadas entrevistas com quatro especialistas chave que ajudaram a entender tanto o ponto de vista dos produtores de acessibilidade quanto o dos receptores. Os resultados obtidos trouxeram à tona questões importantes muitas vezes obviadas e que permitem alcançar uma compreensão holística e profunda do objeto de estudo.

**Palavras-chave:** pragmaticismo; experiência; experiência artística; acessibilidade; deficiência visual.

## ABSTRACT

The aim of this doctoral dissertation is to develop a study on accessibility to museums, theaters and cinemas for the visually impaired. It is framed within the pragmatist approach of the American thinker Charles Sanders Peirce (1839-1914), whose philosophical system covers all areas of knowledge and has a particular conception of aesthetics and the arts. After defining the concepts of *visual impairment/disability*, *experience* and *artistic experience*, it presents a study of the cultural habits of respondents in order to identify possible barriers and facilities that shape their experiences when they go to museums, theaters and cinemas, which are a definite factor in the inclusion of these people in the artistic enjoyment practices. Finally, it tackles the issue of accessibility to clarify its meaning and present the various methods and techniques employed to make movies, plays, paintings and sculptures accessible for people with visual impairments. The empirical research was conducted in Madrid, where the various accessibility initiatives were mapped and the artistic experiences of actual users analyzed, putting the focus on the processes of signification and the effects of such experiences in the habits of feeling, acting and thinking of the subjects. In order to achieve a deeper understanding of the results, interviews with four key experts were conducted and helped us understand both the point of view of accessibility producers and the recipients. We believe that the results brought to light important issues often obviated and made it possible to achieve a holistic and deep understanding of the subject matter.

**Keywords:** pragmatism; experience; artistic experience; accessibility; visual disability.

<b>Tabela 1</b> – População brasileira com deficiência segundo o censo de 2010 .....	44
<b>Tabela 2</b> – Frequência com que os espanhóis foram a museus, teatros e cinemas em 2010-2011 .....	151
<b>Tabela 3</b> – Dados obtidos no questionário online por sexo .....	153
<b>Tabela 4</b> – Dados obtidos no questionário online por sexo sem incluir as mulheres de 71-90 anos .....	154
<b>Tabela 5</b> – Dados obtidos no questionário online por sexo e idade .....	157
<b>Tabela 6</b> – Dados obtidos no questionário online por sexo e lugar de residência .....	159
<b>Tabela 7</b> – Dados obtidos no questionário online por sexo e lugar de residência sem incluir as mulheres de 71-90 anos .....	160
<b>Tabela 8</b> – Dados obtidos no questionário online por deficiência adquirida ou congênita .....	162
<b>Tabela 9</b> – Dados obtidos no questionário online por deficiência adquirida ou congênita sem incluir as mulheres de 71-90 anos .....	162
<b>Tabela 10</b> – Dados obtidos no questionário online por cegueira total ou baixa-visão	163
<b>Tabela 11</b> – Dados obtidos no questionário online por cegueira total ou baixa-visão sem incluir as mulheres de 71-90 anos .....	164

### **Lista de quadros**

<b>Quadro 1</b> – Possíveis efeitos visuais em função das afeções e áreas do olho afetadas	46
<b>Quadro 2</b> – Procedimentos exploratórios típicos para conhecer as propriedades dos objetos .....	223

### **Lista de figuras**

<b>Figura 1</b> – Captura de tela da página Agenda Cultural Accesible .....	24
<b>Figura 2</b> – <i>Olympia</i> (1863), de Édouard Manet .....	112
<b>Figura 3</b> – O sistema filosófico de Peirce .....	118
<b>Figura 4</b> – Obra <i>Res fortissima</i> (2015), de Nacho Ángulo .....	189
<b>Figura 5</b> – Fotografia de pessoas dentro da obra <i>Res fortissima</i> , de Alicia Moneva	190
<b>Figura 6</b> – Classificação de pessoas filiadas à ONCE, por idade, em 2011 .....	204

<b>Figura 7</b> – <i>Almires, efecto de nieve</i> (1891), de Claude Monet .....	211
<b>Figura 8</b> – <i>La persistencia de la memoria</i> (1931), de Salvador Dali .....	212
<b>Figura 9</b> – Desenhos em relevo .....	224
<b>Figura 10</b> – Reproduções em alto e baixo relevo .....	225
<b>Figura 11</b> – Maquete articulável e reprodução em relevo .....	226
<b>Figura 12</b> – Obra e diagrama tátil colorido termoforado .....	227
<b>Figura 13</b> – Primeiro diagrama tátil feito na Espanha .....	228
<b>Figura 14</b> – Reprodução em alto-relevo com a técnica Didú .....	229
<b>Figura 15</b> – Reprodução de quadro em baixo-relevo e maquete tátil com texturas, audiodescrição gravada e texto em Braille e letras ampliadas .....	231
<b>Figura 16</b> – Impressão 3D de uma escultura .....	232
<b>Figura 17</b> – Mulher explora hapticamente a <i>Gioconda</i> .....	241
<b>Figura 18</b> – Homem explora <i>La fragua de Vulcano</i> .....	241
<b>Figura 19</b> – <i>El gran profeta</i> (1933), de Pablo Gargallo .....	248
<b>Figura 20</b> – Exemplos da tendência a ver figuras fechadas .....	249
<b>Figura 21</b> – <i>De la serie de la desocupación de la esfera</i> (1957), de Jorge Oteiza .....	251
<b>Figura 22</b> – <i>Macla conjuntiva (a partir de maqueta con dos cuboides)</i> (1957/1973), de Jorge Oteiza .....	252
<b>Figura 23</b> – <i>El peine del viento I</i> (1952), de Eduardo Chillida .....	253
<b>Figura 24</b> – <i>La dama oferente</i> (1933), de Pablo Picasso .....	254
<b>Figura 25</b> – Obra e diagrama tátil. ....	259
<b>Figura 26</b> – Reprodução de azulejo .....	259
<b>Figura 27</b> – Visitantes com deficiência visual conhecem uma escultura enquanto a artista faz a explicação .....	261
<b>Figura 28</b> – Visitantes com deficiência visual exploram a maquete da Porta de Alcalá .....	262

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: A DEFICIÊNCIA VISUAL.....	29
1.1. Preâmbulo .....	29
1.2. Os modelos de <i>deficiência</i> .....	32
1.3. A deficiência visual: definição .....	36
1.3.1. A figura do cego nas culturas visuais.....	37
1.3.2. Por uma abordagem da deficiência visual baseada na experiência .....	40
1.4. Causas e tipos de deficiência visual.....	42
1.5. Questões sobre percepção .....	48
1.6. Adaptação à deficiência visual adquirida .....	54
1.7. In/dependência e experiências in/capacitadoras .....	56
1.8. Recapitulação.....	61
CAPÍTULO 2: A EXPERIÊNCIA .....	64
2.1. Preâmbulo .....	64
2.2. A experiência da Antiguidade até a Modernidade.....	66
2.3. A experiência em Kant e nos empiristas britânicos .....	69
2.4. A experiência no pragmatismo estadunidense.....	73
2.4.1. A experiência segundo Charles S. Peirce .....	79
2.4.1.1. As categorias de espaço e tempo .....	89
2.4.1.2. Abdução, imaginação e estado de musement .....	93
2.4.1.3. Os tipos de interpretantes .....	97
2.4.1.4. A narrativa .....	99
2.5. Recapitulação.....	100
CAPÍTULO 3: A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA .....	102
3.1. Preâmbulo .....	102
3.2. <i>Experiência estética</i> ou <i>experiência artística</i> ? .....	102
3.2.1. A <i>estética</i> em Kant e Schiller .....	104
3.2.2. A experiência estética de Dewey .....	113
3.2.3. Estética e arte em Peirce .....	116
3.2.3.1. A estética de Peirce.....	120
3.2.3.2. A arte para Peirce .....	126

3.2.3.3. Pelo conceito de experiência artística como objeto desta tese .....	129
3.3. Algumas considerações sobre o signo artístico .....	133
3.4. Os efeitos da experiência artística.....	138
3.4.1. O interpretante afetivo na experiência artística .....	139
3.4.2. O interpretante energético na experiência artística.....	145
3.4.3. O interpretante lógico na experiência artística .....	147
3.5. Recapitulação.....	148
<b>CAPÍTULO 4: A EXPERIÊNCIA NOS MUSEUS, TEATROS E CINEMAS E OS</b>	
<b>HÁBITOS CULTURAIS DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL .....</b>	<b>150</b>
4.1. Preâmbulo .....	150
4.2. Hábitos culturais das pessoas com deficiência visual.....	151
4.2.1. Questionário online sobre os hábitos culturais dos espanhóis com deficiência visual	152
4.2.1.1. Dados obtidos no questionário online: por sexo.....	153
4.2.1.2. Dados obtidos no questionário online: por sexo e faixa de idade .....	155
4.2.1.3. Dados obtidos no questionário online: pela assiduidade .....	158
4.2.1.4. Dados obtidos no questionário online: pelo lugar de residência .....	158
4.2.1.5. Dados obtidos no questionário online: pelo tipo de deficiência.....	161
4.2.2. Grupos de discussão.....	165
4.2.2.1. Homens de 20-40 anos .....	166
4.2.2.2. Mulheres de 20-40 anos.....	168
4.2.2.3. Homens de 41-55 anos .....	169
4.2.2.4. Mulheres de 41-55 anos.....	170
4.2.2.5. Homens de 56-70 anos .....	172
4.2.2.6. Mulheres de 56-70 anos.....	174
4.2.2.7. Por tipo de deficiência .....	175
4.3. Recapitulação.....	177
<b>CAPÍTULO 5: ACESSIBILIDADE PARA AS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL</b>	
<b>EM MUSEUS, TEATROS E CINEMAS .....</b>	<b>186</b>
5.1. Preâmbulo .....	186
5.2. Arte, práticas sensoriais e deficiência visual .....	187
5.3. Acessibilidade às artes plásticas, fílmicas e teatrais para as pessoas com deficiência visual.....	192

5.3.1. Audiodescrição: principal recurso de acessibilidade para as pessoas com deficiência visual .....	196
5.3.2. Acessibilidade em museus de arte .....	202
5.3.2.1. Audiodescrição de obras de arte em museus .....	207
5.3.2.1.1. Uso de analogias intersensoriais .....	210
5.3.2.2. Apreciação tátil de esculturas autênticas .....	217
5.3.2.3. Materiais adaptados e recursos de apoio .....	219
5.3.2.4. Acessibilidade em museus de Madri: o universo da pesquisa.....	233
5.3.2.4.1. Museu Nacional do Prado.....	237
5.3.2.4.2. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía.....	246
5.3.2.4.3. Museu Thyssen-Bornemisza.....	255
5.3.2.4.4. Museu Sorolla .....	258
5.3.2.4.5. Museu Tiflológico.....	260
5.3.3. Acessibilidade em cinemas .....	264
5.3.3.1. Audiodescrição .....	264
5.3.3.1.1. Audiodescrição da linguagem cinematográfica .....	268
5.3.3.2. Acessibilidade em cinemas de Madri: o universo da pesquisa.....	271
5.3.4. Acessibilidade em teatros .....	278
5.3.4.1. Audiodescrição .....	279
5.3.4.2. Audiointrodução e visita tátil ao palco.....	281
5.3.4.3. Acessibilidade em teatros de Madri: o universo da pesquisa .....	281
5.4. Recapitulação.....	288
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	293
Referências .....	303

## INTRODUÇÃO

A acessibilidade atualmente ocupa um ponto crucial das agendas internacionais preocupadas com a promoção dos direitos humanos e do desenvolvimento social. A ideia de “design universal” ou “desenho para todos” surgiu após a Revolução Industrial no âmbito das construções arquitetônicas, e representantes do pensamento em diversos países do mundo se uniram para questionar a criação de edificações voltadas para o homem-padrão, sem levar em conta as necessidades reais dos usuários reais. Mais tarde, o conceito expandiria seus limites para tratar de todas as formas de acessibilidade que garantiriam um mundo sem barreiras, dando lugar à acessibilidade ao transporte, urbanística, digital, comunicacional etc.

A acessibilidade universal é muito mais do que remover barreiras físicas; se refere à condição que devem cumprir os objetos, dispositivos, ambientes, processos, bens, produtos e serviços para serem compreensíveis, utilizáveis e praticáveis por todas as pessoas com segurança, conforto e da forma mais natural e autônoma possível (COCEMFE). É um direito que promove a igualdade de oportunidades e que concerne especialmente às pessoas com deficiência. Este trabalho fala da acessibilidade aos cinemas, teatros e museus para as pessoas com deficiência visual. Encontramo-nos diante de uma forma de acessibilidade comunicacional que visa a traduzir para outro sistema – seja ele verbal, musical, tátil ou multissensorial – os elementos do sistema visual dos filmes, peças de teatro, pinturas e esculturas, de maneira que essas pessoas possam de alguma maneira entender o que os outros estão vendo.

Essa forma de acessibilidade pertence ao âmbito da *acessibilidade audiovisual*, um campo interdisciplinar que envolve profissionais das mais diversas áreas, como tradutores, educadores de museus, engenheiros, designers e desenvolvedores web e de *software*. Ainda que a maioria das pesquisas e cursos de formação em acessibilidade audiovisual se insira nos Estudos da Tradução – por considerar que a legendagem para surdos, a interpretação para a língua de sinais e a audiodescrição são três modalidades novas de tradução audiovisual –, as especificidades dos textos a serem traduzidos obrigam o profissional em acessibilidade audiovisual a possuir um elevado domínio de semiótica e de análise fílmica,

teatral e artística, o que aproxima a atividade de traduzir conteúdos audiovisuais aos estudos das Artes e da Comunicação.

Como toda atividade incipiente, a acessibilidade audiovisual se encontra em processo de consolidação e tem ganhado força na última década. Na seguinte citação de Jorge Díaz-Cintas, vemos que os Estudos da Tradução tiveram que abrir espaço para uma nova atividade que antes não existia profissionalmente:

Falamos de «acessibilidade», mas carecemos de um conceito geral que aglutine os responsáveis encarregados da mesma, contrariamente ao que acontece no terreno da tradução (tradutor) e da interpretação (intérprete). Dado o impulso atual desta nova atividade social e profissional e suas boas perspectivas de futuro, talvez seja o momento adequado de cunhar um novo termo e começar a falar da figura do «acessibilizador», como especialista último no terreno da acessibilidade [tradução minha]<sup>1</sup> (DÍAZ CINTAS, 2007, p. 46).

Hoje, proliferam as pesquisas e os cursos de especialização em acessibilidade audiovisual nas mais diversas áreas de conhecimento, como Comunicação, Artes, Design e Mediação Cultural, o que demonstra seu caráter iminentemente interdisciplinar.

Segundo dados publicados pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 2014<sup>2</sup>, há 285 milhões de pessoas com deficiência visual no mundo (0,7% da população total), das quais, 90% está em países em desenvolvimento, e novos casos estão surgindo nos países desenvolvidos devido ao envelhecimento da população e o incremento de doenças crônicas como a diabetes. Enquanto a maior concentração de casos de deficiência se encontra no Sudeste Asiático, seguido pelo Oeste Pacífico e África, no Brasil, 3,44% da população tem deficiência visual severa e há mais de 500 mil pessoas cegas (segundo o censo do IBGE de 2010).

Os resultados do censo do IBGE também mostraram que ainda existem notórias desigualdades em relação à inserção educativa, cultural e profissional das pessoas com deficiência, apesar dos esforços do Governo brasileiro para integrá-las nas esferas

---

<sup>1</sup> Do espanhol: “Hablamos de «accesibilidad», pero carecemos de un concepto general que aglutine a los responsables encargados de la misma, contrariamente a lo que ocurre en el terreno de la traducción (traductor) y la interpretación (intérprete). Dado el empuje actual de esta nueva actividad social y profesional y sus buenas perspectivas de futuro, quizá sea el momento adecuado de acuñar un nuevo término y empezar a hablar de la figura del «accesibilizador», como experto último en el terreno de la accesibilidad”.

<sup>2</sup> Disponíveis em: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs282/es/>.

educativa e profissional por meio de políticas afirmativas, como a implantação de cotas sociais nas instituições educativas e nas empresas, e do incentivo às ações que visem a melhorar a vida dessa parcela da sociedade.

Uma dessas medidas foi a criação, mediante o Decreto nº 7.612 de 17 de novembro de 2011, do plano “Viver sem Limite”, desenvolvido com o intuito de implementar iniciativas e intensificar ações em benefício das pessoas com deficiência para melhorar o acesso a direitos básicos como educação, transporte, mercado de trabalho, qualificação profissional, moradia e saúde. Foi concebido com o intuito de reforçar o compromisso do Governo com as prerrogativas da Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, ratificada pelo Brasil em 2008. Dentre as ações desenvolvidas pelo plano, houve a inauguração de um Centro Nacional de Referência em Tecnologia Assistiva, o Centro Renato Archer, em Campinas, para coordenar e aglutinar os esforços de uma rede de 20 núcleos de pesquisa situados em diversas universidades públicas de Brasil, entre as quais se encontra o Núcleo de Tecnologia Assistiva, Acessibilidade e Inovação (NTAAI)<sup>3</sup>, no qual coordenei, junto à Prof.<sup>a</sup> Soraya Ferreira Alves, um projeto de pesquisa voltado para o desenvolvimento e uso de tecnologias assistivas a fim de garantir às pessoas com deficiência sensorial o acesso a conteúdos audiovisuais em museus, teatros e cinemas mediante serviços de audiodescrição, janela de libras e legendas para surdos.

Meu primeiro contato com a acessibilidade foi precisamente graças à Prof.<sup>a</sup> Soraya Alves, que lidera o grupo de pesquisa Acesso Livre<sup>4</sup> no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, da Universidade de Brasília, do qual faço parte desde 2010. Minha motivação para pesquisar a acessibilidade começou nesse momento, quando descobri essa nova modalidade de tradução audiovisual que não tinha estudado no Mestrado em Tradução Audiovisual que cursei em 2001-2002 na Universidade Autônoma de Barcelona, onde hoje em dia a acessibilidade já é parte da grade. Outra motivação que me aproximou do assunto foi o fato de a acessibilidade audiovisual ser um dos eixos

---

<sup>3</sup> Criado na Universidade de Brasília mediante convênio de extensão tecnológica para o desenvolvimento social junto à Secretaria de Ciência e Tecnologia para Inclusão Social, do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (SECIS/MCTI), cujo resultado foi publicado na Portaria Nº 08, de 17 de outubro de 2011.

<sup>4</sup> O grupo desenvolve pesquisas na área da acessibilidade audiovisual. Inicialmente se procurou desenvolver um modelo brasileiro de audiodescrição fílmica para o público brasileiro, cujo resultado foi incluído no recém-lançado Guia Orientador para Acessibilidade de Produções Audiovisuais. Depois, se trabalhou com telenovelas. E atualmente há pesquisas em andamento em torno da audiodescrição de artes plásticas e peças de teatro.

temáticos do curso de graduação onde atualmente damos aula, o Bacharelado em Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação (LEA-MSI)<sup>5</sup>. Como pretendia me candidatar a uma vaga para integrar o corpo docente desse curso, optei por me aprofundar nessa área de especialidade. A presente tese é parte desse processo de busca por uma melhor compreensão global do universo da acessibilidade para as pessoas com deficiência visual. Não se abordam outras deficiências porque considerei que um projeto de quatro anos não seria suficiente para dar conta de um universo tão diverso. Meu propósito foi fazer um recorte o mais amplo possível, ao invés de focar exclusivamente na acessibilidade fílmica, teatral ou de artes plásticas, para obter uma visão mais abrangente do objeto, pois acredito que é preciso entender seus diferentes desdobramentos a partir de uma ideia global.

A relevância de projetos desse tipo é refletida nos anseios e reivindicações dos grupos de pessoas com deficiência, que cobram ações concretas das autoridades e da sociedade para que se cumpra a Lei Federal nº 10.098/2000, que estabelece normas e critérios para garantir a acessibilidade das pessoas com deficiência mediante a supressão de barreiras e de obstáculos nas vias e espaços públicos, no mobiliário urbano, na construção e reforma de edifícios e nos meios de transporte e de comunicação. O direito das pessoas com deficiência a participar na vida cultural em igualdade de oportunidades é amparado pelo Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009, que exige o cumprimento dos acordos estabelecidos na Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. E, por fim, a Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015, institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência.

O Plano Nacional de Cultura (PNC) aprovado em dezembro de 2011 fez eco dessas reivindicações e incluiu, pela primeira vez, as pessoas com deficiência entre seus objetivos para o período de 2012-2020. O plano foi estruturado em três dimensões complementares: a cultura como expressão simbólica, a cultura como direito da cidadania e a cultura como vetor para o desenvolvimento econômico sustentável e, até 2020, pretende conseguir que 100% das bibliotecas públicas, museus, cinemas, teatros, arquivos públicos e centros culturais cumpram os requisitos legais de acessibilidade e desenvolvam ações de promoção da fruição cultural por parte das pessoas com deficiência. De modo que os espaços de

---

<sup>5</sup> A página web do curso pode ser consultada em: <http://www.let.unb.br/lea/>.

difusão cultural hoje são obrigados a se adequar aos princípios do design para todos, visando a promover um mundo sem barreiras físicas, cognitivas ou comunicacionais.

O PNC também defende a necessidade de valorizar a diversidade cultural e reconhecer a capacidade de todos os seres humanos de criar símbolos. Portanto, iniciativas que estimulem a produção artística e cultural das pessoas com deficiência serão fundamentais nesta nova fase de implementação de políticas públicas culturais, embora ainda permaneçam em um segundo plano de ação por ser a prioridade inicial adaptar os espaços culturais para acolher essa parcela da sociedade e promover novos hábitos de fruição desses bens simbólicos historicamente inacessíveis.

Na iniciativa privada, inovações tecnológicas começam a surgir no país com a promessa de facilitar os processos de adaptação dos espaços culturais para se tornarem acessíveis. Em matéria publicada em 27 de setembro de 2013 na revista *Época Negócios*<sup>6</sup>, anunciou-se o lançamento de um novo sistema, criado pela empresa brasileira Steno Mobi, para transmitir legendas, janela de Libras e audiodescrição, em função das necessidades do público, durante espetáculos de teatro ao vivo. A redatora da notícia descreve a situação da seguinte maneira: “Chegar a um teatro e encontrar boa parte dos espectadores com um tablet acoplado à cadeira e fones nos ouvidos será uma cena cada vez mais comum. Não se trata de um público viciado em smartphone. Mas, sim, de pessoas portadoras de deficiência visual ou auditiva acompanhando a apresentação com o apoio de uma nova ferramenta desenvolvida no Brasil: o Mobi Load”.

Outro aplicativo brasileiro lançado em fevereiro de 2015 é o Visita Guiada. Desenvolvido em parceria entre a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP) e a empresa Mobile2you, tem o objetivo de fornecer visitas guiadas acessíveis nos museus e centros culturais da cidade do Rio de Janeiro. Um diferencial do aplicativo é que tem incorporado um sistema de geolocalização, os chamados *beacons* com Bluetooth Low Energy (BLE), que permite que, quando o usuário se aproxima de uma obra, o conteúdo relacionado a essa obra seja automaticamente reproduzido.

---

<sup>6</sup> ABDALLAH, Ariane. Uma nova ferramenta inclui surdos e cegos nas plateias de teatro. *Época Negócios*. Rio de Janeiro, 27 de setembro de 2013.

Essas iniciativas deverão causar notáveis transformações da realidade brasileira nos próximos anos. Recentemente, os espaços culturais têm melhorado o acesso físico para as pessoas com mobilidade reduzida como consequência da necessidade de se adequar à lei, mas ainda falta muito para que todas as pessoas possam se sentir acolhidas e respeitadas nesses ambientes que lhes foram historicamente vedados, pois, como já disse, a acessibilidade não se restringe à adaptação do espaço arquitetônico mediante a colocação de rampas e elevadores.

Como aponta Viviane Sarraf (2008), é necessário atentar para o fato de que a acessibilidade não se restringe a garantir o direito de ir e vir, mas também de permanecer, participar e voltar sempre que se quiser: “Uma instituição cultural que realmente tenha o desejo de ser acessível deve garantir a autonomia do indivíduo em todos seus serviços, sejam eles básicos (banheiros, bebedouros, cafeterias), permanentes (circulação no edifício, exposições permanentes, bibliotecas), temporários (exposições, projetos, novas ocupações) e especiais (cursos, eventos)”<sup>7</sup>. O conceito de Design Universal foi criado para imaginar um mundo sem barreiras para ninguém, incluindo as pessoas com qualquer tipo de dificuldade, como grávidas ou idosos. Os centros culturais e desenvolvedores de conteúdo digital hoje são instados a seguir esses princípios do design para todos, visando a promover um mundo sem barreiras físicas, cognitivas ou comunicacionais.

Contudo, autores representantes dos estudos sobre a deficiência, como Tom Shakespeare (2006, p. 201), apesar de considerar a proposta louvável, acreditam que o design universal se trata de uma utopia, pois não seria possível adaptar o mundo por completo para satisfazer ao mesmo tempo as necessidades de todas as pessoas, a começar pelo acesso a enclaves da natureza e continuando com as ingentes quantidades de informação que são geradas a cada momento. Além disso, as necessidades de uma pessoa com cegueira total adquirida ao longo da vida adulta podem diferir das necessidades de uma pessoa cega de nascença e, ainda, de outra que ainda enxerga luzes, sombras e objetos em movimento, o que dificulta satisfazer simultaneamente todos os usuários com deficiência visual. Isso não significa que se deva desistir do projeto, mas que talvez se deva pensar em termos de satisfazer as necessidades especiais das pessoas em cada contexto específico, em função das possibilidades reais.

---

<sup>7</sup> SARRAF, 2008, p. 47.

A maioria das pesquisas realizadas no Brasil sobre acessibilidade cultural para as pessoas com deficiência visual, como as que se iniciaram em 2005 em torno da audiodescrição de conteúdos audiovisuais e, mais recentemente, da audiodescrição de obras de arte e de espetáculos ao vivo, focalizou em questões semânticas da recepção. Como explicam Marisa Aderaldo e Vera Araújo (2013), a técnica da audiodescrição vem sendo objeto de pesquisa com um foco voltado para a busca de parâmetros que atendam às necessidades das pessoas com deficiência visual do Brasil e para a formação de audiodescritores. Em geral, os pesquisadores da área têm priorizado os tipos de estudos voltados para analisar audiodescrições e testar os níveis de compreensão dos textos audiovisuais audiodescritos por parte dos espectadores com deficiência visual, complementando-os com pesquisas de opinião sobre a eficácia do serviço de audiodescrição. Essa abordagem de pesquisa é condizente com a situação atual da audiodescrição no país, caracterizada pelas necessidades de definição do campo e a criação de um modelo brasileiro para normalizar a atividade.

Outros países se encontram em estágios mais avançados, não só no que tange à inclusão das pessoas com deficiência no sistema educativo e profissional, mas também no que diz respeito à produção científica e à implementação de acessibilidade a bens culturais. Destacam-se, dentre esses países, Estados Unidos, Grã-Bretanha, Portugal e Espanha. Contudo, o Brasil apresenta um cenário promissor e frutífero que faz com que as atenções estejam postas nele e em suas iniciativas, como se pode perceber no seguinte depoimento do pesquisador espanhol e diretor de GVAM, José Pajares:

Como a eclosão económica do Brasil é recente, em geral os museus brasileiros tradicionalmente não contam com audioguias ou recursos tecnológicos. É por esse motivo que, no dia de hoje, eles propõem diretamente projetos mais inovadores, apostando na interatividade. Inclusive, ousaria dizer que estão com mais vontade de experimentação educacional e tecnológica do que a Espanha, que o Brasil cultural está decidido pela inovação tecnológica [tradução minha]<sup>8</sup> (GVAM, 2013, s.n.).

---

<sup>8</sup> Do espanhol: “Debido a que su eclosión económica es reciente, por lo general los museos brasileños no cuentan por tradición con audioguías o recursos tecnológicos. Es por esto que, a día de hoy, directamente plantean proyectos más innovadores, apostando por los interactivos. Me atrevería incluso a decir que tienen más ganas que España de experimentación educativa y tecnológica, que el Brasil cultural está decidido por la innovación tecnológica”.

Graças à oportunidade de realizar um estágio de Doutorado Sanduíche no exterior (de agosto de 2014 a julho de 2015) com uma bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), escolhi como universo da pesquisa a capital espanhola, Madri, pois sempre tive interesse em acompanhar a situação do país<sup>9</sup> em matéria de acessibilidade e conhecer de perto o trabalho desenvolvido pela Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), sem cuja ajuda teria sido muito difícil realizar a pesquisa empírica.

A ONCE é uma corporação sem fins lucrativos fundada em 1938 pelo Governo franquista, que, sensibilizado perante o aumento no número de pessoas cegas como consequência da guerra civil – iniciada dois anos antes –, tinha como objetivo melhorar a qualidade de vida das pessoas com deficiência visual, garantindo a escolarização das crianças com deficiência visual em colégios próprios bem equipados e ajudando os adultos a se inserirem no mundo do trabalho, especialmente como vendedores de bilhetes de loteria do sorteio da ONCE, criado em 1939 e existente até os dias atuais.

A partir da década de 1960, cegos começaram a ser capacitados para exercer como telefonistas, trabalhadores industriais e fisioterapeutas, o que lhes permitiu concorrer a empregos fora da estrutura da ONCE. Até hoje a fisioterapia e a telefonia se encontram entre as áreas de trabalho mais frequentes. Com a transição democrática, que se inicia em 1975, as novas gerações de cegos, alguns já com formação superior concluída, conseguem realizar uma democratização profunda da instituição. Em 1982, eles assumiram a direção do Conselho Geral por um processo de sufrágio universal e impulsionaram uma série de reformas que têm como consequência, entre outras coisas, a astronômica multiplicação da venda de bilhetes de loteria e a inserção plena de seus filiados na vida social e econômica do país.

Em 1987, a ONCE criou uma fundação para promover ações em favor das pessoas com outras deficiências nas áreas de emprego, reabilitação e educação. Posteriormente, a ONCE também passou a ser sócia majoritária ou proprietária de empresas nos diversos setores, como os meios de comunicação.

---

<sup>9</sup> Entre outras coisas, porque Espanha é meu país de origem e tenho acompanhado as pesquisas sobre acessibilidade realizadas nas diversas universidades espanholas.

Segundo um artigo publicado pela organização em 1994<sup>10</sup>, são três as marcas identitárias que caracterizam a ONCE desde sua fundação. A primeira é o fato de que uma única instituição gere todos os serviços ao mesmo tempo que funciona como estrutura associativa para representar os interesses das pessoas com deficiência visual. A segunda, que os cargos de responsabilidade da instituição são ocupados por pessoas com deficiência visual. E, por último, a loteria diária é a fonte principal de recursos e o meio inicial de encontrar emprego para a maioria dos cegos, como vendedores de bilhetes.

Na Espanha, existem há algum tempo iniciativas de apoio à distribuição de filmes acessíveis<sup>11</sup> e de acessibilidade a cinemas, teatros, museus e a todas as atividades culturais realizadas pelo Governo. A Estratégia Integral de Cultura para Todos<sup>12</sup>, lançada em julho de 2011, prevê, entre outras ações: a vistoria dos espaços e serviços culturais do Ministério de Cultura sob critérios de acessibilidade, a promoção de cinema legendado e de teatro acessível, guias multimídia para os museus acessíveis, programas de leitura adaptada para pessoas com deficiência intelectual, incentivos económicos e a criação de um órgão de acompanhamento de todas essas iniciativas: o Foro da Cultura Inclusiva. No entanto, representantes dos coletivos de pessoas com deficiência reclamam que a estratégia ainda não tenha derivado em lei.

O Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (CESyA), que funciona dentro da Universidade Carlos III de Madri, tem um papel fundamental no desenvolvimento e transferência de tecnologias de acessibilidade. É um centro técnico de referência adscrito ao Real Patronato sobre Discapacidad (Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad) voltado especificamente para a acessibilidade nos meios audiovisuais mediante serviços de legendagem e audiodescrição. O CESyA tem trabalhado na acessibilidade de filmes, peças teatrais e eventos ao vivo, como festivais de cinema e teatro. Seu labor na sensibilização e promoção da acessibilidade cultural é chave no contexto espanhol.

---

<sup>10</sup> La originalidad del modelo español. **Los Ciegos en el Mundo**, n. 11, p. 15-21, jan./fev. 1994. Disponível em: [http://www.antoniovicentemosquete.com/?page\\_id=912](http://www.antoniovicentemosquete.com/?page_id=912).

<sup>11</sup> Por meio da Resolução de 07 de fevereiro de 2011, do Instituto de Cinematografia e Artes Audiovisuais espanhol, que convoca ajudas para a distribuição de longa-metragens e conjuntos de curta-metragens espanhóis, europeus e ibero-americanos. Publicada no BOE nº. 42, de 18 de fevereiro de 2011, Sec. III, p. 19134.

<sup>12</sup> ESPAÑA. Los Ministerios de Cultura y de Sanidad, Política Social e Igualdad elaboran una estrategia para el acceso a la cultura de personas con discapacidad. Nota de imprensa do Ministério de Cultura espanhol. Madri: Ministério de Cultura, 27 de julho de 2011.

Também é chave o Centro Nacional de Tecnologías de la Accesibilidad (CENTAC), uma instituição de cooperação público-privada que tem como objetivo estimular o desenvolvimento de tecnologias acessíveis e servir como centro de referência para que usuários, associações, pesquisadores, empresas e administrações o possam consultar para conhecer o estado atual das tecnologias de acessibilidade. Outro de seus objetivos é elaborar normas para garantir que essas tecnologias estejam ao alcance de todos.

Esse foi, pois, o contexto onde foi realizada a pesquisa. Acredito que conhecer as realidades de outros países pode contribuir para a avaliação e criação de estratégias em prol da acessibilidade no Brasil, e espero que meus relatos sobre a pesquisa em Madri sejam de utilidade para futuros pesquisadores.

Quando resolvi submeter o projeto para a elaboração da tese a um programa de pós-graduação, pensei que seria interessante sair um pouco da área de conforto e estudar a acessibilidade desde um campo que não fosse o da Tradução. Foi assim que acabei procurando o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, pois o objetivo da acessibilidade é, antes de mais nada, comunicacional.

O propósito inicial da tese era definir o conceito de *experiência estética* e identificar seus possíveis efeitos nas pessoas com deficiência visual que têm acesso a museus, cinemas e teatros por meio de recursos de acessibilidade como a audiodescrição. Logo depois de entrar no Programa de Pós-Graduação, durante a primeira reunião com o orientador, o professor Pedro Russi, ele fez as primeiras e mais desafiadoras perguntas, que permaneceram sem resposta praticamente até o final da pesquisa: “O que você quer dizer com *experiência estética*? E por que você escolheu esse conceito?”. As perguntas podem parecer simples, mas, para quem vinha do campo da Tradução – e não das Artes, da Filosofia ou da Comunicação, que estão mais familiarizados com o termo –, a missão de procurar uma resposta fundamentada se tornou uma aventura árdua e, ao mesmo tempo, fascinante. Começou, ali, um caminho de descoberta filosófica que me levou a fazer uma imersão no pensamento de Charles Sanders Peirce (1839-1914) e a propor um outro conceito – o de *experiência artística* – para delimitar meu objeto de pesquisa. Pretendo abordar a experiência artística como um fenômeno da experiência humana passível de gerar mudanças nos hábitos de sentir, agir e pensar.

Em linhas gerais, o problema de pesquisa gira em torno a como se configuram as experiências artísticas das pessoas com deficiência visual quando vão a museus, teatros e cinemas, desde as barreiras e facilidades encontradas nesses espaços até os efeitos que tais experiências produzem em seus hábitos de sentir, agir e pensar. Isso implica analisar os hábitos culturais dessas pessoas e os recursos de acessibilidade existentes. Meu intuito é trazer um novo olhar, baseado na experiência, que evidencie a complexidade do assunto que nos ocupa e que, sem pretensões de chegar a conclusões definitivas, contribua para o estudo interdisciplinar da acessibilidade cultural.

Dividi os objetivos principais em duas frentes: uma voltada para a operacionalização de conceitos, dentro da proposta pragmaticista de Peirce, que me permitiria ter claro o lugar desde onde iria observar o problema de pesquisa e, a outra, destinada a observar como é feita a acessibilidade em museus, cinemas e teatros e a analisar as experiências de usuários reais desses recursos de acessibilidade no universo da pesquisa. Os três primeiros capítulos são destinados ao primeiro objetivo e os dois últimos, ao segundo. Como resultado da pesquisa, foi possível identificar a existência de algumas barreiras que tornam esses espaços pouco atraentes para as pessoas com deficiência visual e mostrar a diversidade de caminhos possíveis que os profissionais da acessibilidade podem seguir em seu esforço para propiciar experiências artísticas.

As primeiras leituras dos textos de Peirce foram dolorosas e frustrantes, porque não são em absoluto simples. Foi por meio da leitura de seus comentadores, especialmente dos espanhóis Sara Barrena, Jaime Nubiola e Wenceslao Castañares, que me foi possível voltar aos textos de Peirce e sentir que os poderia interpretar. Hoje, me alegro plenamente de ter seguido esse caminho, pois posso afirmar sem sombra de dúvida que meu crescimento intelectual e filosófico foi incomensurável.

A teoria dos signos de Charles Sanders Peirce é frequentemente usada com uma abordagem aplicada para analisar textos de natureza fílmica, pictórica, fotográfica etc. de uma maneira que quase sempre acaba simplificando demais a semiótica peirceana e sua importância para explicar nossa relação com o mundo. Em 1887, Peirce escreveu que pretendia fazer uma filosofia tão completa como a de Aristóteles, que abrangesse a totalidade da razão humana (CP 1.1, 1887). E, realmente, o âmbito de temas que abordou é tão amplo que poderia se dizer que deu conta de pensar em todas as dimensões da vida

humana. Ao morrer, ele deixou 80.000 páginas de manuscritos que sua esposa vendeu para a Universidade de Harvard (BARRENA e NUBIOLA, 2014, p. 116).

A abordagem que se faz aqui da obra de Peirce é filosófica. Ele considerava a Filosofia como uma ciência da descoberta que, como todas as ciências, parte da observação da experiência. Ele é considerado o pai fundador do pragmatismo, corrente filosófica nascida como método lógico para esclarecer conceitos a partir de suas possíveis consequências que teve grande importância no pensamento estadunidense de final do século XIX e início do XX<sup>13</sup>. Mas, como veremos, depois optou por uma denominação diferente para seu projeto – pragmaticismo –, pois considerou que os demais pragmatistas estavam desvirtuando o projeto originário.

Para a presente tese, minha intenção foi abordar a acessibilidade a partir da filosofia pragmaticista de Charles Sanders Peirce, que propunha o uso do cotidiano como laboratório, e fazer uma pesquisa empírica que consistisse na observação e análise das experiências artísticas das pessoas com deficiência visual em contextos reais, isto é, em museus, cinemas e teatros da capital espanhola. Mas, vistas as complicações e inconvenientes de obter dados significativos *in situ*, a maior parte dos dados foi obtida de narrativas feitas em diferido sobre as experiências.

Inicialmente, foi preciso conhecer o estado da acessibilidade cultural em Madri e na Espanha. Para tanto, elaborei e difundi um questionário online com o intuito de conhecer os hábitos culturais das pessoas com deficiência visual no território espanhol e verificar possíveis diferenças entre aquelas que residem na capital, onde a oferta de atividades culturais acessíveis é mais ampla do que no resto da Espanha, e aquelas que residem em municípios menores. Com 32 participantes, o questionário foi usado como possível diagnóstico da situação no país e os dados foram analisados por sexo, idade, lugar de residência e tipo de deficiência visual. São comentados no capítulo 4.

O seguinte passo foi mapear a oferta de acessibilidade cultural na cidade, o que, no início, não foi fácil, porque não existia um meio de divulgação geral que reunisse todos os eventos acessíveis, e só as pessoas filiadas a associações e organizações específicas eram informadas sobre a programação a elas destinada. Como eu ainda não tinha contato com

---

<sup>13</sup> BARRENA e NUBIOLA, *ibid.*, p. 25.

esses coletivos, só soube de alguns eventos que eram divulgados nas redes sociais e nos jornais. A situação mudou em janeiro, quando o CESyA lançou a página web Agenda Cultural Accesible, que reúne todos os eventos acessíveis programados no território espanhol e especifica as modalidades de acessibilidade disponíveis (legendagem para surdos e ensurdecidos, audiodescrição, língua de sinais) e o tipo de serviço oferecido e a tecnologia usada (audiodescrição disponível pelo aplicativo Whatscine, pelo sistema Audesc, aparelhos emprestados pela sala etc.). A informação sobre os museus especifica os serviços disponíveis para cada coletivo com deficiência, incluindo a data das próximas visitas.

The screenshot shows the 'agenda cultural ACCESIBLE' website. The header includes the logo and the text 'Accesibilidad para personas con discapacidad auditiva y visual'. There are social media icons for calendar, Twitter, Facebook, and YouTube. The main navigation bar has four categories: 'Cine', 'Teatro', 'Museos', and 'Otros eventos'. Under 'Teatro', there are several theater posters, including 'LOSERS' by Teatro Bellas Artes. A search bar is visible with 'Madrid' selected and 'Audiodescripción' chosen. The search results for 'Losers' are displayed, including details like duration (90'), director (Guillem Clua), cast (María Pujalte and Vicente Romero), and a synopsis. Below the search results, there is a section for 'SESIONES DE LA OBRA' for 'Madrid', listing the theater 'TEATRO BELLAS ARTES' and the address 'Calle Marqués de Casa Riera, 2'. It also lists the dates and times for the sessions: Saturday, 19/12/2015 at 19:30 and Sunday, 20/12/2015 at 19:00. Additional information includes subtitles and audiodescription services provided by the project.

Figura 1 – Captura de tela da página Agenda Cultural Accesible onde se mostram as sessões de teatro com audiodescrição em Madri<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> <http://culturaaccesible.es/>.

[Descrição da imagem: no cabeçalho esquerdo da página está o nome do projeto, que em português seria Agenda Cultural Acessível: acessibilidade para pessoas com deficiência auditiva e visual. Embaixo, há um menu horizontal onde se pode clicar em cinema, teatro, museus e outros eventos. Há dois menus deslizantes onde se escolhe a região da Espanha e o tipo de recurso de acessibilidade que se deseja consultar. Esta tela em concreto mostra as peças que há com audiodescrição em Madri, e em destaque está a obra *Loosers*. Dá informação sobre duração, direção, elenco, idioma, página web, sinopse, endereço do teatro, sessões acessíveis da peça e tipo de serviços de legendagem e audiodescrição.]

Uma vez conhecida a agenda cultural acessível da cidade, achei que seria possível analisar a experiência das pessoas nos próprios museus, teatros e cinemas, e elaborei um questionário que pretendia aplicar no final de cada sessão. Porém, como explicarei ao longo da tese, esse não resultou ser o melhor instrumento de coleta de dados, e apenas cheguei a aplicar dois questionários em um teatro e oito em um museu. Assisti a filmes no cinema Dreams Palacio de Hielo e a peças nos teatros Valle-Inclán, Español e María Guerrero. Enquanto no teatro era frequente encontrar espectadores com deficiência visual, no cinema não encontrei nenhum espectador que procurasse os serviços de audiodescrição.

No caso dos museus, foi necessário entrar previamente em contato com os responsáveis pelo setor Educativo e solicitar autorização para acompanhar os grupos e realizar a pesquisa. Em alguns casos, me foi permitida apenas a observação, não sendo possível aplicar nenhum questionário aos visitantes da exposição, mas, a partir de março, tive a oportunidade de acompanhar os grupos da ONCE e depois de cada visitação foi possível conversar com os visitantes e, no caso do Museu do Prado, aplicar os questionários oportunos com o devido consentimento prévio dos sujeitos para participar da pesquisa.

Quando, em fevereiro de 2015, obtive a autorização da ONCE para frequentar as atividades socioculturais organizadas pela sua Delegação Territorial de Madri e desenvolver a pesquisa junto a seus filiados, todo um mundo se abriu diante de mim. Em primeiro lugar, pude escolher da agenda de atividades culturais previstas para o período de março a junho de 2015 aquelas que gostaria de conhecer. Mesmo que algumas das atividades não tivessem relação direta com o tema da pesquisa – assisti a aulas de cozinha, de teatro, de literatura, de artesanato etc. –, sua observação me brindou com uma excelente oportunidade para conhecer o trabalho que a ONCE desenvolve com as pessoas com deficiência visual e estar em contato próximo com elas, o que foi uma experiência muito

gratificante e de grande aprendizado. Além dessas atividades, também acompanhei, como pessoal de apoio voluntário, as saídas em grupo a museus da capital. Ao todo foram 12 saídas a cinco museus, e a experiência de acompanhar as pessoas de caminho até o museu e dentro dele me permitiu conversar bastante com elas, além de ser um privilégio poder ver o trabalho dos educadores com cada grupo.

A partir de então, criei novos métodos e técnicas de pesquisa sob a orientação de meu orientador na Espanha, o Prof. Dr. Wenceslao Castañares, da Universidade Complutense de Madri, que considerou que outras técnicas forneceriam dados mais relevantes do que os questionários *in situ*. O Prof. Wenceslao sugeriu que, aproveitando o contato com o coletivo de pessoas com deficiência visual, fossem organizados grupos de discussão, o que me permitiria discutir mais profundamente as questões relacionadas com a experiência dos participantes com o cinema, o teatro e as artes plásticas, assim como sua relação com os recursos existentes de acessibilidade cultural. Assim, procedi à criação de cinco grupos de discussão formados por pessoas com deficiência visual e organizados seguindo o método do Focus Group (CANALES e PEINADO, 1999), que prevê a formação de grupos com um mínimo de homogeneidade e heterogeneidade. Organizei os grupos por faixa etária e alguns dos grupos estiveram formados só por pessoas de um mesmo sexo e outros foram mistos. Inicialmente, tentei distribuir as pessoas nos grupos pelas variáveis “deficiência congênita/adquirida” e “cegueira total/baixa-visão”, mas se tornou complicado demais identificar os participantes e decidi usar apenas a idade e o sexo como critérios.

A parte principal da pesquisa empírica foi desenvolvida na Delegação Territorial de Madri da Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), onde em junho organizei cinco grupos de discussão e convidei para participar as pessoas que conheci durante esses meses de convívio com os filiados, além de outras pessoas que foram indicadas pela animadora cultural. Cada grupo foi convocado para uma reunião no prédio da Delegação Territorial. Todos os participantes assinaram um consentimento livre e esclarecido para participar da pesquisa, autorizando que as discussões fossem gravadas para registro da pesquisa. A análise dos grupos de discussão está distribuída entre os capítulos 4 e 5.

Por fim, fiz entrevistas em profundidade (GAINZA, 2006) com quatro pessoas consideradas chave para entender tanto o ponto de vista dos produtores de acessibilidade

quanto o dos receptores: o jornalista cinematográfico e professor de cinema cego Carlos López-Tapia; o artista plástico cego César Delgado; o educador do Museu Thyssen-Bornemisza, Alberto Gamoneda; e a educadora do Museu do Prado e do Reina Sofía, Azucena Hernández. Trechos das entrevistas serão citados ao longo da tese.

A tese está estruturada em cinco capítulos. No capítulo 1 apresento o conceito de *deficiência visual*, suas principais causas e algumas questões relativas à percepção das pessoas com deficiência visual e às heterogeneidades do processo de adaptação a novas modalidades perceptivas quando a deficiência é adquirida. Também defendo uma abordagem de pesquisa baseada na experiência para tratar de qualquer fenômeno relacionado à deficiência visual e mostro como as experiências podem ser capacitadoras ou incapacitadoras em função dos arranjos entre os sujeitos, tecnologias e objetos, o que tem consequências diretas no sentimento de autonomia ou dependência nas pessoas com deficiência.

O capítulo 2 faz uma revisão do conceito de *experiência* para chegar a uma definição peirceana, identificando alguns de seus elementos chave que nos ajudarão a entender a experiência de fruição de obras de arte, como as categorias de espaço e tempo, a abdução, a imaginação, o *musement*, os interpretantes e a narrativa.

No capítulo 3, o leitor já está familiarizado com a nomenclatura peirceana e posso passar a trabalhar o conceito de *experiência artística* e explicar por que o escolhi para denominar o objeto de estudo em detrimento do conceito de *experiência estética*. Para fundamentar a argumentação, faço uma revisão das noções de estética, arte e experiência estética. Em seguida, teço algumas considerações sobre as funções que a obra de arte pode assumir como signo e encerro fazendo uma reflexão sobre os possíveis efeitos da experiência artística nos sujeitos.

O capítulo 4 corresponde à fase empírica da pesquisa e nele serão relatados os resultados obtidos no questionário online e nos grupos de discussão com relação aos hábitos culturais das pessoas com deficiência visual no universo da pesquisa. Como meu interesse reside na experiência artística *em* cinemas, museus e teatros, e não em outras possibilidades de fruição como a doméstica ou qualquer outra deslocada desses espaços

institucionalizados, dedico este capítulo à identificação de barreiras e facilidades que podem influenciar os hábitos culturais dos participantes.

Por fim, o capítulo 5 aborda a questão da acessibilidade *de* filmes, peças de teatro, pinturas e esculturas para as pessoas com deficiência visual. Após discutir brevemente a questão da especificidade dos meios artísticos e mostrar que são possíveis formas de arte inclusivas, defino o conceito de acessibilidade e apresento as observações realizadas durante a pesquisa em Madri, que me permitiram aprender das práticas de acessibilidade existentes na capital espanhola e identificar alguns efeitos reais produzidos nos participantes da pesquisa enquanto usuários desses recursos de acessibilidade.

Embaixo de cada imagem incluo uma breve descrição para os leitores com deficiência visual que leiam a tese com um leitor de tela ou qualquer coisa similar. Por motivos de praticidade, nas descrições só foram apresentados os dados mais relevantes dos quadros e tabelas, e as fotos e pinturas não foram descritas como os descreveriam em um museu, pois não é essa a finalidade. Limito-me a fornecer informação resumida sobre os conteúdos das imagens.

## CAPÍTULO 1: A DEFICIÊNCIA VISUAL

*“Um homem perfeito, se existisse,  
seria o ser mais anormal  
que se poderia encontrar.”*

– Fernando Pessoa –

### 1.1. Preâmbulo

De acordo com Lennard J. Davis (2006a, p. 3), muito já foi escrito sobre a pessoa com deficiência como objeto de pesquisa, do mesmo modo como o estudo da raça tem focado no estudo da pessoa negra. Mas, assim como recentemente o estudo da raça tem se voltado para a brancura, Davis propõe que as pesquisas sobre a deficiência desviem o foco para o conceito de “normalidade” com o objetivo de entender os processos pelos quais a normalidade foi construída para criar o “problema” da pessoa com deficiência.

A hegemonia da normalidade que permeia os discursos atuais sobre deficiência é, segundo Davis<sup>15</sup>, bastante recente, pois o conceito de “normalidade” só surgiu na Europa na segunda metade do século XIX, como consequência dos processos de industrialização. No século XVII, o que se tinha como referência era um ideal inalcançável, o da perfeição divina. Naquele período ninguém aspirava a tal perfeição, pois ela pertencia à esfera mitológica e só os deuses podiam possuir aqueles corpos sem defeitos. Já sob o imperativo da normalidade de um século e meio depois, a população teria de se adequar à norma estabelecida, o que trouxe consequências importantes para as pessoas com deficiência.

O estatístico francês Adolphe Quetelet (1796–1847) foi um dos precursores dessa mudança ao aplicar a “lei do erro” – empregada pelos astrônomos para precisar a situação dos astros – aos estudos sobre a distribuição de traços humanos, como, por exemplo, os de altura e largura. Após detectar as medidas padrão, ele desenvolveu mais a fundo sua ideia e cunhou o termo de “homem médio” para se referir a todo aquele que estivesse dentro da média estabelecida, não só em termos físicos, mas também morais. A partir de então, a eugenesia começou a permear os discursos políticos, científicos e sociais, chegando a se

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 6.

tornar numa prática comum da maioria dos cidadãos europeus e estadunidenses<sup>16</sup>, que defendiam a esterilização das pessoas com deficiência ou alertavam, como chegou a fazer o próprio Alexander Graham Bell<sup>17</sup>, do perigo de que uma “raça surda-muda” se proliferasse, dada a tendência dos surdos a se casarem entre eles<sup>18</sup>.

Um conceito de uso frequente nos tempos atuais, derivado desse paradigma da normalidade, é o de *bioidentidade*, que se refere aos indivíduos que carregam algum tipo de estigma devido às suas características biológicas, como ocorre com as pessoas com deficiência (COSTA, 2007, p. 88). A marca bioidentitária tem sido empregada pelos próprios grupos que lutam para conquistar seus direitos. Quando um indivíduo se define como tendo alguma deficiência, ele passa a integrar um subgrupo social definido que conta com redes de apoio e informação e, muitas vezes, com representação na luta por direitos. Mas, como explica Rogério da Costa<sup>19</sup>, paralelamente às conquistas, está acontecendo outro fenômeno que não favorece esses coletivos. Trata-se do fato de as relações sociais estarem sendo mediadas pelas bioidentidades, e não por uma noção de cidadania que considere as pessoas com deficiência simplesmente como pessoas, sem usar a deficiência como única marca de identidade. Como consequência, a sociedade considera esses indivíduos como “pacientes cidadãos”, sendo a característica de paciente mais preeminente do que a de cidadão.

Desse modo, se os Estudos sobre a Deficiência, que surgiram como campo acadêmico e político nas décadas de 1970 e 1980, durante as duas primeiras décadas se preocuparam com a formação das ideias fundacionais e a criação de uma identidade unificada das pessoas com deficiência para fortalecer esse coletivo na luta para a obtenção de direitos, depois perceberam as contrariedades do campo, que não poderiam ser contempladas por um modelo único, e propuseram derrubar os pressupostos em que se sustentava a definição da deficiência:

Entre os assuntos preeminentes está o questionamento dos vieses, preconceitos e ideologia dos estudos sobre a deficiência perante as minorias, etnicidades e grupos racializados. Além disso, questiona-se a

---

<sup>16</sup> DAVIS, 2006a, p. 9.

<sup>17</sup> Conhecido como quem patenteou o telefone, Graham Bell (1847-1922) era filho e esposo de mulheres surdas e se dedicou ao ensino para surdos.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 90.

possibilidade de se ter uma visão monolítica da deficiência ou se um único modelo é capaz de representar as variedades e peculiaridades das limitações, crenças, ideologias e demais. Os debates estão começando a girar em torno das noções de cura, testes genéticos e tecnologias pré-natais, implantes cocleares, aborto e assuntos relacionados a doenças terminais. Ainda é altamente possível articular noções sobre o que os estudos sobre a deficiência são e fazem ou quem é a pessoa com deficiência, mas é igualmente possível interrogar os pressupostos e presunções que acompanham tais definições [tradução minha]<sup>20</sup> (DAVIS, 2006b, p. xiii-xiv).

O presente capítulo se propõe a estudar o conceito de deficiência visual com o intuito de entender sua evolução epistemológica e os aspectos perceptivos a serem levados em conta na hora de abordar a questão da acessibilidade às artes. Com base em autores de âmbitos como os Estudos da Deficiência, a Psicologia, a Neurologia e a Sociologia, além dos comentários colhidos da obra de Charles S. Peirce sobre a deficiência visual, será proposta uma abordagem para a pesquisa.

Na primeira parte do capítulo, comento os três modelos existentes de deficiência e defendo uma abordagem de pesquisa baseada na experiência para tratar de qualquer fenômeno relacionado à deficiência visual. Em seguida, explico brevemente as causas e tipos de deficiência visual, assim como as heterogeneidades do processo de adaptação quando ela é adquirida, incidindo nos modos pelos quais as práticas sociais podem tornar-se incapacitadoras para as pessoas com deficiência visual.

---

<sup>20</sup> Do inglês: “Among the paramount issues is a questioning of the biases, prejudices, and ideology of disability studies toward minorities, ethnicities, and racialized groups. Linked to all this is questioning whether one can actually have a monolithic view of disability or whether the varieties and peculiarities of impairments, beliefs, ideologies and so on can be completely represented by a singular model. Debates are now developing over notions of cure, genetic testing and prenatal technologies, cochlear implants, abortion, and end-of-life issues. It is still very possible to articulate what disabilities studies is and does, and who is a person with disabilities, but it is equally possible to interrogate the presumptions and presuppositions that go along with those definitions”.

## 1.2. Os modelos de *deficiência*

Ao longo da história, a deficiência tem recebido tratamentos diferentes, que, segundo Palacios e Bariffi (2007), podem ser resumidos em três grandes modelos ou paradigmas. O primeiro foi o da “prescindência” e dominou desde a Antiguidade até os primórdios da Modernidade. Em linhas gerais, se caracterizava pela visão de que as pessoas com deficiência estavam pagando por algum castigo divino, o que as tornava prescindíveis para a sociedade e eram tidas como almas perdidas por uma decisão suprema e irrevogável. O segundo modelo é conhecido como “reabilitador” ou “clínico”, e ganhou especial força após a Primeira Guerra Mundial, com o retorno de um grande número de soldados mutilados. Foi então que a deficiência começou a ser vista como uma falta, uma insuficiência a ser corrigida, e a ciência entraria para tentar reabilitar física e psiquicamente essas pessoas. Já o modelo “social”, surgido na segunda metade do século XX e vigente até os dias de hoje, considera que a causa da deficiência não é nem religiosa nem científica, mas que reside na construção e opressão social: a deficiência não está nas pessoas, mas no meio que não cobre as necessidades de todo mundo. Um ambiente sem barreiras permite que todos se desenvolvam como cidadãos em igualdade de condições.

Um desdobramento do modelo clínico surgiu no final da Segunda Guerra Mundial com a aplicação de novos materiais e princípios da bioengenharia para a fabricação de próteses, criando um campo científico novo cunhado por Robert Weiner como “medicina cibernética”:

Antes da II Guerra Mundial, as próteses eram feitas de materiais orgânicos e frequentemente comuns – como couro, madeira, vidro e metal – ou eram transformadas para acomodar os produtos sintéticos dos processos industriais do final do século XIX, como a borracha vulcanizada ou os primeiros plásticos. Porém, no final da década de 1940 e começo da de 1950, as próteses começaram a ser construídas a partir de uma diversidade de materiais novos como acrílico, poliuretano e aço inoxidável. E, para finais da década de 1950 e começo da de 1960, novos princípios e sistemas de controle cibernético começaram a ser aplicados

ao funcionamento de pernas e braços artificiais [tradução minha]<sup>21</sup>  
(SERLIN, 2006, p. 51).

Engenheiros e designers empreenderam a tarefa de recriar a imagem das próteses para que fossem vistas como uma extensão do corpo humano igual a qualquer outro dispositivo tecnológico de uso comum, como o telefone, resultando na elevação do conceito de prótese a um dispositivo que desmaterializava o corpo humano<sup>22</sup>.

A intenção de Weiner quando desenhou a primeira prótese cibernética era reconstruir o corpo permitindo que seu usuário voltasse a ser autossuficiente e pudesse se reintegrar ao mundo do trabalho. Contudo, só começou a ser comercializada no final da década de 1960 e seu preço era tão elevado que ficou fora do alcance das pessoas inicialmente idealizadas como usuários finais. Como explica David Serlin<sup>23</sup>, sua criação acabou tendo um destino menos humanitário durante os anos da Guerra Fria. Em meio às disputas que os Estados Unidos e a antiga União Soviética travaram para garantir a supremacia mundial e se despontar no âmbito do desenvolvimento científico e tecnológico, os membros robóticos começaram a ser produzidos em massa e a substituir a mão de obra humana, deslocando os trabalhadores para o setor serviços. Coincidentemente, a prótese mais popular da época foi a mão criada por Henry Dreyfuss, uma prótese que fora desenhada com base nos critérios estéticos de beleza, harmonia e valor de uso e que combinava perfeitamente com o novo ambiente de trabalho, longe das máquinas das fábricas.

Além de se desenvolver na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, o modelo social da deficiência se formou em outros países da Europa com peculiaridades específicas. Tom Shakespeare (2006, p. 197) identifica uma família de explicações sociais da deficiência, em função de sua origem: na América do Norte, usa-se a terminologia associada aos direitos humanos e aos grupos minoritários<sup>24</sup>; nos países nórdicos, segue-se o modelo relacional; na Grã-Bretanha, o foco é colocado na exclusão social.

---

<sup>21</sup> Do inglês: “Before World War II, prostheses were made of organic, often familiar materials—such as leather, wood, glass, and metal—or were changed to accommodate the synthetic products of late nineteenth-century industrial processes such as vulcanized rubber or early plastics. By the late 1940s and early 1950s, however, prosthetic devices were constructed from a variety of new materials such as acrylic, polyurethane, and stainless steel. Furthermore, by the late 1950s and early 1960s, new biomechanical principles and cybernetic control systems had begun to be applied to the operation of artificial arms and legs”.

<sup>22</sup> SERLIN, 2006, p. 51.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>24</sup> Com o retorno dos veteranos da Guerra de Vietnã, movimentos sociais começaram a surgir em defesa dos direitos humanos, o que culminou com a criação, nos Estados Unidos, do “modelo dos direitos sociais”, que

De acordo com Schillmeier (2010, p. 2), o modelo social britânico é o mais próximo de uma compreensão social da deficiência. Criado na década de 1970 por ativistas (Union of Physically Impaired Against Segregation) que se opunham à segregação das pessoas com deficiência, reivindicava que a deficiência era consequência de processos e estruturas da sociedade, das diferenças culturais e da mudança política. Foram eles que lançaram a primeira e mais influente definição da deficiência como uma questão social:

Sob nosso ponto de vista, é a sociedade que incapacita as pessoas com limitações físicas. A deficiência é algo imposto sobre nossas limitações pelo modo como somos desnecessariamente isolados e excluídos da plena participação na sociedade. As pessoas com deficiência são, portanto, um grupo oprimido da sociedade [tradução minha]<sup>25</sup> (UPIAS, 1976<sup>26</sup>, p. 14, apud SCHILLMEIER, 2010, p. 3).

Quem lhe deu o nome de “modelo social da deficiência” foi um de seus membros, Mike Oliver, em 1983. Assim como se fizera uma distinção terminológica entre sexo e gênero, eles distinguiam a deficiência física e privada (*impairment*, geralmente traduzida para o português como “impedimento” ou “limitação”<sup>27</sup>) da estrutural e pública (*disability*, equivalente à “deficiência” do português), sendo a segunda um fenômeno histórico e socialmente construído (DINIZ et al., 2004, s.n.). Defendiam os direitos humanos como mecanismo para resolver o problema da exclusão e da opressão e o modelo fora proposto como uma ferramenta prática, não uma teoria ou um conceito<sup>28</sup>. Além de contribuir para a efetiva eliminação de barreiras, a filosofia do modelo social ajudou a diminuir a discriminação das pessoas com deficiência e a construir uma identidade coletiva que aumentou a autoestima dessas pessoas.

Porém, o modelo também despertou uma série de críticas, como, por exemplo, a de que negligenciava a experiência individual, como se o sujeito se fundisse no social e sua deficiência orgânica não tivesse importância:

---

via as pessoas com deficiência como grupos minoritários desprovidos de seus direitos. Paralelamente, surgiu um “modelo social estadunidense”, que, assim como o britânico, fazia uma distinção entre a deficiência individual e a social.

<sup>25</sup> Do inglês: “In our view it is society which disables physically impaired people. Disability is something imposed on top of our impairments by the way we are unnecessary isolated and excluded from full participation in society. Disabled people are therefore an oppressed group in society”.

<sup>26</sup> UPIAS. **Fundamental Principles of Disability**. Londres: Union of the Physically Impaired Against Segregation, 1976.

<sup>27</sup> Mas em português é comum usar o termo deficiência para se referir tanto à dimensão clínica quanto a social. É considerado o termo politicamente correto.

<sup>28</sup> SHAKESPEARE, 2006, p. 199.

Como indivíduos, a maioria de nós não pode fazer de conta que nossas limitações são irrelevantes, porque influenciam cada aspecto de nossas vidas. Devemos encontrar um modo de integrá-las à nossa experiência total e identidade em nome de nosso bem-estar físico e emocional e, subsequentemente, da nossa capacidade de trabalhar contra a Deficiência [tradução minha]<sup>29</sup> (CROW, 1996, s.n.).

Além disso, é questionada a possibilidade de analisar, com clareza, quais são os impactos da deficiência individual e das barreiras sociais na vida real, pois são as interações dos corpos individuais com os meios sociais que produzem a deficiência<sup>30</sup>.

Outra crítica importante se refere ao fato de a deficiência individual ter sido tratada como um conceito universal e dessocializado, sendo que não tem como não ser social. E, por fim, estudar a deficiência em analogia com outros grupos minoritários cai no erro de esquecer que as pessoas com deficiência realmente têm alguma dificuldade funcional que as distingue das demais:

Não há nada intrinsecamente problemático em ser mulher ou ter uma orientação sexual diferente, nem em ter uma pigmentação de pele ou forma corporal diferente. Essas experiências consistem na limitação injusta da liberdade negativa. Se eliminarmos a discriminação social, as mulheres, pessoas de cor, gays e lésbicas poderão participar e prosperar. Mas as pessoas com deficiência enfrentam, além da discriminação, limitações intrínsecas [tradução minha]<sup>31</sup> (SHAKESPEARE, 2006, p. 202).

A proposta de Shakespeare para superar as limitações do modelo social é adotar uma abordagem que tome a deficiência como um fenômeno complexo com vários níveis de análise, desde os aspectos clínicos até os sociopolíticos. E, ao invés de enxergá-la como

---

<sup>29</sup> Do inglês: “As individuals, most of us simply cannot pretend with any conviction that our impairments are irrelevant because they influence every aspect of our lives. We must find a way to integrate them into our whole experience and identity for the sake of our physical and emotional well-being, and, subsequently, for our capacity to work against Disability”.

<sup>30</sup> SHAKESPEARE, 2006, p. 201.

<sup>31</sup> Do inglês: “There is nothing intrinsically problematic about being female or having a different sexual orientation, or a different skin pigmentation or body shape. These other experiences are about wrongful limitation of negative freedom. Remove the social discrimination, and women and people of color and gay and lesbian people will be able to flourish and participate. But disabled people face both discrimination and intrinsic limitations”.

uma questão de um grupo minoritário, tratá-la, seguindo Irving Zola (1989), como uma experiência universal da humanidade<sup>32</sup>.

Schillmeier<sup>33</sup> também critica o modelo social acusando-o de tornar-se religião quando exige uma decisão sobre o que é e o que não é a deficiência; é o que ele denomina de “religião da Modernidade”. Segundo ele, é preciso “socializar” esse modelo de deficiência e acabar com a oposição entre as diferentes religiões (o modelo clínico e o social) que se excluem mutuamente. Ao invés de explicar a deficiência pelo social, é o social que deve ser explicado pelas práticas e experiências de incapacidade que emergem das formas de relação entre corpos, mentes, sentidos e coisas<sup>34</sup>.

Tanto a dimensão individual quanto a biomédica e a social estão presentes na sociedade, e, embora o modelo social não negue essas realidades, Schillmeier<sup>35</sup> considera que a limitação individual [*impairment*] é incluída nesse modelo apenas para ser excluída como elemento fundamental, pois, ou você pensa na deficiência a partir da experiência coletiva, negando o modelo clínico, ou então você está fora do modelo social que explica a deficiência. Isso gera uma rivalidade que exige o posicionamento entre um modelo e outro e intensifica o antagonismo entre quem enxerga e quem não enxerga, entre quem é *uma* coisa e quem é *outra* coisa.

Davis (2006c, p. 241) também questiona a identidade autoexplicativa da deficiência, e considera que, se há algo universal na vida humana, é a experiência das limitações do corpo, por mais que se fantasie com sua perfeição. Portanto, ao invés de abordar a deficiência como um problema de grupos minoritários, ele propõe que se trate como uma questão universal onde a unidade resida, precisamente, no reconhecimento dessa realidade.

### **1.3. A deficiência visual: definição**

Uma vez definida a deficiência, é o momento de aprofundar na questão da deficiência visual. Inicialmente, vou percorrer brevemente os diferentes momentos históricos para entender como tem sido vista a figura do cego no imaginário coletivo e

---

<sup>32</sup> SHAKESPEARE, *ibid*, p. 203.

<sup>33</sup> 2010, p. 15.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 19.

como as diferentes concepções influem nas práticas sociais voltadas para as pessoas com deficiência visual. Depois, apresentarei minha abordagem da deficiência visual para fins da pesquisa.

### 1.3.1. A figura do cego nas culturas visuais

Como explica Schillmeier<sup>36</sup>, nas culturas visuais se associa luz, visão e entendimento, criando uma clara demarcação entre humanos e não humanos, vivos e mortos, normais e anormais e pessoas com e sem deficiência. Já era assim no platonismo, quando era a luz que garantia a visibilidade das coisas e a possibilidade de se ter acesso à verdade, o que diretamente apontava para a incapacidade de os cegos terem acesso ao real<sup>37</sup>.

Como na Grécia Antiga a esfera pública era constituída pelos encontros cara-a-cara, os homens se reconheciam como iguais por meio das práticas de ver e ser visto. A ágora da polis grega era justamente o espaço de reunião onde os cidadãos exibiam suas habilidades. As pessoas cegas não podiam participar desses encontros, pois eram motivo de vergonha pública e se esperava que permanecessem fora do campo de visão, na privacidade do lar. Nesse contexto, a cegueira tinha sua própria realidade oculta, que se refletia em dons especiais (como os da profecia e da poesia) com os quais era possível influenciar a sociedade. As peças de teatro e a mitologia retratavam a figura do cego com tanta heterogeneidade que desconcertava sobremaneira a cultura grega: podia ser homem ou mulher, ter qualquer aparência, valores e formas de conhecimento, ser temido, compadecido ou admirado:

[...] a figura cega da Grécia antiga é humana (mortal) e não humana, enxerga e não enxerga, é capaz de conhecer e é ignorante, sabe menos e sabe mais do que os mortais são capazes de saber, precisa de assistência e dá assistência, é desfigurada e não é, é compadecida e é louvada etc. Além disso, não se pode discernir se a figura cega está viva ou morta, se

---

<sup>36</sup> 2010, p. 5.

<sup>37</sup> Ibid., p. 61.

tem um corpo, mais de um ou, ainda, nenhum; a figura cega também transgrede os sexos [tradução minha]<sup>38</sup> (SCHILLMEIER, 2010, p. 72-73).

Dois exemplos da *Trilogia Tebana* de Sófocles evidenciam as diversas possibilidades de interpretação da cegueira. No primeiro, a figura do cego é compadecida pelo seu infortúnio e desamparo. Trata-se de Édipo, o rei de Tebas, que, ao perceber que tinha se casado com a própria mãe, fura seus olhos para se castigar pela própria cegueira e por não a ter reconhecido antes:

Vivendo sem olhos, desfigurado, devastado e isolado, Édipo é um velho frágil, totalmente dependente dos outros. Vive uma vida na cegueira que significa um total afastamento do reconhecimento pessoal e cultural, o que lhe causa um sofrimento insuportável – corporal, social e cultural [tradução minha]<sup>39</sup> (SCHILLMEIER, 2010, p. 70).

O homem que antes fora um rei orgulhoso e de reconhecida reputação, passou a depender dos outros para viver e se locomover, além de não poder participar mais da vida social, onde o reconhecimento cara-a-cara era um imperativo. O novo estado físico anula sua possibilidade de existir como ser cultural e político, o que, segundo Schillmeier<sup>40</sup>, o coloca como uma figura de transgressão que questiona os limites da vida e o pensamento gregos, com sua cultura da luz e da visão.

O segundo exemplo apresenta uma figura completamente diferente da anterior, pois o cego encarna o nobre mediador que acaba sofrendo um castigo e, por outro lado, recebe uma compensação divina. É Tirésias, um profeta cego conhecido e venerado pelos seus poderes supra-humanos de clarividência e de comunicar-se com os deuses. As causas da cegueira não estão claras, porque existem várias versões, mas afirma-se que não foram causas naturais. Uma versão conta que, certo dia, Tirésias viu duas cobras copulando e matou a fêmea; como consequência, se transformou em uma mulher. E, dois anos depois, encontrou outro casal de cobras copulando e matou o macho, se tornando, desta vez, um homem. Mas ainda voltou a ser transformado em mulher quando, tendo sido chamado para

---

<sup>38</sup> Do inglês: “[...] the blind figure of ancient Greece is human (mortal) *and* is not, sees *and* doesn’t see, is able to know *and* is ignorant, knows less *and* knows more than mortals are able to know, needs assistance *and* gives assistance, is defaced *and* isn’t, pitied *and* praised, etc. Moreover, he remains indistinguishable if the blind figure is alive or dead, has one body or more than one or even none; the blind figure also transgresses the sexes”.

<sup>39</sup>Do inglês: “Living without eyes, defaced, devastated, and estranged, Oedipus is a broken old man, utterly dependent on others. He is living a life in blindness that means total detachment from personal and cultural recognition, causing unbearable suffering – bodily, socially, and culturally”.

<sup>40</sup> Ibid., p. 71.

mediar numa discussão entre Zeus e Hera sobre quem experimentava mais prazer sexual – o homem ou a mulher –, ele contradisse a opinião da deusa e escolheu a mulher. Em compensação, Zeus outorgou-lhe o dom de ver o futuro.

A multiplicidade de formas que a figura do cego podia assumir pode ser vista como evidência de que não era associada a uma identidade específica. Ele não tinha só uma deficiência física nem era apenas socialmente incapacitado pela sociedade; ele era as duas coisas, a cegueira era um “acontecimento cosmo-político”<sup>41</sup>. Seu caráter social era tão múltiplo quanto vago e contraditório. Dessa forma, a cegueira não era vista como uma função da visão, mas como uma forma de existência, aquela que questionava o poder do funcionamento visual e das práticas visuais. Sem pretende retomar a figura do cego como alguém que tem poderes supra-humanos, podemos nos inspirar na maneira heterogênea como os gregos tratavam a cegueira e considerá-la como uma forma de existência que evidencia as limitações das práticas oculocentristas.

A concepção do cego como alguém que não pode ter acesso ao real foi herdada pelos empiristas, como Berkeley e Locke, e continua vigente ainda nas práticas atuais, onde as pessoas cegas têm que se guiar pelo que os enxergantes<sup>42</sup> veem:

Esse parece o único modo em que os cegos podem sobreviver em culturas visuais; eles têm que ser educados para seguir os enxergantes e suas instituições, práticas, estratégias e ideais; o ideal da visão rege o mundo empírico da cegueira, e o conhecimento visual como questão divisória ofusca o conhecimento do cego como questão de mediação [tradução minha]<sup>43</sup> (SCHILLMEIER, 2010, p. 62).

Essa afirmação de Schillmeier torna necessário repensar a maneira como a cegueira tem sido abordada nos programas de inclusão educacional e cultural e valorizar as práticas não visuais para sair do paradigma oculocentrista e levar realmente em conta a diversidade humana. As ideias defendidas pelo modelo social coincidem em muitos pontos com os valores intrínsecos aos direitos humanos, segundo os quais, para que todos os cidadãos possam exercer livremente seus direitos, a sociedade precisa propiciar as condições

---

<sup>41</sup> SCHILLMEIER, 2010, p. 74.

<sup>42</sup> Optei por usar a palavra “enxergante” em detrimento de “vidente” para evitar conotações indesejadas que, mesmo de um modo ingênuo, evocam a superioridade das pessoas que enxergam.

<sup>43</sup> Do inglês: “This seems the only way the blind may survive in visual cultures; they have to be educated to follow the sighted and their institutions, practices, strategies and ideals; The ideal of vision is reigning the empirical world of blindness, and visual knowledge as a matter of division is black-boxing blind knowledge as a matter of mediation”.

necessárias que garantam sua autonomia. De acordo com esse princípio, todas as barreiras físicas e virtuais que impeçam o exercício de nossos direitos devem ser eliminadas, começando pelas barreiras comunicacionais, já que, se uma pessoa não consegue ter acesso à informação e à comunicação, também ficará impedida de exercer outros direitos fundamentais nas áreas de educação, cultura, saúde, justiça, trabalho e vida política, entre outros.

Levando em conta a heterogeneidade da cegueira e a complexidade dos processos perceptivos do ser humano, cumpre questionar a maneira estática e reducionista com que a deficiência visual vem sendo tratada nas publicações sobre acessibilidade, em especial, nos documentos normativos que pautam a prática dos audiodescritores. O foco continua colocado na correção de uma falta, na educação do cego com o intuito de integrá-lo na cultura visual, ao invés de pensar em termos de tradução entre modos perceptivos e de construção de uma cultura multimodal onde, antes de tudo, prime o respeito e a valorização das diferenças.

### **1.3.2. Por uma abordagem da deficiência visual baseada na experiência**

Schillmeier propõe adotar o método pragmatista<sup>44</sup>, baseado na experiência, para poder flagrar as contingências e complexidades das práticas incapacitadoras nas culturas visuais contemporâneas. Essas práticas só podem ser apreendidas em seu contexto espaciotemporal, já que uma mesma pessoa, com ou sem deficiência, pode ter experiências completamente diferentes ao realizar a mesma ação duas vezes.

Ele dá o exemplo de Mary, uma senhora cega que, uma vez que memoriza o lugar onde estão alocados os produtos do supermercado, consegue fazer a compra com autonomia, sem depender da ajuda de ninguém. Mas, assim que os produtos são trocados de lugar, quase sempre por uma estratégia de marketing que visa a incentivar os clientes a explorarem o espaço e descobrirem coisas novas para comprar, Mary sofre um bloqueio e não só não descobre novas aquisições, como tampouco consegue achar seus produtos

---

<sup>44</sup> O autor propõe o método da filosofia empírica de John Dewey, cujo conceito de experiência dista pouco da visão peirceana, como veremos no capítulo 2.

habituais. A temporalidade e espacialidade do supermercado não são mais conhecidas para ela, que, como explica o autor<sup>45</sup>, se torna uma estrangeira na sua própria cotidianidade.

Repensar a in/dependência e a in/capacidade em termos de acontecimentos implica se perguntar sobre seu surgimento e sobre como, quando e onde as propriedades das pessoas e das coisas estão conectadas ou desconectadas entre si. Schillmeier<sup>46</sup> acrescenta: “As propriedades mediadas são empíricas demais, difusas demais, confusas demais, individuais demais, complexas demais para serem totalmente explicadas por uma força abstrata como, por exemplo, a ‘natureza’, a ‘cultura’, ou ‘o social’” [tradução minha]<sup>47</sup>.

Em resumo, todos os autores mencionados propõem abordar a deficiência como um fenômeno universal e evitar sua redução a um problema que afeta apenas uma parcela pequena da sociedade, sendo que qualquer pessoa pode entrar e sair dessa condição a qualquer momento, dependendo em grande parte dos recursos financeiros e da assistência social disponíveis.

Reconhecer a imperfeição do corpo humano e as diversas dependências que vão surgindo ao longo da vida – que nos obrigam a recorrer provisória ou indefinidamente ao uso de óculos, muletas, próteses, cadeiras de rodas, bengalas – não significa que deva ser vista como única característica definidora da identidade da pessoa. Igualmente, o fato de ter uma limitação individual não significa que a vida dessa pessoa esteja condenada à opressão e à dependência da sociedade, o que também descarta a explicação da deficiência como um problema da sociedade.

Portanto, a análise das experiências das pessoas com o mundo não pode ser feita com pressupostos estáticos, e sim mediante a observação empírica que permita entender os fatores relacionais envolvidos. Por esse motivo, pode-se concluir que se torna mais adequado estudar como as experiências se tornam incapacitadoras do que tentar radiografar a experiência da deficiência visual, até porque ela é mais plural e diversa do que pode parecer. Desse modo, a pessoa com deficiência deixa de ser um objeto de estudo isolado e dissecado e o foco passa a ser suas experiências de interação com o mundo – com as coisas, pessoas, o meio etc. – e os fatores que tornam essas experiências in/capacitadoras.

---

<sup>45</sup> SCHILLMEIER, 2010, p. 161-162.

<sup>46</sup> Ibid., p. 168.

<sup>47</sup> Do inglês: “Mediated properties are too empirical, too diffuse, too messy, too individual, and too complex to be fully explained by an abstract force such as ‘nature’, ‘culture’, or ‘the social’”.

Ao invés de pensarmos a cegueira apenas como a falta de visão, Schillmeier<sup>48</sup> sugere que a enxerguemos como algo que vem para questionar as práticas da visão, para ofuscar a visibilidade das coisas e as relações visuais. E alega que as culturas visuais são cegas quanto ao fenômeno da cegueira, pois, ao tentar delimitar os espaços do conhecimento e da realidade humana, elas excluem sistematicamente os espaços que transgridem o mundo da visão, os espaços da não-visão:

Assim, com a cegueira, a nobreza da luz se torna visível, nem tanto como uma intermediadora inocente, neutral e espontânea entre a visão e o conhecimento, entre os humanos e os não humanos, mas como uma mediadora altamente normativa que relaciona e configura os elementos envolvidos de maneiras muito específicas. Com a cegueira, todos nos tornamos cientes de que a mediação da luz apenas é uma das muitas formas de mediação do mundo [tradução minha]<sup>49</sup> (SCHILLMEIER, 2010, p. 68).

Essa consideração traz à tona o quanto são obviadas as práticas visuais como possibilidades únicas, enquanto esquecemos totalmente que a visão é apenas mais uma forma de acessar aos objetos do mundo.

#### **1.4. Causas e tipos de deficiência visual**

Como vimos, o aspecto individual – clínico – é um dos fatores que configuram a deficiência. Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), uma pessoa com deficiência visual é aquela que apresenta uma ausência ou comprometimento do funcionamento do sistema ótico por causa de uma doença, lesão ou anormalidade congênita e que, mesmo após correção – mediante o uso de óculos, lentes de contato ou cirurgias – é considerada oficialmente uma pessoa com deficiência visual no país onde reside. Trata-se de uma definição técnica e quantitativa que classifica a deficiência visual em graus.

---

<sup>48</sup> 2010, p. 43.

<sup>49</sup> Do inglês: “Thus, with blindness, the nobility of light becomes visible not so much as an innocent, neutral and effortless intermediary between seeing and knowing, between the humans and the non-humans but as a hegemonic and highly normative mediator that relates and configures the elements involved in very specific ways. With blindness we all become aware that the mediation of light is just one of many forms of mediating the world”.

De acordo com a Classificação Internacional de Doenças, a função visual é dividida em níveis, segundo o grau de Acuidade Visual (AV), definida como a menor imagem retiniana percebida pelo indivíduo, ou seja, como a capacidade do olho para perceber detalhes. Existem quatro níveis funcionais:

- 1) visão normal, correspondente a uma AV de 10/10;
- 2) deficiência visual moderada, com AV inferior a 3/10 (0,33);
- 3) deficiência visual grave, com AV inferior a 1/10 (0,10);
- 4) cegueira, com AV inferior a 1/20 (0,05).

Os três últimos níveis constituem os casos de deficiência visual, sendo o 2 e o 3 agrupados sob a denominação de “baixa-visão”.

Alguns censos demográficos utilizam um método qualitativo de avaliação funcional que consiste na autodeclaração subjetiva dos cidadãos, já que não seria possível exigir a apresentação de laudos médicos para comprovar as deficiências. Por exemplo, no censo do IBGE de 2010, os entrevistados foram convidados a responder se têm nenhuma/alguma/grande/total dificuldade permanente para realizar certas ações, como enxergar. Vinícius Garcia (2012)<sup>50</sup> alerta para a necessidade de interpretar com cautela os resultados desse tipo de censo, e recomenda considerar apenas os respondentes que possuem total ou grande dificuldade na hora de calcular a quantidade de pessoas que há com deficiência no país. Ou seja, embora todas essas pessoas integrem o grupo de pessoas que precisam de uma atenção especial, há grandes diferenças entre seus graus de deficiência.

Desse modo, embora o alcance das políticas de acesso pode beneficiar todas as pessoas com deficiência, que, segundo o censo, representam 18,75% da população, o alvo principal dessas políticas são as pessoas com deficiência severa, que, no caso da deficiência visual, constituem 3,44% dos brasileiros, como mostra a tabela a seguir:

---

<sup>50</sup> Matéria publicada no site “Inclusive: inclusão e cidadania” em 04 de julho de 2012 e disponível na página: <http://www.inclusive.org.br/?p=22887>.

População residente por tipo de deficiência – 2010					
		População	(%)	Algum grau de deficiência	Deficiência severa
Deficiência visual	Alguma dificuldade	29.211.482	15,31%	18,75%	3,44%
	Grande dificuldade	6.056.533	3,18%		
	Não consegue de modo algum	506.377	0,27%		
Deficiência auditiva	Alguma dificuldade	7.574.145	3,97%	5,09%	1,12%
	Grande dificuldade	1.798.967	0,94%		
	Não consegue de modo algum	344.206	0,18%		
Deficiência motora	Alguma dificuldade	8.832.249	4,63%	6,95%	2,32%
	Grande dificuldade	3.698.929	1,94%		
	Não consegue de modo algum	734.421	0,39%		
Pelo menos uma das deficiências investigadas (1)		45.606.048	23,91%		
Nenhuma dessas deficiências		145.084.976	76,06%		
Total		190.755.799	100,00%	30,80%	6,89%
Total corrigido (2)				22,89%	5,12%

Fonte: Censo 2010

(1) As pessoas incluídas em mais de um tipo de deficiência foram contadas apenas uma vez. Inclui deficiência mental.  
(2) Para estimar o número de pessoas com ao menos uma das deficiências multiplicamos o valor pela razão entre a soma da população com algum grau de deficiência visual, auditiva, motora ou mental e a população com pelo menos uma das deficiências investigadas. O objetivo desta operação é eliminar dupla contagem das pessoas com mais de uma deficiência.

Tabela 1 – População brasileira com deficiência segundo o censo de 2010.  
Fonte: ANCINE (BRASIL, 2015, p. 5).

[Descrição da imagem: a tabela indica em número de habitantes e em porcentagens a população brasileira que alegou no censo de 2010 ter alguma dificuldade, grande dificuldade ou total dificuldade para ver, ouvir ou se movimentar. À direita da tabela, se indica em porcentagens as pessoas que têm algum grau de deficiência e as que possuem deficiência severa, e embaixo se inclui o total e o total corrigido desses valores. Também indica em número e porcentagens quantas pessoas têm pelo menos uma das deficiências investigadas e quantas não têm nenhuma. Os valores que nos interessam são que 18,75% dos brasileiros têm alguma deficiência visual, dos quais um 3,44% tem deficiência severa. No total, 22,89% têm alguma deficiência e 5,12% tem alguma deficiência severa.]

Dentro da deficiência visual, cada país adota seus critérios para estabelecer seus níveis de certificação da cegueira legal. Por exemplo, para se filiar à Organização Nacional de Cegos da Espanha (ONCE), é preciso obter a certificação de cegueira legal, que pode ser reconhecida tanto por ter uma acuidade visual igual ou inferior a 0,1 (1/10) quanto por

ter um campo visual equivalente ou inferior a  $10^{\circ 51}$ . As últimas estimativas do Instituto Nacional de Estatística da Espanha (2008) calculam que se trata de 2,14% de sua população. No Brasil, uma pessoa tem a cegueira legal reconhecida quando tem visão menor que 0,1 no olho com melhor acuidade.

É importante conhecermos minimamente quais são os tipos de afeções que afetam a funcionalidade da visão, pois cada uma tem uns efeitos particulares e por esse motivo as necessidades variam muito de uma pessoa com deficiência visual para outra. Durante a pesquisa, conheci pessoas que adquiriram a deficiência por diferentes causas, e foi interessante perceber as necessidades que cada uma expressava nos diversos contextos. Isso despertou minha curiosidade sobre as peculiaridades de cada afeção, mesmo que não entrasse no tema em profundidade.

A capacidade funcional da visão resulta da interação das seguintes funções: a acuidade visual, que é a capacidade de perceber detalhes; a sensibilidade ao contraste, que permite distinguir entre os brilhos das diferentes superfícies; o campo visual, que é a porção do espaço que o olho é capaz de enxergar; a coordenação binocular, que permite ver a profundidade e ajuda a calcular distâncias; a adaptação à escuridão e à luz e a visão de cores (ESTEBAN GUTIÉRREZ e SERRANO MARUGÁN, 2010, p. 88). Simultaneamente com essas funções, são desenvolvidos movimentos dos músculos internos e externos para realizar atividades como focar em algo para examiná-lo, explorar o meio ou acomodar o olho adaptando seu poder de refração para focar objetos a distâncias diferentes.

Em função das áreas afetadas do olho, os efeitos serão diferentes na capacidade visual: pode ser afetada a visão central, a periférica, a noturna, a distinção de contrastes, de distâncias etc. O quadro a seguir mostra a diversidade de efeitos visuais possíveis:

---

<sup>51</sup> Em 2011 havia registradas na Espanha 70.775 pessoas com cegueira legal. Apesar de haver 979.200 com deficiência visual no país, apenas aquelas que possuem deficiência grave ou cegueira se enquadram na definição de cegueira legal.

Tipo	Área afetada	Exemplos de afeções	Efeitos visuais
<b>Baixa-visão sem limitação do campo visual</b>	Córnea Pupila Cristalino Vítreo Retina	Cataratas Hipermetropia Astigmatismo Albinismo Nistagmo Acromatopsias	Acuidade visual afetada de forma variável Menor sensibilidade a contrastes Aumento da sensibilidade à luz
<b>Afeção do campo central</b>	Mácula Retina central Cristalino	Degeneração macular Retinopatia diabética	Acuidade visual pobre Aumento da sensibilidade à luz Só resta a visão periférica
<b>Deficiência do campo periférico</b>	Retina Nervo ótico	Glaucoma Retinose pigmentária	Cegueira noturna A acuidade visual pode estar intata Falta de visão periférica Deslumbramentos e necessidade de luz (filtros amarelos)

Quadro 1 – Possíveis efeitos visuais em função das afeções e áreas do olho afetadas (ESTEBAN GUTIÉRREZ e SERRANO MARUGÁN, 2010, p. 79-80).

[Descrição da imagem: quadro de quatro colunas: tipo, área afetada, exemplos de afeções e efeitos visuais. O primeiro tipo de afeção é a baixa-visão sem limitação do campo visual, relacionada às seguintes áreas do olho: córnea, pupila, cristalina, vítreo y retina. Exemplos de afeções podem ser as cataratas, hipermetropia, astigmatismo, albinismo, nistagmo e acromatopsias. Os efeitos visuais podem ser: acuidade visual afetada de forma variável, menor sensibilidade a contrastes e aumento da sensibilidade à luz. O segundo tipo de afeção é do campo central, que afeta a mácula, a retina central e o cristalino. Exemplos de afeções são a degeneração macular e a retinopatia diabética, e os efeitos visuais são acuidade visual pobre, aumento da sensibilidade à luz e só resta visão periférica. O terceiro tipo é a deficiência do campo periférico, que afeta a retina e o nervo ótico. O glaucoma e a retinose pigmentaria são exemplos de afeções, e pode haver efeitos visuais como a cegueira noturna, a falta de visão periférica e os deslumbramentos e necessidade de luz. A acuidade visual pode estar intata.]

De acordo com a OMS, as principais causas da cegueira no mundo são: erros de refração (miopia, hipermetropia, astigmatismo) não corrigidos (43%), cataratas não operadas (33%) e glaucoma (2%). A idade, o gênero e as condições socioeconômicas são identificados como fatores de risco. A organização atenta para o fato de que 80% dos casos de deficiência visual poderiam ser prevenidos ou curados, e elogia os esforços do Brasil para oferecer atenção oftalmológica gratuita pelo Sistema Único de Saúde.

Segundo a causa de sua aparição, a deficiência visual pode ser<sup>52</sup>:

- Hereditária, como nos casos de acromatopsia (cegueira para cores), albinismo (carência total ou parcial de pigmento e fotofobia), cataratas congênitas, retinose pigmentária, miopia degenerativa, glaucoma;
- Congênita, como a anoftalmia (ausência ou não desenvolvimento do globo ocular), atrofia do nervo ótico (perda da acuidade visual e transtornos na

<sup>52</sup> ESTEBAN GUTIÉRREZ e SERRANO MARUGÁN, 2010, p. 78-79.

percepção de cores), rubéola (doença padecida pela mãe e que pode produzir transtornos nos olhos do feto);

- Traumática ou derivada de outras doenças, como a retinopatia do bebê prematuro (transtornos na retina podem ser causados pela excessiva administração de oxigênio na incubadora), retinopatia diabética (descolamento de retina);
- Produzida por tumores, viroses ou tóxicos, como o glioma (tumor) de retina, melanoma (tumor) de coróide, neurite ótica (inflamação e degeneração do nervo ótico).

Além da prevenção, o diagnóstico e acompanhamento das pessoas com deficiência visual é fundamental para promover seu desenvolvimento e potencializar suas capacidades, de maneira que possam levar sua vida com normalidade:

Toda deficiência é associada a medos, angústias, atrasos evolutivos, anomalias funcionais, dificuldades de acesso à informação etc. No entanto, os avanços científicos para a detecção e intervenção precoce e recursos técnicos e metodológicos têm propiciado e propiciam bases sólidas para conseguir que a deficiência não se torne doença, senão um preceito para o desenvolvimento das potencialidades funcionais da pessoa<sup>53</sup> [tradução minha] (ESTEBAN GUTIÉRREZ e SERRANO MARUGÁN, 2010, p.73).

A criação e disponibilização de ajudas técnicas e a realização de programas voltados para trabalhar a orientação e mobilidade, ensinar a usar as tecnologias e a realizar atividades da vida cotidiana são ações chave para aumentar a autonomia pessoal das pessoas com deficiência visual.

---

<sup>53</sup> Do espanhol: “Cualquier discapacidad está asociada a miedos, angustias, retrasos evolutivos, anomalías funcionales, dificultades de acceso a la información, etc. No obstante, los avances científicos para la detección, intervención temprana y recursos técnicos y metodológicos han propiciado y propician bases sólidas para lograr que la discapacidad no se convierta en una enfermedad, sino en una máxima para el desarrollo de las potencialidades funcionales de la persona”.

## 1.5. Questões sobre percepção

Os sentidos são dispositivos para interagir com o mundo cuja função é receber informação necessária para sobreviver (SANTAELLA, 2009, p. 70). São sensores que percebem cada tipo diferente de informação. Geralmente se fala dos cinco sentidos tradicionais, mas se sabe que existem outros sentidos além do ouvido, do tato, da visão, do paladar e do olfato:

Hoje se sabe que a classificação dos sentidos em número de cinco é muito estreita. Nossos órgãos são sensíveis a uma série adicional de estímulos que não precisam vir necessariamente de fora, mas podem ter uma origem interna. No ouvido, por exemplo, alojam-se os órgãos receptores responsáveis pelo equilíbrio estático e pelo equilíbrio dinâmico que permitem perceber os movimentos rotatórios do corpo, um dos fatores que pode explicar a íntima ligação da música com a dança (SANTAELLA, 2009, p. 75).

A percepção espacial e do movimento, assim como as sensações resultantes de receptores internos localizados de forma distribuída nos diversos lugares do corpo – como a fome, a sede e o desejo sexual –, são exemplos de sentidos adicionais que nascem, não de um modo atomizado, mas da colaboração íntima dos sentidos entre si e com o cérebro.

Segundo James Gibson<sup>54</sup>, Santaella afirma que os sistemas perceptivos são órgãos de atenção ativa suscetíveis de aprendizagem, e divide os órgãos sensores entre exteroceptores, proprioceptores e interoceptores, em função das sensações que provocam. Os primeiros geram percepções ou sensações de origem externa, e representam os cinco sentidos tradicionais; os segundos são os músculos, juntas e ouvido interno e geram sensações cenestésicas e vagas sensações de origem interna; e os terceiros são as terminações nervosas nos órgãos viscerais, onde, provavelmente – segundo estes autores –, se localizam as emoções e sentimentos. O importante dessa classificação é que leva em conta aspectos da percepção que são desconsiderados pela classificação tradicional dos cinco sentidos, que parece considerar unicamente nossa percepção de estímulos do mundo exterior de maneira atomizada, como se a percepção só se desse por um sentido e o resto

---

<sup>54</sup> GIBSON, J. **The Senses Considered as Perceptual Systems**. Boston: Mifflin, 1966.

do corpo não tivesse um envolvimento ativo nesse encontro. O fato de uma pessoa surda sentir a música por meio das vibrações ou o de que o cego tenda a adquirir uma consciência maior de sua presença corporal em relação com o espaço é ignorado pela classificação clássica.

Como explica Susanna Millar (1997, s.n.), o modelo de Gibson defende que a percepção especializada de cada sistema sensorial leva a um mesmo conhecimento sobre, por exemplo, as relações entre planos e objetos. Quem tem a oportunidade de ver e tocar uma escultura, adquirirá de cada sistema sensorial propriedades únicas sobre a forma da escultura, mas a imagem abstrata resultante na mente do sujeito será amodal, e não necessariamente visual ou apenas visual, como alegariam os defensores da primazia da visão sobre o tato. Por isso, a perspectiva de Gibson, conhecida como psicologia ecológica, considera que a percepção espacial é amodal.

Mas, para Millar, se a percepção fosse totalmente amodal, não teriam por que existir diversos sistemas perceptivos. A autora propõe pensar nas modalidades sensoriais como sistemas que contribuem para a percepção do objeto fornecendo informações complementares, mas, às vezes, também convergentes entre elas, criando uma redundância que influi na percepção do objeto. De acordo com isso, talvez seja mais adequado dizer que a percepção é multimodal.

Nós ouvimos, vemos ou sentimos um mesmo objeto. Isso não acontece porque todos os sentidos proporcionem o mesmo tipo de informação, senão porque as contribuições das diversas modalidades convergem e se sobrepõem o suficiente para que ele seja percebido de um modo “idêntico” ao invés de “diferente” [tradução minha]<sup>55</sup> (MILLAR, 1997, s.n.).

Por outro lado, Gibson utiliza o termo “percepção direta” para negar o papel do aprendizado e a memória na percepção<sup>56</sup>. Ele supõe que o que percebemos é o mundo real tal como ele se apresenta a nós. Mas, como sabemos, uma pessoa que tocasse essa mesma escultura sem vê-la também poderia produzir uma imagem mental dotada de cor, mesmo

---

<sup>55</sup> Do espanhol: “Nosotros oímos, vemos, olemos o sentimos un mismo objeto. Esto no ocurre porque todos los sentidos proporcionen el mismo tipo de información, sino porque las contribuciones de las diferentes modalidades convergen y se solapan suficientemente para ser percibido ‘igual’ en lugar de ‘diferente’”.

<sup>56</sup> MILLAR, loc. cit.

sem a pessoa ter uma referência de qual seja a cor da escultura. Portanto, a imagem mental não depende unicamente dos estímulos sensoriais apreendidos do objeto<sup>57</sup>.

Para as pessoas cegas, o tato é a principal modalidade perceptiva para conhecer os objetos, formas em relevo e superfícies em pequena e grande escala<sup>58</sup>. A percepção háptica, também chamada de “tato ativo”, resulta da cooperação entre o sentido do tato e o sentido cenestésico ou de movimento. As informações obtidas pelo tato sobre a textura, peso, temperatura, dureza, forma e tamanho dos objetos são complementadas com informações fornecidas pelos receptores do movimento situados em músculos, tendões e articulações. Ao reconhecermos um objeto pelo tato, somos auxiliados pelo sentido de equilíbrio interno, que nos fornece as dimensões espaciais de verticalidade, horizontalidade e a direção para a qual estão orientadas as partes de nosso corpo (ARNHEIM, 1990, p. 61). Então, a percepção háptica envolve sentidos proprioceptivos e exteroceptivos:

Trata-se de um sistema perceptivo complexo que incorpora e combina informação a partir de diversos subsistemas táteis como o subsistema cutâneo (percepção da pressão e da vibração), o subsistema térmico e o subsistema da dor. Além disso, o sistema háptico inclui o sistema cenestésico, que processa informação sobre a posição e o movimento a partir dos receptores existentes em articulações, músculos e tendões [tradução minha]<sup>59</sup> (BALLESTEROS JIMÉNEZ, 1999, p. 6).

Os objetos tridimensionais são mais adequados para a manipulação com as mãos do que formas integradas por pontos e linhas em relevo, pois estas últimas carecem de referências espaciais<sup>60</sup>. Enquanto o enxergante pode usar referências externas, proporcionadas pela visão, o cego recorre a referências centradas no corpo e no movimento. Basta vendar os olhos do enxergante para perceber o papel essencial de pistas contextuais que ajudem na percepção dos objetos e na orientação espacial:

---

<sup>57</sup> Como veremos no próximo capítulo, Peirce afirma que só somos conscientes de nossas sensações depois de elas terem acontecido, por meio de inferências. Portanto, Gibson e Peirce têm concepções diferentes da percepção. Mas a contribuição de Gibson foi importante no sentido de ter trazido à tona a existência de outros sentidos além dos tradicionais.

<sup>58</sup> BALLESTEROS JIMÉNEZ, 1999, p. 13.

<sup>59</sup> Do espanhol: “Se trata de un sistema perceptivo complejo que incorpora y combina información a partir de distintos subsistemas táctiles como el subsistema cutáneo (percepción de la presión y de la vibración), el subsistema térmico y el subsistema del dolor. Además, el sistema háptico incluye también el sistema cinestésico que procesa información sobre la posición y el movimiento a partir de los receptores existentes en articulaciones, músculos y tendones”.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 9.

Um só olho suspenso em um universo carente de estrutura (supondo que isso fosse possível) sem a presença de nenhum outro objeto, não poderia especificar nem sequer sua própria posição no espaço. Se quisermos relacionar espacialmente o olho com o outro objeto, deveria existir, pelo menos, outro objeto que possa servir como referência. Para definir uma distância ou extensão, é preciso que haja dois objetos ou pontos. Mas isso não é suficiente quando a tarefa consiste em especificar direções. Nesse caso, é preciso que haja pelo menos um terceiro objeto ou ponto [tradução minha]<sup>61</sup> (MILLAR, 1997, s.n.).

Enquanto o enxergante recorre a pistas contextuais visuais, o cego precisa de referências hápticas. Embora isso, uma vez explicado, faça total sentido até o ponto de parecer óbvio, muitas vezes é ignorado pelo senso comum, que simplesmente acredita que a percepção háptica depende da visão e que, sem ela, as pessoas não são capazes de percepção espacial. Outra presunção sobre a cegueira é que ela impossibilita a experiência de coisas que não podem ser conhecidas pelo tato, por diversos motivos:

As experiências táteis possuem as limitações decorrentes da necessidade de contato direto com o objeto, e muitos objetos são, em si, inacessíveis ao tato, como o sol ou as nuvens, ou são grandes demais (montanhas, edifícios) ou pequenos e frágeis demais (formigas, bolhas de sabão), pelo que seu reconhecimento é impossível por uma via direta [tradução minha]<sup>62</sup> (ESTEBAN GUTIÉRREZ e SERRANO MARUGÁN, 2010, p. 84).

Mas, significa isso que o conhecimento de tais objetos é impossível? Acredito que não, graças à comunicabilidade das experiências e à associação entre modalidades perceptivas. Como explica a audiodescritora Bell Machado: “Quando se lê a história de Chapeuzinho Vermelho, e as crianças escutam a palavra ‘vermelho’ sabendo que é uma

---

<sup>61</sup> Do espanhol: “Un único ojo suspendido en un universo carente de estructura (suponiendo que esto fuera posible) sin la presencia de ningún otro objeto, no podría especificar ni siquiera su propia posición en el espacio. Si deseamos relacionar espacialmente el ojo con respecto al otro objeto debería existir, al menos, otro objeto que pueda usarse como referente. Para definir una distancia o extensión es necesario que existan dos objetos o puntos. Sin embargo, ni siquiera esto resulta suficiente si la tarea consiste en especificar direcciones. En este caso se necesita al menos un tercer objeto o punto”.

<sup>62</sup> Do espanhol: “Las experiencias táctiles tienen las limitaciones derivadas de la necesidad de contacto directo con el objeto y muchos objetos son por sí mismos inaccesibles al tacto, como el sol o las nubes, o son demasiado grandes (montañas, edificios) o demasiado pequeños y frágiles (hormigas, pompas de jabón), por lo que su conocimiento es imposible a través de una vía directa”.

cor, mas não a conhecem ou percebem pelo tato, a associam ao conhecimento que tiveram, por meio dos que veem, à cor da maçã, do morango e do céu no pôr ou nascer do sol” (MACHADO, 2015, s.n.).

Outra crença sobre o cego é que ele é incapaz de fazer uma leitura sintética e que seu mundo carece de perspectiva, devido às diferenças entre o espaço ótico e o espaço háptico:

O espaço ótico é aquele que é percebido por um olhar em sua profundidade, um espaço que é delimitado em primeiro lugar pela linha traçada pelo olhar de um olho desde um ponto de vista. Em um espaço ótico, a perspectiva, as linhas de fuga ou o horizonte delimitam e englobam; o espaço ótico é, portanto, um espaço que poderíamos chamar de estruturado. De outro lado existe uma concepção do espaço, a do espaço háptico, em virtude da qual o olhar se torna próximo, o olho é como um dedo que analisa ao invés de sintetizar, a profundidade e a perspectiva desaparecem, as formas se sobrepõem em planos que não têm começo, fim, ou ponto de referência [tradução minha]<sup>63</sup> (LEYRA SORIANO, 1993, p. 13).

Rudolf Arnheim<sup>64</sup> refuta que a percepção háptica seja limitada ao analítico. Se bem é verdade que a visão tem a peculiaridade de ter constantemente presente a imagem do campo visual, isso não garante uma visão simultânea de todos os elementos; o campo visual tão só é o fundo das figuras nas quais fixamos o olhar.

E, por outro lado, Dominic Lopes (1997) afirma que a noção de perspectiva não é específica da percepção ótica. O fato de que, em um estudo realizado por ele, pessoas adultas com cegueira congênita – e sem experiência prévia com desenho – recorressem aos mesmos princípios que os enxergantes para desenhar objetos em perspectiva mostra, segundo o autor, que a percepção da perspectiva é parte da percepção espacial, e que, portanto, não é exclusiva da visão. Assim, a capacidade de desenhar em perspectiva

---

<sup>63</sup> Do espanhol: “El espacio óptico es el que percibe una mirada en su profundidad, el espacio delimitado en primer lugar por la línea que la mirada de un ojo traza desde un punto de vista. En un espacio óptico la perspectiva, las líneas de fuga o el horizonte delimitan y engloban; el espacio óptico es, así, un espacio que podríamos llamar estructurado. Existe por otra parte una concepción del espacio, el espacio háptico, en virtud de la cual la mirada se hace próxima, el ojo es como un dedo que analiza en lugar de sintetizar, la profundidad y la perspectiva desaparecen, las formas se superponen en planos que no tienen comienzo, o fin, o punto de referencia”.

<sup>64</sup> 1990, p. 60.

depende apenas de dois princípios básicos em qualquer concepção do espaço: a capacidade de perceber as mudanças na localização dos objetos em relação aos outros conforme nos deslocamos perto deles e a capacidade de perceber que o ângulo subtendido por dois pontos distantes aumenta conforme nos aproximamos deles. Independentemente do modo perceptivo, qualquer pessoa desenharia em uma superfície bidimensional a partir desses dois princípios<sup>65</sup>. Então, o tato percebe a perspectiva ao se movimentar pelo espaço, e não pelos princípios geométricos que orientam a visão. As formas e contornos costumam ser reconhecidos individualmente antes de se fazer uma leitura geral – sintética – da obra (STRICKFADEN e VILDEU, 2014).

Até agora falei da percepção das pessoas com cegueira total. No caso das pessoas com baixa-visão, há ocasiões em que os restos visuais são aproveitáveis para algumas atividades, como as de orientação, mobilidade e captação da realidade<sup>66</sup>, mas ajudas serão necessárias para realizar atividades cotidianas aparentemente simples, como comprar roupa e comida, assistir a um filme no cinema ou saber qual é o ônibus que está se aproximando da parada. Portanto, as ajudas óticas, eletrônicas e humanas são parte essencial da vida das pessoas com baixa-visão. Com um treinamento adequado que leve em conta as zonas e funções afetadas de cada pessoa, o resto visual pode ser otimizado:

As pessoas com deficiência visual têm que obter essa informação através de um sistema visual imperfeito, com campos visuais restritos, com zonas sem visão, sem uma boa resolução do detalhe... Por isso, é muito importante procurar os procedimentos, as estratégias, as habilidades que permitam otimizar ao máximo esse sistema visual para que a informação obtida seja o mais confiável possível. Se a caixa central, o cérebro, processa bem a informação recebida, a percepção visual será boa, e essa informação será integrada com aquela recebida por outros meios, podendo obter um ótimo rendimento da mesma [tradução minha]<sup>67</sup> (MARTÍN HERNÁNDEZ e SANTOS PLAZA, 2004, s.n.).

---

<sup>65</sup> LOPES, 1997, p. 437.

<sup>66</sup> ESTEBAN GUTIÉRREZ e SERRANO MARUGÁN, 2010, p. 88.

<sup>67</sup> Do espanhol: “Las personas con deficiencia visual tienen que recabar esa información a través de un sistema visual imperfecto, con campos visuales restringidos, con zonas sin visión, sin una buena resolución del detalle... Por ello es muy importante buscar los procedimientos, las estrategias, las habilidades que permitan optimizar al máximo este sistema visual para que la información obtenida sea lo más fiable posible. Si la caja central, el cerebro, procesa bien la información recibida, se tendrá buena percepción visual, y se

De acordo com Viktor Lowenfeld (1951, p. 4), enquanto algumas pessoas com baixa-visão consideram seu resto visual uma bênção e usam os outros sentidos como reforço das impressões captadas pelos olhos, para outras, esse resto visual pode ser uma mazela e a principal fonte de informação são as sensações autoplásticas, isto é, sensações musculares, táteis e cenestésicas. Durante a pesquisa, encontrei quase exclusivamente pessoas pertencentes ao primeiro grupo, ou seja, que têm seu resto visual como principal referência e recorrem aos outros sentidos para reforçar ou orientar o reconhecimento dos objetos.

Por outro lado, há pessoas que apenas enxergam luzes, movimentos ou massas indefinidas, o que não é muito aproveitável para nenhuma atividade da vida diária. Embora elas apresentem características e possibilidades diferentes das pessoas totalmente cegas, porque ainda recebem algum tipo de informações visuais que ajudam a identificar mudanças ao redor, elas têm reconhecida a “cegueira legal” e não utilizam o resto visual como principal fonte de informação sensorial.

## **1.6. Adaptação à deficiência visual adquirida**

Segundo o momento de aquisição, a deficiência visual pode ser congênita ou adquirida. As pessoas que nascem com a deficiência ou a adquirem em idades precoces, não conhecem outra forma de perceber o mundo e, portanto, não fazem comparações com como as coisas poderiam ser vistas. Já as pessoas que adquirem a deficiência visual depois dos primeiros anos de vida passam por um processo de adaptação que às vezes é demorado e doloroso. Quando o professor universitário John Hull perdeu a visão, aos 45 anos, ele precisou adaptar-se à situação, o que no começo não foi fácil, pois continuava pensando no mundo como antes: “Olhando para aquele tempo, agora percebo que eu era uma pessoa visual que não podia enxergar mais do que uma pessoa cega. Vivia em um mundo visual sem enxergá-lo. Tinha a memória, a imaginação e as expectativas de uma pessoa que enxerga, mas sem a visão” [tradução minha]<sup>68</sup> (HULL, 2001, p. 23). Porém, com o tempo

---

integrará esa información con la recibida por otros medios, pudiendo obtener un óptimo rendimiento de la misma”.

<sup>68</sup> Do inglês: “Looking back upon that time, I now see that I was not so much a blind person as a sighted person who couldn’t see. I lived in a sighted world without seeing it. I had the memory, the imagination, the expectations of a sighted person, without sight”.

ele percebeu que a cegueira é algo mais do que a falta de visão, pois estava mudando sua maneira de pensar e de experimentar as coisas ao redor:

Em primeiro lugar, assim como os rostos das pessoas e as imagens desaparecem, o próprio corpo da pessoa cega também desaparece. Você não só não conhece como tampouco se importa com o aspecto das outras pessoas, como também encontra estranha a ideia toda de que as coisas tenham uma aparência e, o que é mais importante em termos identitários, a ideia de que você parece com algo se apresenta como algo estranho e sem sentido [tradução minha]<sup>69</sup> (HULL, 2001, p. 24).

Após essa descoberta, ele entendeu<sup>70</sup> que a percepção, a qual antes ele localizava em uma parte específica do corpo, agora estava distribuída pelo corpo todo, ou seja, adquiriu uma nova consciência perceptiva baseada na corporeidade, que, sem a visão das coisas na distância, tem uma abrangência espacial restrita ao que está próximo, sendo um cheiro ou um som as principais referências para sentir a presença de objetos na distância.

Conforme explica o neurologista Oliver Sacks (2003, p. 86), o exemplo de Hull mostra que é possível se adaptar totalmente à cegueira sem nostalgias do passado visual, tendo lugar uma reconfiguração da identidade. Como se tivesse nascido cego, as palavras “perda de visão” não tinham mais sentido para Hull, que passou a perceber o mundo com os outros sentidos.

Contudo, também há numerosos exemplos de pessoas que permaneceram vivendo num mundo visual, assim como existem pessoas surdas que ainda ouvem os sons das coisas na imaginação. Sacks comenta alguns casos onde as pessoas preservaram, mesmo décadas depois de ter perdido a visão, uma identidade visual onde as memórias e imagens visuais ainda tinham um papel fundamental. Esse é o caso do psicólogo australiano Zoltan Torey, quem, após perder a visão aos 21 anos em um acidente de carro, desenvolveu ao máximo o que ele chamou de seu “olho interior”, formando através da imaginação imagens visuais que pareciam tão reais e intensas como se as estivesse enxergando. Inclusive, ele deu um rosto à sua esposa e filhos e pensa neles visualmente, sem nunca os ter visto.

---

<sup>69</sup> Do inglês: “In the first place, just as other people’s faces and images disappear, so to the blind person his or her own body disappears. Not only do you not know or care what other people look like, the whole idea that things have a look comes strange to you, and most important for your identity, the idea that you yourself look like something becomes a strange and meaningless thought”.

<sup>70</sup> Ibid., p. 25.

Quando pensa em si mesmo, se lembra de como era sua imagem anos atrás e faz esforços para atualizá-la.

Essas diferenças nas reações das pessoas que ficam cegas ao longo da vida mostram que o cérebro mantém um grau de flexibilidade inclusive na etapa adulta, ao contrário do que se acreditou durante muito tempo. Além disso, não há como distinguir claramente o que vem de cada sentido, pois a percepção se dá de maneira distribuída e nela intervêm elementos subjetivos que devem ser levados em conta: “Nesse nível, a pessoa não sabe mais o que nas suas paisagens mentais é visual, o que é auditivo, o que é imagético, o que é linguístico, o que é intelectual ou o que é emocional – estão todos eles fusionados e imbuídos de nossas próprias perspectivas e valores”[tradução minha]<sup>71</sup> (SACKS, 2003, p. 59). O caso mais expressivo dessa sobreposição de sentidos são as pessoas sinestésicas, que podem, por exemplo, perceber sons ou números com cores ou sentir um sabor específico ao tocar uma superfície.

### **1.7. In/dependência e experiências in/capacitadoras**

Conforme comentava, cada experiência apresenta uma configuração única que articula os corpos, sentidos e coisas, podendo se constituir como um acontecimento agradável vivenciado pela pessoa com total sentimento de autonomia ou, ao contrário, como uma situação absolutamente desconcertante e frustrante, ou seja, incapacitadora:

De maneira a se sentirem independentes e capazes de fazer as tarefas domésticas necessárias sem muita aflição, os corpos, sentidos e coisas devem se relacionar de maneira adequada. Enquanto algumas pessoas cegas conseguem ter mobilidade fora de casa sem precisar da ajuda de ninguém, outras dependem sobremaneira de parentes e amigos. Para sair, algumas usam tecnologias assistivas como a bengala ou o cão-guia. Mesmo assim, a complexidade e alta variabilidade dos arranjos da vida social fazem com que essas relações que possibilitam a vida independente se tornem frágeis proezas rítmico-materiais que podem facilmente gerar

---

<sup>71</sup> Do inglês: “At this level, one can no longer say of one’s mental landscapes what is visual, what is auditory, what is image, what is language, what is intellectual, what is emotional – they are all fused together and imbued with our own individual perspectives and values”.

situações de dependência e incapacidade [tradução minha]<sup>72</sup>  
(SCHILLMEIER, 2010, p. 157).

Como explicam Sylvia Santin e Joyce Nesker Simmons, enquanto a pessoa cega vivencia o mundo exterior por meio do tato, da audição, do olfato e do paladar, o mundo está sendo explicado para ela numa linguagem que não coincide com sua experiência sensorial – a linguagem dos enxergantes –, o que cria uma má correspondência entre sua maneira de perceber o mundo e o mundo que descrevem para ela:

A experiência que uma criança cega tem de um grande edifício, por exemplo, é basicamente uma experiência de textura (áspera, estriada), de maleabilidade (dura), de som (tráfego, pessoas caminhando e conversando), e de olfato (argamassa, madeira). Para um vidente, a experiência do mesmo edifício é basicamente visual, focalizada simultaneamente no tamanho, no formato e na cor. Qualquer tentativa do enxergante no sentido de explicar o edifício ao cego dará ênfase, automaticamente, àquelas características aparentes aos enxergantes, características essas que não têm significado para a criança cega (SANTIN e SIMMONS, 1977, s.n.).

Em consequência disso, a criança se vê forçada a se envolver em um processo de resolução de problemas muitas vezes excessivamente complexos, sobretudo levando em conta que está sozinha em seu mundo perceptivo. Segundo as autoras, considerar a criança que nasceu cega como sendo uma criança normal *sem* a visão será privá-la do desenvolvimento total, lhe impondo um desenvolvimento afetivo sem a visão. “Somente pela compreensão e aceitação de um desenvolvimento sensorial, um desenvolvimento cognitivo da linguagem, e um desenvolvimento afetivo que lhe são peculiares, é que admitimos que a criança cega seja uma criança ‘total’” (SANTIN e SIMMONS, 1977).

Vygotski (1997, p. 99) nos ensina que a cegueira não é só uma deficiência, uma falta, pois, ao provocar uma reestruturação profunda de todas as forças do organismo e da

---

<sup>72</sup> Do inglês: “In order to feel independent and able to do the necessary domestic routines without much distress, bodies, senses and things have to relate well. To be mobile outside their homes, some blind people manage on their own whereas others depend heavily on relatives and friends. To go out, some use assistive technologies like the white cane or a guide dog. Still, within the complex and highly variable arrangements of societal life, these relations that allow independent living are fragile tempo-material achievements and may easily turn into dependence and disability”.

personalidade, também se constitui como uma fonte de revelação de aptidões que origina novas forças. E ainda afirma que o cego não percebe diretamente que está privado da vista; só o sente de forma indireta, através de suas consequências sociais<sup>73</sup>. Essa situação é narrada pela autora cega Deborah Kent (2000, p. 57), que nunca sentiu internamente a necessidade de enxergar: “Desde o começo, aprendi a lidar com o mundo como uma pessoa cega. Almejava enxergar tanto quanto ter um par de asas. A cegueira apresentava complicações ocasionais, mas raramente me impedia de fazer o que queria” [tradução minha]<sup>74</sup>.

Talvez a mais dura das consequências sociais que faz as pessoas com deficiência lembrarem que são diferentes da pessoa padrão é o estigma, pois, a partir do momento em que uma pessoa é estigmatizada pela sua deficiência – seja visual, intelectual ou de qualquer outro tipo – ela nunca sabe como vai ser recebida pelas pessoas consideradas normais, o que gera um estado constante de medo, insegurança e incertezas. Ao mesmo tempo, o encontro com essas pessoas se torna incômodo também para seus interagentes, que de algum modo se sentem inseguros porque sabem que serão julgados pela maneira como vão lidar com a diferença (GOFFMAN, 2006, p. 138). Ao ser esse tipo de incômodo mais frequente nas interações das pessoas que carregam o estigma, são elas que, de acordo com Ervin Goffman<sup>75</sup>, costumam estar mais preparadas para manejar a situação, sendo em muitos casos a atitude dos interagentes uma atitude de fuga para esquivar o encontro, como se ignorar a pessoa estigmatizada resolvesse o problema.

A própria Deborah Kent<sup>76</sup> narra uma situação que exemplifica essa tendência a evitar o encontro. Quando ela se mudou de casa, conversou com alguns vizinhos para lhes avisar de que, se os encontrava na rua e não os cumprimentava, não era por antipatia e sim pela impossibilidade de reconhecê-los. Durante as primeiras semanas, ela coincidiu com eles na rua com bastante frequência e trocaram cumprimentos, mas, com o tempo, os encontros foram desaparecendo gradativamente, até ninguém mais a cumprimentar. A autora afirma:

---

<sup>73</sup> Ibid., p. 104.

<sup>74</sup> Do inglês: “From the beginning I learned to deal with the world as a blind person. I didn’t long for sight any more than I yearned for a pair of wings. Blindness presented occasional complications, but it seldom kept me from anything I wanted to do”.

<sup>75</sup> Loc. cit.

<sup>76</sup> 2000, p. 25.

Meus vizinhos tiveram uma oportunidade de aprender perante a qual inicialmente responderam de maneira positiva, mas que depois recusaram. Se eles tivessem persistido, as dificuldades provavelmente teriam diminuído; eu reconheceria suas vozes e, ao nos irmos conhecendo melhor, a tensão que experimentávamos seria menor. Só informar as pessoas sobre a deficiência visual raramente é suficiente para mudar seu comportamento de maneira significativa [tradução minha]<sup>77</sup> (FRENCH, 2000, p. 26).

No entanto, é importante lembrar que o estigma é socialmente construído e aprendido, ou seja, não é uma categoria estanque e constante ao longo da história. Aliás, como lembra Lerita Coleman (2006, p. 146), houve momentos em que foi necessário reconhecer o potencial humano de pessoas antes consideradas inferiores, como na Segunda Guerra Mundial, quando as mulheres tiveram que ocupar o lugar dos homens na força de trabalho e os negros foram integrados às forças armadas para suprir a falta de soldados. Portanto, ninguém sabe se um dia começará a ser estigmatizado por possuir algum traço rejeitado pela sociedade ou se, ao contrário, deixará de sê-lo graças a uma mudança reestruturante.

Discursos conflitantes surgem a partir do momento em que o cego tem impostos como aceitáveis ou normais os comportamentos que se constituem como tais no cerne das pessoas que enxergam e que geralmente não seriam constitutivos de sua identidade. Como explica Sally French (1999, p. 21), “um aspecto comum de viver como uma pessoa com deficiência visual é que, desde cedo, a pessoa tem que se explicar constantemente e raramente tem sua experiência confirmada” [tradução minha]<sup>78</sup>. Esses tipos de dificuldades marcaram a infância da autora e ficaram em sua memória na forma de sentimentos como isolamento, diferença e vergonha<sup>79</sup>, e lhe ensinaram que fazer uso da bengala em situações novas e desconhecidas era uma estratégia útil para mudar as atitudes das pessoas em volta e evitar acusações e descrições negativas pelos seus comportamentos diferentes. Por esse

---

<sup>77</sup> Do inglês: “My neighbours were presented with a learning opportunity to which they initially responded but then declined. If they had persisted it is likely that the difficulties would have diminished; I would have recognized their voices and getting to know each other better would have reduced the tension we all experienced. Simply informing people about visual disability is seldom enough to change significantly their behaviour”.

<sup>78</sup> Do inglês: “A common feature of life as a visually disabled person, which starts very early, is having constantly to explain oneself and yet rarely having one’s experiences confirmed”.

<sup>79</sup> Ibid., p.22.

motivo, ela<sup>80</sup> pensa na bengala em termos de independência, mais do que em um símbolo de dependência que a sujeite a uma imagem de pessoa desvalida a ser compadecida.

Enquanto as pessoas com deficiência auditiva são reconhecidas como grupos linguísticos com uma cultura própria, por terem as línguas de sinais correspondentes como língua e veículo de cultura, as pessoas com deficiência visual geralmente são consideradas como parte integrante da cultura visual. No entanto, quando se encontram reunidas em ausência de pessoas que enxergam, as regras discursivas são outras, mais próprias de uma cultura não visual, o que leva autores como Sally French a acreditar na existência de uma cultura cega – diversa, mas com experiências comuns:

As pessoas podem, por exemplo, gritar o nome de alguém para encontrá-lo, ou caminhar sem inibições em uma situação onde podem se esbarrar com outra pessoa e resolver o problema do reconhecimento lhe perguntando: “Quem é você?”. Temos nosso próprio humor e uma história única de escolas “especiais”, liceus “especiais”, equipamentos “especiais”, empregos “especiais” e maneiras “especiais” de fazer as coisas [tradução minha]<sup>81</sup> (FRENCH, 1999, p. 27).

Essa cultura pode ser apreciada dentro das instalações da ONCE em Madri, onde cada dia circulam centos de pessoas com deficiência visual e são os funcionários, monitores e voluntários enxergantes os que seguem as regras de comportamento e de interação dos cegos. Foi uma experiência muito gratificante conviver com esse meio durante os meses da pesquisa e observar que as relações humanas podem seguir uma lógica diferente que parte do princípio de que todos têm capacidades diferentes e que, portanto, devem respeitar as diferenças e se ajudar mutuamente. Enquanto uns reconhecem a pessoa que chega pelo cheiro, pela pisada ou pela voz, outros a reconhecem pela forma do corpo, mesmo que as feições não estejam claras, e há outros que precisam perguntar quem é que está chegando.

Poder conviver em um ambiente onde isso é possível e onde ninguém exige constantemente da pessoa que seja infalível no reconhecimento dos outros, das coisas e dos

---

<sup>80</sup> FRENCH, 1999, p.24.

<sup>81</sup> Do inglês: “People may, for example, shout out somebody’s name in order to find that person, or walk around uninhibited where the act of bumping into someone and asking ‘Who are you?’ solves the problem of recognition. We have our own humour, and a unique history of ‘special’ schools, ‘special’ colleges, ‘special’ equipment, ‘special’ jobs and ‘special’ ways of doing things”.

espaços é um alívio e torna a vida dessa pessoa muito mais agradável. Em um dos grupos de discussão realizados durante a pesquisa, os participantes comentaram como é bom poder ir a um local onde você pode tomar relaxadamente um vinho e comer um pedaço de tortilha<sup>82</sup>, porque, na maioria das vezes, o que acontece é que o garçom deixa as coisas no balcão e não avisa onde as colocou, o que faz com que experiência se torne estressante. Nas instalações da ONCE, há um café-bar-restaurant onde os garçons sabem servir os clientes com deficiência visual e o clima é muito animado e descontraído. Por extensão, vários cafés das proximidades também aprenderam a oferecer um bom serviço para os cegos que passam por ali diariamente.

Olhar para aquele microclima social nos faz acreditar que um mundo mais tolerante é possível. Se quisermos romper com o paradigma oculocentrista e construir uma cultura mais diversa e rica, devemos aprender a conviver com o outro e promover uma união que acrescente ao invés de empobrecer. Se todo mundo levasse em conta as diferenças pragmáticas que Sally French relata sobre a comunicação entre cegos e aceitasse esse tipo de comportamentos nas interações com eles ao invés de recriminá-los, todas as pessoas envolvidas no encontro sairiam beneficiadas.

## **1.8. Recapitulação**

Após tudo acima apresentado neste capítulo, podemos afirmar que é necessário evitar falar da deficiência como uma bioidentidade autoexplicativa que tem a deficiência como única marca de identidade, pois isso só reforça o imperativo da normalidade e faz com que as pessoas com deficiência sejam tratadas como pacientes ao invés de serem tratadas simplesmente como cidadãos que possuem os mesmos direitos e obrigações do que o resto das pessoas. Todos nós temos limitações corporais em diversos graus, chegando a ter fases da vida em que ficamos impedidos de caminhar, de mastigar, de falar. Se entendermos que a perfeição não existe e que a diferença é a norma, a vida em sociedade será mais justa e respeitosa.

---

<sup>82</sup> A tortilha é um prato típico espanhol feito com ovos, batata e cebola. É servida a qualquer hora nos bares e cafés.

A cegueira não deve ser estigmatizada como uma desgraça a ser temida, como nos ensinam estas palavras de Jorge Luis Borges<sup>83</sup>: “A cegueira não tem sido uma desgraça total para mim, não há de ser vista de um modo patético. Deve ser vista como um modo de vida: ela é um dos estilos de vida dos homens” [tradução minha]<sup>84</sup> (BORGES, 1980, p. 55). Portanto, devemos pensar nela como uma forma de vida que só coloca em evidência as limitações de qualquer cultura visual, pois a percepção implica o corpo todo, sendo os olhos apenas uma forma de apreender o mundo.

Existe uma limitação biológica, sim, e por isso é importante investir na prevenção, no diagnóstico e na potencialização das capacidades das pessoas para que possam levar sua vida com normalidade, mas essa limitação não é condição determinante para tornar as pessoas incapazes de realizarem nenhuma atividade cotidiana; se o meio apresentar condições favoráveis e os arranjos entre os sujeitos, objetos e tecnologias forem propícios para a consecução das atividades, a deficiência não sairá à tona. Mas se, ao contrário, ela encontrar barreiras e limitações sociais, a deficiência se tornará um aspecto sobressalente e a experiência resultará incapacitadora. Portanto, a deficiência é produzida nas interações dos corpos individuais com os meios sociais.

Junto com Millar, considero que a percepção não é amodal. Minha sugestão é defini-la como multimodal, e vejo as modalidades sensoriais como sistemas que fornecem informações complementares e, às vezes, convergentes. Enquanto os enxergantes combinam o sentido da visão e o do tato para conhecer os objetos, o cego carece das referências externas fornecidas pela visão, mas recorre a referências centradas no corpo e no movimento. Essa cooperação entre o tato e o sentido cenestésico é denominada de “percepção háptica” ou “tato ativo”. Os objetos que não têm como ser acessíveis ao tato, como a lua ou as estrelas, ou que, pelas suas dimensões, tornam impossível seu reconhecimento háptico, como as montanhas ou as formigas, são conhecidos pelas pessoas cegas pela via indireta, graças à comunicabilidade das experiências e a associação entre modalidades perceptivas.

---

<sup>83</sup> O escritor disse isso em uma conferência intitulada *La ceguera*, proferida em 1977 no Teatro Coliseo de Buenos Aires, quando já tinha ficado cego.

<sup>84</sup> Do espanhol: “La ceguera no ha sido para mí una desdicha total, no se la debe ver de un modo patético. Debe verse como un modo de vida: es uno de los estilos de vida de los hombres”.

Também cheguei à conclusão de que a noção de perspectiva não é específica da percepção ótica e que as pessoas com deficiência visual são totalmente capazes de ter uma concepção espacial, ao contrário do que defendem alguns autores. E, embora o reconhecimento háptico de formas e contornos costume ser feito de um modo analítico, isso não valida a tese de que as pessoas que não enxergam sejam incapazes de uma leitura sintética.

Apresentei exemplos díspares de pessoas que tiveram que se adaptar à deficiência visual e mostrei que as reações podem ser muito heterogêneas, desde a preservação de uma identidade visual até a configuração de um novo estilo perceptivo. As pessoas com baixa-visão também apresentam diferentes atitudes com relação ao resto de visão que ainda possuem: enquanto algumas mantêm esse resto como principal referência, se apoiando nos outros sentidos para reforçar ou orientar o reconhecimento dos objetos, outras podem considerá-lo mais como um ruído do que como uma ajuda.

Como Peirce, considero que qualquer fenômeno deve ser pesquisado a partir da experiência, e, no caso das pessoas com deficiência visual, acredito, com Schillmeier, que só essa abordagem permite flagrar as contingências e complexidades das práticas sociais. No próximo capítulo faço uma revisão do conceito de experiência na procura de uma definição condizente com minha proposta pragmaticista.

## CAPÍTULO 2: A EXPERIÊNCIA

*I open the bathroom window early in the morning.  
There's a touch of frost on the windowsill.  
An owl hoots. In the distance, a morning train rushes by.  
I close the window. In the stillness, I know that life is beautiful.*

– John Hull –

### 2.1. Preâmbulo

Como vimos no capítulo anterior, a deficiência visual é um objeto de estudo que não deve ser definido pela bioidentidade das pessoas cegas e com baixa-visão, mas pelo tipo de experiências pelas quais elas passam na vida social, que podem ser inclusivas ou, ao contrário, incapacitadoras, fazendo com que a deficiência se manifeste.

Mas, a que me refiro quando falo de *experiência*? Procurar uma definição condizente com a abordagem da pesquisa foi uma tarefa mais complexa do que inicialmente esperava. Efetivamente, o termo é colocado no dicionário de Ferrater Mora (1965, p. 622) como um dos conceitos mais vagos e imprecisos que existem.

É conveniente especificar de qual experiência se está falando: se se trata de um fenômeno externo ou interno, ativo ou passivo, total ou particular. Esse foi o motivo pelo qual foi dedicado todo um capítulo ao conceito de experiência, para evitar um uso arbitrário em prol de um esforço contínuo de precisão terminológica.

Para tanto, foi preciso estudar a evolução do conceito desde o pensamento clássico até a contemporaneidade para depois fazer um recorte condizente com meu enfoque pragmático e identificar alguns dos elementos que podem ser considerados chave na análise de experiências.

A história da noção de experiência mostra que o termo passou por momentos de maior valorização do que outros. O tema tem sido especialmente abordado por autores britânicos, franceses, alemães e estadunidenses.

Para muitos pensadores recentes tem se tornado mais tentador abandonar a procura por qualquer forma de experiência do que tentar achar uma definição possível (JAY, 2006b, p. 20). Jean-François Lyotard (1981), por exemplo, chegou a afirmar que a experiência era coisa de uma Modernidade já superada, um desdobramento do modelo cristão da salvação que preservava a ideia de um sujeito integrado, e alegou que a experiência está em crise terminal, sendo “Auschwitz” a palavra que melhor representa tal morte, pois rememora acontecimentos que foram piores do que a própria morte e impossíveis de compreender mediante narrativas experienciais. Essa visão da centralidade da linguagem como elemento fundamental da experiência e, portanto, anunciador de sua morte, era compartilhada por outros pensadores franceses de sua geração pós-fenomenológica, que se identificavam com o estruturalismo, o pós-estruturalismo ou o pós-modernismo. Outros, como Georges Bataille (1897-1962), Roland Barthes (1915-1980) e Michel Foucault (1926-1984) têm mostrado certa inclinação a reconstruir a experiência.

Pela sua origem etimológica, o conceito pode ser associado à palavra *experientia*, do latim, cuja antecessora grega era *empeiria*. O vocábulo grego era empregado para se referir à empiria, que já naquela época era vinculada à observação crua, sem mediações da razão. Outra palavra grega que influenciou a formação do conceito moderno de experiência é *pathos*, cujo significado originário era “algo que acontece” e que mais tarde seria associado àquilo que o homem sofre, não como na experimentação ativa, mas de uma maneira passiva, não buscada<sup>85</sup>.

Por outro lado, na tradição alemã existem dois vocábulos diferentes para denominar a “experiência”: *Erfahrung* e *Erlebnis*. Os dois têm recebido definições diversificadas, referindo-se a noções de experiência que variam em função do autor ou da escola que os emprega, o que complica ainda mais a compreensão do conceito.

A revisão que apresento a seguir, baseada principalmente nos textos de Martin Jay (2006a, 2006b), não cobre todas as acepções do conceito de experiência ao longo da história, pois isso extrapolaria o objetivo deste trabalho. Só serão abordados os autores que nos ajudaram a operacionalizar o conceito de experiência dentro da perspectiva pragmaticista procurada nesta tese.

---

<sup>85</sup> FERRATER MORA, 1965, p. 11.

## 2.2. A experiência da Antiguidade até a Modernidade

No pensamento clássico se aceitava que todo conhecimento começa na experiência sensorial, mas se considerava que o mundo das ideias e das formas puras era superior à desordem da vida cotidiana. Apesar disso, tem-se demonstrado<sup>86</sup> que a ciência grega, especialmente os campos da medicina, da ótica e da acústica, não era tão hostil à observação empírica e à experimentação calculada como se pensava. Além disso, o valor que os gregos davam à sabedoria prática (*phronesis*) prova que a experiência tinha um papel, embora modesto, junto ao conhecimento e que a especulação não era a única forma de conhecimento para eles. Enquanto o saber teórico (*episteme*) era voltado para o universal, o saber prático focava nas questões particulares.

O período romano se limitou a pensar a experiência em termos da ação das coisas sensíveis sobre os órgãos sensoriais<sup>87</sup>. A palavra latina *experientia* significava “prova ou experimento”. Vinha da mesma raiz que *periculum* (que inicialmente se empregou com o sentido de “tentativa” e depois passou a significar também “perigo”), o que, como aponta Jay<sup>88</sup>, pode explicar a associação que existe entre experiência e perigo quando se fala, por exemplo, da experiência como sobrevivência e aprendizagem após o encontro com os perigos do mundo, denotação que está visível em alguns filósofos alemães.

A filosofia medieval, influenciada pelo pensamento de Platão e Aristóteles, colocava as verdades universais em um patamar mais elevado com relação ao efêmero da vida diária, embora encontremos exceções, como a busca dos franciscanos por uma vida humilde que reproduzisse o exemplo de Jesus<sup>89</sup>.

Mas foi com o advento da Modernidade que a experiência ganhou verdadeiro protagonismo. A impossibilidade de continuar explicando o mundo a partir de Deus colocou a experiência em um lugar privilegiado de intermediação entre o mundo interior e a realidade exterior, tornando-se fundamental para a filosofia da época, que precisava colocar o sujeito como centro da significação do mundo:

A experiência, neste sentido, era sempre de e para um sujeito, fosse esse sujeito caracterizado como transcendental ou imanente, universal ou

---

<sup>86</sup> JAY, *ibid.*, p. 14-15.

<sup>87</sup> JAY, 2006a, p. 12.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 19.

particular, coletivo ou individual, pontual ou estendido no tempo. Os sujeitos eram entendidos como aqueles que tinham as sensações empíricas, passavam pelo processo de aprendizagem e tinham prazeres estéticos desinteressados, ou, então, estavam na presença do sagrado [tradução minha]<sup>90</sup> (JAY, 2006a, p. 264).

A visão da experiência unicamente como sabedoria acumulada passou a ser desdenhada, preferindo-se considerar que o horizonte de expectativas era legitimado com base em um futuro imaginado, sem nenhum compromisso com o passado. Ou seja, deixou de ser vista como um resíduo do passado e se tornou uma realidade presente<sup>91</sup>. Essa mudança ficou evidente em diversos contextos. No campo religioso, com a ruptura da unidade da igreja medieval, tanto a Reforma quanto a Contrarreforma católica deixaram de se apoiar exclusivamente nas escrituras para atrair fiéis<sup>92</sup>. Nesse novo contexto, a experiência adquiriu uma nova conotação como fenômeno intenso capaz, inclusive, de tornar-se um fim em si mesmo<sup>93</sup>.

O fascínio pela experiência individual, não só no âmbito religioso, mas estendida aos acontecimentos mundanos das pessoas comuns, encontra a maior expressividade nos escritos do humanista francês Michel de Montaigne (1533-1592) sobre a experiência, onde documenta sua jornada de autodescobertas e observação da condição humana. A aceitação da condição de fragilidade do ser humano e das ambiguidades caracterizava o pensamento do autor.

Como reação a essa postura extremamente tolerante com as ambiguidades e a falibilidade dos sentidos, os cientistas modernos começaram a explorar as coisas do mundo até então distantes do controle humano para procurar novos conhecimentos confiáveis sobre o que era cientificamente observável. Os máximos expoentes dessa nova ciência foram Francis Bacon (1561-1626), Galileu Galilei (1564-1642) e René Descartes (1596-1650).

---

<sup>90</sup>Do inglês: “Experience in this guise was always that of and for a subject, whether that subject was characterized as transcendental or immanent, universal or particular, collective or singular, punctual or temporally extended. Subjects were understood to be the ones who had the empirical sensations, underwent the formative learning process, had the disinterested aesthetic pleasures, or were in the presence of the holy”.

<sup>91</sup>JAY, 2006a, p. 20.

<sup>92</sup> Para os luteranos, a experiência religiosa começou a ganhar forma como possibilidade de se ter um acesso democrático ao sagrado, enquanto que, para os contrarreformistas, seria possível conhecer Deus através da experiência mística da religiosidade, embora poucos tivessem esse dom.

<sup>93</sup> Ibid., p. 22.

Bacon substituiu a razão dedutiva, baseada em conhecimentos do passado, pela experiência presente, ativando o vínculo entre experiência e experimento que constituiria a base do conhecimento científico. Também substituiu a experiência interior e a falibilidade dos sentidos, presentes em Montaigne, pela possibilidade de confirmação intersubjetiva, dentro da comunidade científica, de dados extraídos em um experimento controlado; a experiência não devia ser unicamente inteligível, mas também comunicável, para que outros pudessem aprender o método correto (JAY, 2006b, p. 12).

Descartes passou a entender a experiência como um objeto universal, o que, conseqüentemente, a tornava impessoal e passível de pertencer a qualquer pessoa<sup>94</sup>. Ao eliminar o valor da memória, por não ser cientificamente observável, a experiência passou a ser validada em função de sua passibilidade de constatação por um olhar exterior e pela mensuração mediante instrumentos e números.

Considera-se que o racionalismo cartesiano demarcou o início da filosofia moderna, enquanto que o experimentalismo de seu contemporâneo Galileu Galilei (1564-1642) inaugurou a concepção moderna de ciência (LOSADA, 2011, p. 17). Ao comprovar experimentalmente, por meio do uso do telescópio, as teses de Copérnico de que a Terra é redonda e gira ao redor do Sol, ele instaurou a verificação experimental como novo critério para alcançar a verdade científica, representada por meio da linguagem matemática. Desde então, muitas áreas da ciência, como a matemática, a física e a química, tentaram instituir linguagens artificiais que dessem conta de simbolizar definições unívocas e universais<sup>95</sup>.

Como explica Losada<sup>96</sup>, as ciências modernas retomaram a concepção latina de verdade (*veritas*). Enquanto que a concepção grega de verdade (*alétheia*) se referia àquilo que as coisas “eram”, a *veritas* se refere ao rigor e à precisão do relato de como as coisas tinham sido. Esse deslocamento colocou em relevo o papel da linguagem como veículo primordial da verdade. A verdade foi, assim, substituída pela veracidade e, a realidade, pela confiabilidade. Já não se tinha a pretensão de alcançar a certeza absoluta sobre as coisas; agora, o objetivo era obter um certo grau de confiabilidade<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> JAY, 2006b, p. 35.

<sup>95</sup> É importante notar que a visão adquiriu na ciência moderna uma importância extrema como órgão perceptivo fundamental para a verificação da experiência. Com sua capacidade de produzir conhecimento na distância, superou os outros sentidos. O corpo como *locus* da experiência – central para Montaigne – foi substituído pela fragmentação sensorial, sendo a visão o sentido privilegiado para a busca de conhecimento.

<sup>96</sup> 2011, p. 16.

<sup>97</sup> Essa nova concepção de verdade não só teria repercussão no desenvolvimento da filosofia e da ciência; ela também trouxe novas perspectivas para a própria visão de mundo do homem moderno e, ainda, para as

A experiência holística e totalizante de Montaigne foi substituída por diversas variantes da experiência, ou por uma experiência fragmentada que deu lugar a diversos discursos especializados em torno da experiência que evoluíram de maneira autônoma, podendo-se ressaltar as esferas científica, religiosa, estética, política e histórica. Só muito depois voltaria um interesse por recompor o quebra-cabeça da experiência como uma unidade integrada. Essa modularização da experiência consistiu no abandono do conceito como uma única categoria inclusiva para engendrar diversas subcategorias que evoluíram dando evidências da complexidade e de difícil redução a um denominador comum<sup>98</sup>. Mas isso não significa que todos os pensadores se conformassem com essa fragmentação; alguns tentaram superá-la e voltar a uma noção mais integrada, como foi o caso de alguns frankfurtianos e pragmatistas.

### **2.3. A experiência em Kant e nos empiristas britânicos**

A concepção peirceana da experiência encontra influências em autores que abordaram a experiência desde um ponto de vista cognitivo, como John Locke (1632-1704), David Hume (1711-1776) e Immanuel Kant (1724-1804). Enquanto os dois primeiros, representantes do empirismo britânico, defendem uma noção essencialmente passiva da experiência – embora nem sempre consigam ser fieis a essa ideia –, o terceiro promoveu uma visão baseada na compreensão transcendental da mente ativa. Mas os três focam na experiência como uma questão epistemológica, ou seja, da teoria do conhecimento, deixando de lado suas outras dimensões<sup>99</sup>. Peirce estudou profundamente esses autores e propôs uma definição da experiência mais integrada, provavelmente inspirado por outro autor que influenciou seu sistema filosófico, o alemão Friedrich Schiller (1759-1805).

Para Locke, a mente era uma *tabula rasa* cujas ideias provinham da experiência, isto é, da ação dos objetos do mundo exterior nos sentidos. Mas as percepções eram apenas

---

teorias e produções artísticas, que passaram a ambicionar traduzir todas as coisas em verdades científicas e substituíram o uso da cor para valorizar a aparência sensível e as emoções por uma ênfase na forma.

<sup>98</sup> JAY, 2006a, p. 402.

<sup>99</sup> JAY, *ibid.*, p. 43.

os pilares do conhecimento, sendo, depois, auxiliadas e aprimoradas pelo que ele chamava de “juízo”, ou seja, por uma operação interna da mente. Desse modo, ele considerava que existia algo, sim, na mente, contradizendo seu próprio argumento de que era como uma folha em branco<sup>100</sup>. Se bem negava o inatismo das ideias, ele acreditava na capacidade universal da reflexão, presente em todas as mentes, e que tornava as ideias simples da percepção em ideias complexas elaboradas na mente mediante combinações, abstrações ou comparações.

A definição de experiência de Locke equipara, portanto, o conteúdo da mente aos dados da experiência, como se a primeira fosse apenas o recipiente e, a segunda, a fonte de todo conhecimento, o que, como critica Jay (2006a, p. 56), não nos leva a nenhum lugar novo: “se tudo o que está na mente tanto é experiência como surge da experiência, então a experiência é apenas outra palavra para referir-nos aos conteúdos da mente e basicamente não explica nada” [tradução minha]<sup>101</sup> (JAY, 2006a, p. 56).

Locke foi considerado por Peirce como um dos pais da semiótica moderna. Além de ter sido o primeiro a adotar o conceito de “semiótica” (*Semeiotiké*)<sup>102</sup> para falar da doutrina dos signos que, juntamente com a filosofia e a ética, constituía, segundo ele, um dos ramos do conhecimento, também teve o mérito de reconhecer a mediação linguística no conhecimento resultante da experiência, apesar de não ser a linguagem seu foco principal<sup>103</sup>.

Hume buscou situar o pensamento na materialidade do corpo, onde as impressões eram “impressas”. Apesar de sua aparente ênfase na passividade da recepção das impressões, ele resgatou a importância da memória e da temporalidade, que tinham sido ignoradas pelos empiristas que o precederam. Para ele, o sujeito se constitui mediante a sucessão de sensações, sendo a identidade fruto da repetição de experiências discretas ao longo do tempo. Os hábitos e repetições são partes constitutivas da experiência, que, por sua vez, assenta as crenças sobre o passado e o futuro, embora não tenha como levar a um conhecimento firme. A imaginação, também ignorada até então, recuperou a atenção deste autor como uma faculdade imediata, prévia ao juízo. Além de ser fundamental no

---

<sup>100</sup> JAY, *ibid.*, p. 53.

<sup>101</sup> Do inglês: “If both everything in the mind is experience and everything in the mind arises from experience, then experience is just another word for the contents of the mind and fails to explain very much of anything”.

<sup>102</sup> Na obra *Essay on human understanding* (1690).

<sup>103</sup> JAY, 2006a, p. 54.

desenvolvimento das paixões humanas, a imaginação permitiria, junto à memória dos encontros passados com o mundo real, fazer as conexões que levam a criar ideias consensuadas sobre os objetos e sujeitos que perduram no tempo e que podem afetar-se mutuamente<sup>104</sup>. A imaginação, a memória e os hábitos também se tornariam conceitos-chaves no pragmatismo de Peirce, assim como a revalorização do passado como aspecto central da experiência.

De acordo com Jay<sup>105</sup>, a reconceptualização que Hume fez da experiência, na medida em que negava a imortalidade do espírito e qualquer intervenção de Deus, foi decisiva, não só para socavar vários modelos anteriores da experiência, mas também para propor novos, incluindo aqueles construídos em torno da experiência política. Para ele, memória, temporalidade e narrativa eram aspectos fundamentais da experiência.

Kant foi um contestador de Hume e reagiu a seu “ceticismo radical”, como ele o classificou<sup>106</sup>. Enquanto que para Hume não havia garantia alguma para crer nos objetos materiais além dos objetos de nossa consciência, Kant acreditava na existência de tais objetos, embora nem sempre estivessem ao alcance de nossa percepção. Ao contrário de Descartes ou Spinoza, ele defendia a noção da mente como atividade, e não como substância. Essa foi uma contribuição importante que influenciou Peirce e os pragmatistas.

A construção kantiana do conceito de experiência variou ao longo de sua obra. Na *Crítica da razão pura* (1781), ele restringiu o conceito de experiência aos objetos formados unicamente pelo conhecimento, que se distinguiam dos objetos do mundo real e dos objetos do pensamento puro. Essa primeira definição de experiência também considerava, como Hume, a ideia de que toda cognição parte da experiência, mas diferia dele ao alegar que a cognição não estava apenas constituída pela experiência, como se todo conhecimento viesse dado pelo mundo exterior. Ou seja, enquanto os empiristas britânicos limitaram suas indagações aos objetos materiais do mundo, Kant se centrou mais no sujeito e considerava os aspectos estruturais e relacionais da cognição: a experiência, para ele, era uma viagem relacional ou *Erfahrung*. A palavra *Fahrt* (viagem) sugere uma linearidade temporal com possibilidades narrativas. Essa concepção de experiência é associada à acumulação histórica ou tradicional de sabedoria.

---

<sup>104</sup> Ibid, p. 63.

<sup>105</sup> Ibid., p. 58.

<sup>106</sup> JAY, 2006a, p. 67.

Ao invés de considerar que a experiência interior é anterior à do sujeito envolvido no mundo, Kant defendeu que a determinação do sujeito vem dos objetos externos, sendo a experiência interior só possível através da exterior. Mas essa experiência exterior não é integralmente produzida por esses objetos, já que deve envolver, necessariamente, a constituição do sujeito:

Temos querido provar que todas as nossas intuições só são representações de fenômenos, que não percebemos as coisas como são em si mesmas, nem são as suas relações tais como se nos apresentam, e que se suprimíssemos nosso sujeito, ou simplesmente a constituição subjetiva dos nossos sentidos em geral, desapareceriam também todas as propriedades, todas as relações dos objetos no espaço e no tempo, e também o espaço e o tempo, porque tudo isto, como fenômeno, não pode existir em si, mas somente em nós mesmos (KANT, 2001, p. 25).

Desse modo, a experiência do real só é possível mediante a conjugação do conhecimento sensível com o entendimento do sujeito. Kant estabelece uma série de categorias *a priori* a partir das quais elaboramos nossos conceitos de mundo e que funcionam como princípios racionais que orientam a vida em sociedade<sup>107</sup>. De acordo com Jay<sup>108</sup>, a crítica de Kant às sensações e ao inatismo levou à elaboração de uma noção da experiência mais sofisticada que combinava as faculdades mentais ativas, que existiam *a priori*, com as palavras, que vinham *a posteriori*. Embora os juízos sintéticos dependessem das faculdades transcendentais da mente, podiam produzir conhecimentos novos sobre o mundo ao invés de apenas confirmar pressupostos já dados. Esse conhecimento, ao ter uma implicação universal, não era uma mera expressão idiossincrática.

A limitação do conceito de experiência kantiano inspirou reações em diversos sentidos, podendo ressaltar dois grandes desdobramentos nos sucessores europeus: de um lado, surgiu um grupo de autores que reivindicaram a recuperação das formas da experiência excluídas ou diminuídas por Kant – que, em linhas gerais, preferiram empregar o termo *Erlebnis* – e, de outro, estavam aqueles que buscavam desenvolver melhor sua concepção para que pudesse abranger a totalidade da experiência, usando a concepção dialética de *Erfahrung*. Mas, como meu interesse para esta tese residia em fazer uma

---

<sup>107</sup> LOSADA, 2011, p. 21.

<sup>108</sup> 2006b, p. 13.

revisão dos autores que influenciaram a concepção de experiência de Peirce, não vou abordar esses conceitos.

Em 1978, o filósofo italiano Giorgio Agamben proclamava a impossibilidade de o homem ter experiências e comunicá-las, ideia que outros pensadores também compartilhavam, como Benjamin e Adorno, da Escola de Frankfurt, que, desde a crise cultural provocada pela Primeira Guerra Mundial, passaram a falar da crise da experiência. Tampouco vou entrar nesta questão, porque isso significaria abandonar a matriz de pensamento que nos ocupa, que é o pragmatismo peirceano, para trabalhar autores com uma concepção muito diferente de experiência.

#### **2.4. A experiência no pragmatismo estadunidense**

Nos Estados Unidos, é possível observar uma inclinação histórica ao reconhecimento da experiência, conforme explica Martin Jay:

Se é um exagero afirmar que a América sempre teve uma cultura fundamentalmente baseada na valorização da experiência, é muito mais plausível argumentar que, ao menos, um de seus movimentos intelectuais mais poderosos lhe concedeu um lugar de destaque: o pequeno, mas cada vez mais influente grupo de pensadores que passaram a ser conhecidos como pragmatistas a partir da popularização que William James fez do termo – que tinha sido cunhado por Peirce na década de 1870 quando discutia a crença pragmática na Segunda Crítica de Kant – em uma palestra proferida em Berkeley em 1898 [tradução minha]<sup>109</sup> (JAY, 2006a, p. 268-269).

Alguns pensadores, como John J. Dermont, chegaram a identificar esse país norte-americano com o que denominaram de uma “cultura da experiência”<sup>110</sup>, embora também tenha havido autores mais céticos que privilegiaram as ciências dedutivas em detrimento

---

<sup>109</sup> Do inglês: “If, then it is an exaggeration to claim that America has always had a culture fundamentally based on the valorization of experience, it is far more plausible to argue that at least one of its most powerful intellectual movements did indeed give it pride of place: the small, but increasingly influential group of thinkers who became known as pragmatists after William James popularized the term—first coined by Peirce in the 1870s while discussing pragmatic belief in Kant’s Second Critique—in a lecture at Berkeley in 1898”.

<sup>110</sup> JAY, *ibid.*, p. 266.

do conhecimento adquirido pela experiência<sup>111</sup>. Portanto, mesmo que um dos principais movimentos intelectuais do país colocasse a experiência em um patamar privilegiado, não se pode dizer que todo o pensamento estadunidense se caracterizasse pelo culto incontestável à experiência.

Entre os historiadores, não há consenso sobre a origem do pragmatismo. Para alguns é o resultado de uma guerra civil traumática que, embora conseguisse acabar com a escravidão do sul do país, por outro lado teve consequências políticas, sociais e culturais traumáticas. Outra versão, que prefere considerar o movimento como um fenômeno que também se fez presente fora dos Estados Unidos, alega a crise da subjetividade moderna no final do século XIX.

Peirce conta que o pragmatismo se gestou nas reuniões de um grupo de jovens no que autodenominaram como o “Clube Metafísico”, não porque tivessem pretensões estritamente metafísicas, mas para fazer uma referência à difamação que a metafísica sofria naquela época, ao estar sendo suplantada pelo agnosticismo:

Wright, James e eu éramos homens de ciência que, mais do que considerar as doutrinas dos metafísicos como espiritualmente decisivas, as examinávamos pelo seu lado científico. O estilo de nosso pensamento era decididamente britânico. De todos nós, apenas eu tinha entrado na eira da filosofia pela porta de Kant, e até minhas ideias estavam adquirindo um sotaque britânico [tradução minha]<sup>112</sup> (CP 5.12, c. 1907).

Sete anos depois de apresentar o pragmatismo pela primeira vez, em 1871, Peirce publicou sua máxima pragmatista no artigo “How to Make your Ideas Clear” (1878), onde apresentava um método lógico para esclarecer o significado de conceitos confusos a partir das consequências práticas que deles se poderiam derivar. Mas foi William James (1842-1910) quem, em 1898, apresentou o termo “pragmatismo” para se referir à máxima de Peirce e lhe deu popularidade. Com uma proposta diferente, ele reformulou a máxima pragmatista de Peirce, concebida por ele como um método lógico, e criou uma doutrina metafísica que servisse como método para sanar disputas metafísicas infundáveis, como as

---

<sup>111</sup> Ibid., p. 267.

<sup>112</sup> Do inglês: “Wright, James, and I were men of science, rather scrutinizing the doctrines of the metaphysicians on their scientific side than regarding them as very momentous spiritually. The type of our thought was decidedly British. I, alone of our number, had come upon the threshing-floor of philosophy through the doorway of Kant, and even my ideas were acquiring the English accent”.

que se vinham travando entre as dimensões científica, moral e religiosa da experiência. Assim como Peirce, ele via o pragmatismo como um método para esclarecer conceitos e hipóteses e para identificar disputas vazias, mas ele não pensava nas consequências práticas do mesmo modo.

Por exemplo, James defendia que os efeitos práticos de uma proposição poderiam se dar nos fiéis de uma forma metafísica: se a crença religiosa lhes fazia se sentir melhor, então podia contribuir para a elucidação pragmatista de que Deus existe<sup>113</sup>. Já Peirce tinha uma visão mais geral dos efeitos práticos que, como explica Barrena (2007, p. 189) não se limitava à ação particular. Sem considerar que o método científico e a religião fossem coisas excludentes – já que eram complementares na construção de uma continuidade entre instinto, sentimento e razão –, defendia que, para mostrar a realidade de Deus, seria preciso uma integração entre o processo de argumentação racional e a vitalidade da experiência, ou seja, a união entre pensamento e experiência para validar as crenças e servir de guia para nossa conduta no mundo:

Para Peirce, a crença na realidade de Deus é um produto natural da abdução que surge, como toda hipótese, a partir de uma experiência peculiar. A hipótese de Deus nos atrai de tal modo que surge em nós uma crença em sua realidade, e essa crença passa a guiar nossa conduta. Assim, de acordo com o pragmatismo, as consequências práticas vêm confirmar a realidade da hipótese [tradução minha]<sup>114</sup> (BARRENA e NUBIOLA, 2013a, p. 37).

Essa virada metafísica de James fez com que Peirce marcasse uma posição de distanciamento para se desvincular da ideia de pragmatismo que estava sendo difundida<sup>115</sup>. Assim, em 1905, Peirce atribui um novo nome a seu projeto, “pragmaticismo”, e dois anos depois fez uma alteração crucial na sua máxima pragmatista: ao invés de considerar apenas as consequências práticas no comportamento das pessoas, ele passou a incluir também aquelas consequências *concebivelmente* possíveis, levando em conta as possibilidades de

---

<sup>113</sup> HOOKWAY, 2010, p. 6.

<sup>114</sup> Do espanhol: “Para Peirce la creencia en la realidad de Dios es un producto natural de la abducción, que surge, como toda hipótesis, a partir de una peculiar experiencia. La hipótesis de Dios nos atrae de tal modo que surge una creencia en su realidad, y esa creencia se convierte en guía para nuestra conducta. Las consecuencias prácticas vienen a confirmar así, de acuerdo al pragmaticismo, la realidad de la hipótesis”.

<sup>115</sup> BARRENA, 2007, p. 4.

ação e não se restringindo ao âmbito estritamente prático. Isso o distanciou mais do método do “empirismo radical” proposto por James, que, para ser radical, não deveria admitir nas suas construções qualquer elemento que não fosse diretamente experimentado nem excluir nenhum elemento que fora diretamente experimentado<sup>116</sup>. Para Peirce, as consequências que se derivam dos conceitos fazem com que tenhamos certas expectativas do que virá a acontecer, gerando, assim, crenças sobre os efeitos de uma coisa que direcionarão nossos desejos e conformarão nossas ações – e, conseqüentemente, nossos hábitos<sup>117</sup>.

John Dewey (1859-1952) viria depois criticar a marcada dicotomia que a máxima pragmatista fazia entre as crenças teóricas e as deliberações práticas. Tanto Peirce quanto James tinham combinado o pragmatismo com uma perspectiva epistemológica anticartesiana que, defendendo a importância de abandonar o ceticismo em prol de um falibilismo segundo o qual qualquer crença ou método é passível de se tornar defeituoso, visava a estudar os padrões normativos a serem adotados nas inquirições necessárias ao processo de fazer descobertas científicas. Como explica Hookway<sup>118</sup>, o naturalismo e a confiança em que a investigação científica pode nos guiar em todas as dimensões da vida levaram Dewey a questionar a definição de inquirição proposta por Peirce e James. Para ele, ao invés de ser apenas um meio para substituir a dúvida científica pela fixação de uma crença – que transformaria unicamente nosso entendimento sobre uma situação – a inquirição também é capaz de transformar a própria situação mediante nossa intervenção prática no mundo para resolver um problema. Ou seja, ele considera que não só nossas crenças sobre o mundo real mudam com nossas inferências lógicas; essas inferências são instrumentos que nos ajudam a transformar a própria realidade.

Dewey iniciou sua trajetória preocupado com a redução empobrecedora da experiência a meros dados sensoriais, pois a experiência, para ele, é formada por hábitos de expectativas. Assim como Peirce – que negava a possibilidade de conhecermos nada, nem sequer a nós mesmos, por procedimentos que não fossem inferenciais –, acreditava que as coisas não nos vêm dadas e que, portanto, as interpretamos por meio de inferências. A

---

<sup>116</sup> JAY, 2006a, p. 281.

<sup>117</sup> BARRENA, op. cit., p. 75.

<sup>118</sup> 2010, p. 13-14.

experiência, para ele, é o processo pelo qual interagimos com o meio e obtemos informação que nos ajuda a suprir nossas necessidades<sup>119</sup>.

Dewey tentou conjugar a psicologia de James e a teoria evolucionista de Darwin com o idealismo orgânico de Hegel<sup>120</sup>. O que parecia que não iria dar certo – o próprio James se compadeceu de Dewey nessa arriscada empreitada – acabou tendo uma grande ressonância, dando visibilidade a seus pensamentos na comunidade acadêmica. Em um seminário em 1896, ele defendeu que na experiência consciente não há distinção entre estímulo e resposta, à exceção de casos pontuais de hesitação quanto a como reagir<sup>121</sup>. Para ele, o pensamento e a consciência não eram anteriores à experiência, mas parte dela, e partilhavam da divisão de tarefas que a tornava possível. Inclusive, Dewey negava tudo o que fosse considerado transcendental ou *a priori*, assim como a distinção entre o pensamento analítico e sintético, pois os dois são aspectos de uma instância única e holística. Os objetos do conhecimento também são constituídos pela nossa intervenção ativa no mundo, o que, segundo o autor, não os torna menos reais.

Para Dewey, a experiência cresce da experimentação, o que coloca o futuro em primeiro plano, ao invés de nos prender ao passado. Ele acreditava que os frutos da experiência estão no futuro, e, assim como Peirce, afirmava que o fim da humanidade é o crescimento, ou seja, não se espera chegar a algo concreto, determinado. Ele também via as consequências práticas de um modo abrangente, não se limitando à ação imediata como fim.

Dewey distingue a experiência vital, em seu sentido pleno, de uma possibilidade mais intensa de experiência caracterizada pelo sentimento de ter tido “*uma* experiência”. A segunda não se define pela sua relevância, mas pela intensidade com a qual a vivemos; se nos lembrarmos do episódio como memorável, pode-se dizer que tivemos *uma* experiência porque o material experimentado segue seu curso até sua concretização, sem resistência de nossa parte:

A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em

---

<sup>119</sup> HOOKWAY, *ibid.*, p. 15.

<sup>120</sup> JAY, 2006a, p. 297.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 289.

seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. Em vez de significar a rendição aos caprichos e à desordem, proporciona nossa única demonstração de uma estabilidade que não equivale à estagnação, mas é rítmica e evolutiva. Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a arte em estado germinal (DEWEY, 2010, p. 83-84).

Sua concepção de experiência teve interpretações que nem sempre simpatizaram com ele, acusando-o de um instrumentalismo acrítico. Os duros ataques o levaram a admitir sua frustração diante da incompreensão que seu uso do conceito suscitara, chegando, em sua obra final *Knowing and the known* (1949) – escrita em coautoria com Arthur Bentley –, a propor um novo nome para aquilo que até então tinha denominado de experiência, que passou a ser denominado *trans-ação*<sup>122</sup>. Sem alterações de conteúdo, ele esperava afastar as críticas com essa mudança terminológica.

Após a morte de John Dewey, em 1952, o movimento pragmatista começou a decair, desacreditado pelo novo clima causado pela Depressão do país e pelos horrores da guerra. Com o recrudescimento dos problemas sociais e políticos, o pragmatismo começou a ser considerado insuficientemente crítico para dar conta da nova realidade, distante do clima otimista do liberalismo. Mas, três décadas depois, com a volta da moderação política, o pragmatismo recuperou seu protagonismo, desta vez, atualizado pela virada linguística da época. Richard Rorty (1931-2007) foi o principal representante desse ressurgimento, embora sua contribuição foi em direção muitas vezes contrária à do próprio pragmatismo, especialmente uma questão que incomodou seus contemporâneos pragmatistas: seu repúdio à celebração da experiência por considerar que ela fora usada pelos seus predecessores como uma “pseudosolução”, uma espécie de “criptofundacionalismo” para responder a perguntas irrespondíveis e irrelevantes<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> JAY, 2006a, p. 299.

<sup>123</sup> JAY, *ibid.*, p. 302.

### 2.4.1. A experiência segundo Charles S. Peirce

Após a revisão acima apresentada, nesta seção proponho uma definição de experiência baseada no pensamento de Peirce, tentando identificar os aspectos afins e divergentes que relacionam sua concepção à dos autores citados.

Em primeiro lugar, a experiência peirceana faz referência à mente como atividade, e não como substância, o que distancia nosso autor de Descartes e dos empiristas britânicos e elimina totalmente de sua teoria da experiência as noções de *pathos* e *tabula rasa*. Estamos perante uma concepção da experiência que implica a ação do sujeito.

Embora Peirce reconheça o papel de Locke como pai da semiótica e como impulsor da valorização do papel da linguagem na mediação do conhecimento resultante da experiência, ele rejeita a visão da mente como recipiente que é preenchido pelas informações do mundo exterior fornecidas pelos sentidos. Esse também é um aspecto que o distancia de Hume, quem acreditava que a única garantia da existência dos objetos externos era a consciência. Outro ponto de divergência entre Peirce e Hume é que, enquanto este negava a imortalidade do espírito<sup>124</sup>, tal negação era incompatível com a teoria da continuidade de Peirce. Ao empregar como filosofia científica a doutrina do *sinequismo* – ou da continuidade –, ele considerava o todo como um contínuo, ao invés de pensar em termos materialistas, idealistas ou dualistas. Mas, tirando essas diferenças, Peirce tem em comum com Hume a valorização da memória, da imaginação e da temporalidade, além da importância dos hábitos no assentamento das crenças, mesmo que não usem acepções totalmente equivalentes dos conceitos.

Assim como Kant, Peirce acreditava na existência de objetos que não estão ao alcance de nossa percepção. No entanto, ele se distancia do filósofo prussiano ao afirmar que há um obstáculo inerente à nossa capacidade de elaborar uma concepção inteligível das coisas incognoscíveis em si mesmas (COLAPIETRO, 2015, p. 5). Enquanto Kant tinha total convicção de que nada nos impede de fazer tais concepções, Peirce defende que nunca poderemos ter a certeza de possuir tal conhecimento, pois a experiência sempre pode derrubar nossas certezas e levar-nos a reformular nossas crenças. Peirce defende a doutrina do falibilismo contrito que, acompanhada pela fé na realidade do conhecimento e um profundo desejo de averiguar as coisas, reconhece a importância da experiência do erro –

---

<sup>124</sup> JAY, 2006a, p. 58.

nesse sentido, ele se aproxima de Hegel –, pois é ela que, ao anular ou negar o que supúnhamos que conhecíamos, nos faz refletir e avançar na procura do conhecimento. Assim, embora exista a possibilidade de que conheçamos as coisas exteriores como elas são, nunca saberemos ao certo se esse conhecimento não passa de uma ilusão<sup>125</sup>. Embora em certos aspectos seu falibilismo se aproxime do ceticismo, não é equivalente, pois na doutrina do ceticismo não faria sentido o desejo de conhecer as coisas, dado que não existe a esperança de consegui-lo. O falibilismo defende que a experiência pode a qualquer momento colocar em xeque nossas certezas.

Com Bacon, Peirce tem em comum uma questão que é central à sua teoria: a comunicabilidade e confirmação intersubjetiva da experiência científica. A experiência não é uma vivência exclusivamente interna, como a definia Montagne, pois tinha um fator externo fundamental para sua validação. Sem uma comunidade com a qual compartilhar nossos hábitos abduativos e sem uma comunicação interpessoal, não teríamos como estabelecer nenhum tipo de objetividade experiencial. Desse modo, a experiência se dá no interior do sujeito em sua relação com o mundo exterior, não sendo possível prescindir de nenhum deles. Peirce reconhece um elemento pré-reflexivo e imediato na experiência (*Erlebnis*), mas a inteligibilidade e comunicabilidade da experiência (*Erfahrung*) são imprescindíveis.

Peirce foi um leitor atento de Kant, e foi fortemente influenciado por seu pensamento. Mas discorda de sua ideia de que toda análise é precedida por uma síntese mental, como se as ideias fossem primeiro apresentadas a nós e depois juntadas à mente<sup>126</sup>. Ao invés disso, ele aponta para a existência de três elementos da consciência que se inter-relacionam, dos quais, a síntese é, precisamente, o último: primeiro está o sentimento imediato ou consciência do primeiro, depois o sentido da polaridade ou consciência do segundo e, por fim, a consciência sintética ou consciência do terceiro, também chamada de meio.

Peirce tem sido enquadrado por alguns nas teorias idealistas. Outros criticam as contradições entre sua proposta realista e os traços idealistas nela ainda presentes. Mas, segundo Barrena<sup>127</sup>, seu pensamento pode ser considerado como um percurso em direção

---

<sup>125</sup> COLAPIETRO, *ibid.*, p. 32.

<sup>126</sup> CP 1.384, c. 1890.

<sup>127</sup> 2007, p. 157.

ao realismo, pois, para ele, sem uma realidade que possamos conhecer e que seja garantia de nosso conhecimento, a ciência não teria sentido. Portanto, a teoria de Peirce pode ser identificada com um “realismo lógico” ou, em oposição a Hegel, que ignorou a continuidade e o azar, de “idealismo objetivo” (CASTAÑARES, 2008, p. 70).

Do ponto de vista peirceano, não só os objetos materiais e os acontecimentos são reais, mas, também, as ideias com as quais pensamos e as palavras com as quais expressamos essas ideias (PERCY, 1996, p. 1.143). Ele apresenta a experiência como um ponto de partida não reflexivo e imediato a partir do qual a mente analisa os elementos que lhe proporciona para depois combiná-los de formas novas e criativas. Em outras palavras, é na experiência onde se origina todo conhecimento. Mas sua definição não coloca em destaque a iminência do presente, e sim os conhecimentos do passado, como vemos na citação a seguir:

Acontece que uma definição de experiência acabou de sair de minha caneta. Uma definição muito boa, creio: suponhamos que a tomemos como ponto de partida. Falando de um modo lacônico, a experiência é esse *in praeterito*. Lembre-se, apenas, mais uma vez e de uma vez por todas, que não pretendemos significar qual seja a natureza secreta do fato mas, simplesmente, aquilo que pensamos que ela é. Algum fato existe. Toda experiência compele o conhecimento do leitor. Qual é, então, o fato que se apresenta a você? Pergunte a si mesmo: é o passado<sup>128</sup> (CP 2.84, c.1902).

De acordo com ele, uma experiência só se concretiza a partir do momento em que emitimos um juízo, pois é o momento em que se produz a síntese que constitui o pensamento:

Na percepção, em que conhecemos uma coisa como existindo, é evidente que existe um juízo de que a coisa existe, uma vez que um mero conceito geral de uma coisa em caso algum é uma cognição dessa coisa enquanto

---

<sup>128</sup> Do inglês: “A definition of experience happened, just now, to flow from my pen. It was a pretty good definition, I think: suppose we set out from that. Laconically speaking, experience is that in praeterito. Only, remember, once more and once for all, that we do not mean what the secret nature of the fact is, but simply what we think it to be. Some fact there is. All experience compels your acknowledgment. What, then, is the fact that is present to you? Ask yourself: it is past”. Tradução de José Teixeira Coelho Neto extraída do livro PEIRCE, C. S. **Semiótica** (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 23.

existindo. Entretanto, tem-se dito, habitualmente, que podemos invocar qualquer conceito sem efetuar um juízo; mas parece que neste caso o que fazemos é, apenas, supor arbitrariamente que estamos tendo uma experiência<sup>129</sup> (CP 5.307, 1868).

Para Peirce, na experiência, o passado compele o presente, não de um modo racional, mas mediante a força bruta da memória que nos traz de volta conhecimentos do passado. Contudo, não se pode ignorar a influência do futuro no presente, já que isso seria negar as causas finais. Na incompletude da personalidade radica nossa capacidade de crescimento e de criação, assim como de agir de acordo com uns determinados fins. Portanto, está conectada às experiências passadas, mas também orientada para o futuro. Isso significa dizer que, de acordo com Peirce, não há uma ruptura entre passado, presente e futuro, pois sua conexão é possível através de passos infinitesimais que tornam a sequência temporal em um *continuum*:

(...) o aparecimento de uma nova experiência não é nunca um caso instantâneo, mas é um *evento* que ocupa tempo, e que vai passar por um processo contínuo. Sua proeminência na consciência, portanto, provavelmente deve ser a consumação de um processo crescente; e se for assim, não há causa suficiente para o pensamento, que fora até ali dominante, cessar abrupta e instantaneamente<sup>130</sup> (CP 5.284, 1868).

Quando Peirce reage ao empirismo radical de James dizendo que “aquilo com que estamos lidando não é metafísica: é lógica, apenas” e, portanto, “não perguntamos o que realmente existe, apenas o que aparece a cada um de nós em todos os momentos de nossas vidas”<sup>131</sup>, é importante esclarecer que ele não está rejeitando as questões metafísicas com a mesma insistência que os empiristas, embora também não as integrasse no seu sistema

---

<sup>129</sup> Do inglês: “In perception, where we know a thing as existing, it is plain that there is a judgment that the thing exists, since a mere general concept of a thing is in no case a cognition of it as existing. It has usually been said, however, that we can call up any concept without making any judgment; but it seems that in this case we only arbitrarily suppose ourselves to have an experience”. Tradução de José Teixeira Coelho Neto extraída do livro PEIRCE, C. S. **Semiótica** (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 281.

<sup>130</sup> Do inglês: “(...) the striking in of a new experience is never an instantaneous affair, but is an event occupying time, and coming to pass by a continuous process. Its prominence in consciousness, therefore, must probably be the consummation of a growing process; and if so, there is no sufficient cause for the thought which had been the leading one just before, to cease abruptly and instantaneously”. Tradução de José Teixeira Coelho Neto extraída do livro PEIRCE, C. S. **Semiótica** (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 269-270.

<sup>131</sup> CP 2.84, 1902. Tradução de José Teixeira Coelho Neto extraída do livro PEIRCE, C. S. **Semiótica** (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 22.

filosófico da mesma maneira que James, quem se apropriou do pragmatismo como teoria da verdade<sup>132</sup>. Ao contrário, Peirce abordou as questões metafísicas desde uma perspectiva própria<sup>133</sup>:

A metafísica foi para Peirce algo muito similar à física dos primeiros filósofos gregos: uma “filosofia cosmogônica” que, mais do que o problema da origem, trata de explicar o funcionamento do universo ou, o que é o mesmo, das leis que o regem. Ora, essas questões adquirem um enfoque tipicamente peirceano: os princípios em torno dos quais é construída sua teoria metafísica muitas vezes têm um enfoque lógico [tradução minha]<sup>134</sup> (CASTAÑARES, 2008, p. 68).

Ao considerar o universo como uma mente em constante evolução regulada pelo princípio do sinequismo, ele nega a existência de uma doutrina metafísica última e absoluta. Se voltarmos às concepções grega e latina de verdade, parece que Peirce esteja mais próximo da concepção latina (*veritas*). No entanto, Jaime Nubiola (2002, p. 28) identifica uma terceira ideia de verdade, relacionada à adequação e o ajuste entre o que se diz ou pensa e o que se faz ou acontece, cujo meio natural é a linguagem. A verdade é uma propriedade do que se diz, e a associamos ao que é adequado ou exato, e já não tanto ao que é veraz ou confiável. Segundo a perspectiva deste autor, é mais acertado identificar a verdade com aquilo que estamos constantemente procurando do que insistir em a associar ao resultado de uma teoria lógica. Para Peirce, essa busca é realizada de forma coletiva no cerne da comunidade científica, e o avanço em direção à verdade se produz mediante o diálogo com os demais pesquisadores. Esta visão da verdade como tarefa comunitária se opõe à busca cartesiana e individual de fundamentos definitivos.

Isso nos dá uma ideia de sua concepção da ciência e Filosofia como processos que amadurecem gradualmente, produtos da mente coletiva que obedecem a leis de desenvolvimento interno, ao mesmo tempo que respondem a eventos externos (novas ideias, novas experiências, novas

---

<sup>132</sup> HOOKWAY, 2010, p. 9.

<sup>133</sup> BARRENA e NUBIOLA, 2013a, p. 35.

<sup>134</sup> Do espanhol: “La metafísica fue para Peirce algo muy similar a la física de los primeros filósofos griegos: una “filosofía cosmogónica” que, más allá del problema del origen, trata de explicar el funcionamiento del universo o, lo que es lo mismo, de las leyes que lo rigen. Ahora bien, estas cuestiones adquieren un enfoque típicamente peirceano: los principios alrededor de los que se construye su teoría metafísica tienen muchas veces un enfoque lógico”.

observações), e que dependem, inclusive, do modo de vida, lugar e tempo nos quais o investigador vive (SANTAELLA, 1983, p. 5).

Por outro lado, a verificação experimental de que fala Peirce não é a mesma da defendida por James, que é influenciada pelo positivismo. A de Peirce não se reduz à observação direta, ao experimentalismo de laboratório. Para ele, o laboratório dos filósofos seria a experiência cotidiana. Enquanto para o positivista uma hipótese só é admissível quando sua verificação pode ser diretamente percebida, para Peirce é necessário levar em consideração aspectos que vão além da percepção imediata, como a capacidade de fazer predições e suposições. Ele prefere distinguir entre o que tem e o que não tem significado, e isso vem marcado pela experiência<sup>135</sup>. A citação a seguir mostra a visão dele da experiência como algo que vai além das meras sensações:

Alguns psicólogos que respeito me interromperão aqui para dizer que, se bem admitem que a experiência é mais do que a mera sensação, eles não podem estendê-la a toda a produção mental, pois isso incluiria as alucinações, enganos, imaginações supersticiosas e falácias de todo tipo; e que eles limitariam a experiência às percepções dos sentidos. Mas eu respondo que minha declaração é a lógica. As alucinações, enganos, imaginações supersticiosas e falácias de todo tipo são experiências, mas experiências mal-entendidas; já dizer que todo nosso conhecimento é relacionado apenas à percepção sensorial é afirmar que não podemos conhecer nada – nem sequer erradamente – sobre questões mais elevadas, como a honra, as aspirações e o amor [tradução minha]<sup>136</sup> (CP 6.492, 1896).

Ao contrário de James, que afirmava que nossa espécie teria de se contentar com a experimentação constante e infundável, Peirce acreditava na possibilidade de o método científico produzir um consenso intersubjetivo sobre a verdade. Sob esse ponto de vista, a intersubjetividade é o que faz com que não se caia no individualismo ou subjetivismo

---

<sup>135</sup> BARRENA, 2007, p. 167.

<sup>136</sup> Do inglês: “Some psychologists whom I hold in respect will stop me here to say that, while they admit that experience is more than mere sensation, they cannot extend it to the whole mental product, since that would include hallucinations, delusions, superstitious imaginations and fallacies of all kinds; and that they would limit experience to sense-perceptions. But I reply that my statement is the logical one. Hallucinations, delusions, superstitious imaginations, and fallacies of all kinds are experiences, but experiences misunderstood; while to say that all our knowledge relates merely to sense perception is to say that we can know nothing -- not even mistakenly -- about higher matters, as honor, aspirations, and love”.

extremo, pois é na comunicação interpessoal que pautamos a objetividade no âmbito cognoscitivo. Portanto, a intersubjetividade é o espaço comunicativo onde se dá a articulação entre criatividade pessoal e tradição, onde se valida a objetividade da verdade (NUBIOLA, 1998, s.n.).

A experiência é, para Peirce, o ponto de partida do conhecimento, não como dados obtidos do mundo exterior nem como objeto da ação da mente para explicá-los a partir de categorias de pensamento, senão como o lugar de encontro com o mundo que nos traz de volta conhecimentos do passado e nos faz adotar soluções criativas para manter a razoabilidade do mundo e agir de acordo com uns determinados fins que orientam nossos sentimentos, ações e pensamentos. Ou seja, a experiência não vai ser tratada nem como uma fonte externa que afeta e molda um sujeito passivo nem como objeto do conhecimento de um sujeito. Entre o objetivismo e o subjetivismo, encontra-se a proposta de considerar a experiência como um fenômeno que se apresenta ao sujeito e mediante o qual ele conhece, sente e deseja.

No intuito de detectar os aspectos centrais que configuram a experiência comum do ser humano, Peirce identificou três categorias fenomenológicas: as de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Essas categorias se referem a aspectos presentes nos fenômenos, ou seja, aos três modos como os fenômenos aparecem à consciência. A Primeiridade corresponde ao momento presente e engloba ideias pré-reflexivas, como as sensações, os sentimentos e as emoções. A Secundidade é a categoria das coisas reais, que ocorrem aqui e agora e supõe um encontro com o outro, onde se desenvolvem relações duais, como as de ação-reação, causa-efeito, mudança e resistência à mudança (CASTAÑARES, 1994, p. 6). A experiência propriamente dita se dá neste âmbito da Secundidade; ela é real e diádica. E a Terceiridade é a lei que explica o fato bruto da Secundidade<sup>137</sup>. Em uma carta a Lady Welby, ele dá um exemplo de sua definição de experiência tomando como base as categorias:

Imagine-se sentada uma noite, sozinha, no cesto de um balão, muito longe da terra, desfrutando da calma e tranquilidade absolutas. De

---

<sup>137</sup> Cumpre salientar que existe um tipo de Secundidade – a degenerada – que não pode ser prevista mediante uma lei de relações porque faz referência a um acontecimento no presente que afeta a outro acontecimento no futuro, ainda não ocorrido. Já na Secundidade genuína, que é aquela onde se produz um encontro no aqui e agora entre um acontecimento e sua consequência (como quando batemos a cabeça e sentimos dor), a relação entre esforço e resistência é explicada por lei.

repente, irrompe sobre você o assobio estridente do vapor, e continua por um bom tempo. A impressão de quietude era uma ideia de Primeiridade, uma qualidade de sentimento. O penetrante assobio não a permite pensar ou fazer nada além de sofrer. Isso também é absolutamente simples. Outra Primeiridade. Mas a interrupção do silêncio pelo barulho foi uma experiência. A pessoa em sua inércia se identifica com o estado de sentimento precedente, e o novo sentimento que surge apesar dela é o não-ego. Tem uma consciência de dupla face que consiste em um ego e um não-ego. Essa consciência da ação de um novo sentimento que destrói o sentimento anterior é o que chamo de experiência [tradução minha]<sup>138</sup> (CP 8.330, 1904).

Na experiência, objeto e sujeito se afetam mutuamente em uma relação de forças entre o *esforço* do sujeito e a *resistência* do mundo exterior. Assim, podemos dizer que a experiência institui uma relação diádica entre o ego e o não-ego. Quando nosso exercício como agentes racionais flui sem impedimentos, parece que a fronteira entre o eu e o outro se dissolve, e sentimos que a realidade está sob nosso controle. Mas, quando menos esperamos, a experiência nos tira da zona de conforto e nos torna de novo conscientes da existência de um outro que oferece resistência a nossos esforços. Nessas situações, nos sentimos instados a agir:

Estamos continuamente esbarrando com a dura realidade. Esperávamos uma coisa, ou passivamente a pressupúnhamos, e tínhamos sua imagem na mente, mas a experiência derruba essa ideia e nos obriga a pensar de um modo bastante diferente. Temos este tipo de consciência com um certo grau de pureza quando colocamos o ombro contra uma porta e tentamos forçá-la a se abrir. Temos um senso de resistência e ao mesmo tempo um senso do esforço. Não pode haver resistência sem esforço; não pode haver esforço sem resistência. São duas maneiras de descrever a mesma experiência. É uma consciência dupla. Tornamo-nos cientes de

---

<sup>138</sup> Do inglês: “Imagine yourself to be seated alone at night in the basket of a balloon, far above earth, calmly enjoying the absolute calm and stillness. Suddenly the piercing shriek of a steam-whistle breaks upon you, and continues for a good while. The impression of stillness was an idea of Firstness, a quality of feeling. The piercing whistle does not allow you to think or do anything but suffer. So that too is absolutely simple. Another Firstness. But the breaking of the silence by the noise was an experience. The person in his inertness identifies himself with the precedent state of feeling, and the new feeling which comes in spite of him is the non-ego. He has a two-sided consciousness of an ego and a non-ego. That consciousness of the action of a new feeling in destroying the old feeling is what I call an experience”.

nós mesmos quando nos tornamos cientes do outro [tradução minha]<sup>139</sup>  
(CP 1.324, 1903).

Quando nosso esforço é maior do que a resistência das coisas, nossa consciência entra na modalidade da *ação*. Já quando a resistência das coisas é maior do que nosso esforço sobre elas, falamos de *percepção*<sup>140</sup>.

A experiência é interpretada a partir dos hábitos, conhecimentos passados e inferências e, embora ela pertença só ao sujeito que a experimenta, pode ser compartilhada e sua interpretação validada na comunicação interpessoal. A internalidade do homem não pode ser observada por um processo de introspecção, já que cada estado da consciência é em si uma inferência sobre algo que já passou: quando nos propomos a pensar em um sentimento na sua presentidade, no modo como o estamos sentindo agora, já é tarde demais, porque esse presente já não existe e nos encontramos em um presente diferente; apenas podemos inferir como era. Portanto, quando pensamos em nossos próprios sentimentos, surgimos como um signo. Só podemos conhecer o “eu” pela sua manifestação enquanto signo. Isso indica que os processos de significação não podem ter um caráter dedutivo ou direto, como se pretendia no estruturalismo, já que, como inferências, só podem ser hipotéticas, ou seja, resultantes de uma abdução<sup>141</sup>:

[...] tudo o que está presente a nós é uma manifestação fenomenal de nós mesmos. Isto não impede que haja um fenômeno de algo sem nós, tal como um arco-íris é simultaneamente uma manifestação tanto do sol quanto da chuva. Portanto, quando pensamos, nós mesmos, tal como somos naquele momento, surgimos como um signo. Ora, um signo tem, como tal, três referências: primeiro, é um signo *para* algum pensamento que o interpreta; é um signo *de* algum objeto ao qual, naquele

---

<sup>139</sup> Do inglês: “We are continually bumping up against hard fact. We expected one thing, or passively took it for granted, and had the image of it in our minds, but experience forces that idea into the background, and compels us to think quite differently. You get this kind of consciousness in some approach to purity when you put your shoulder against a door and try to force it open. You have a sense of resistance and at the same time a sense of effort. There can be no resistance without effort; there can be no effort without resistance. They are only two ways of describing the same experience. It is a double consciousness. We become aware of ourself in becoming aware of the not-self”.

<sup>140</sup> PEIRCE, loc. cit.

<sup>141</sup> BARRENA e NUBIOLA, 2013a, p. 132.

pensamento, é equivalente; terceiro, é um signo, *em* algum aspecto ou qualidade, que o põe em conexão com seu objeto<sup>142</sup> (CP 5.283, 1868).

Mas, dado que a mediação e a comunicação são características próprias do signo, o “eu” também passa a ser visto, desde esta perspectiva, como um ser aberto e comunicável que forma parte de uma comunidade. Ou seja, a mente deixa de ser algo privado para ser um fenômeno essencialmente externo, de relação. Daí o célebre mote de Peirce que dizia que o pensamento não está em nós, mas somos nós que estamos no pensamento, já que o corpo não é limite para o pensamento. Essa condição de extracorporeidade é um traço fundamental para se entender a subjetividade peirceana, pois, embora exista uma dimensão privada do eu, a dimensão comunicável nos permite compartilhar nossos pensamentos e sentimentos. “Quando comunico meu pensamento e meus sentimentos a um amigo que me inspira muita simpatia, de modo que meus sentimentos passem para ele e que eu tenha consciência daquilo que ele está sentindo, será que não estou vivendo tanto em seu cérebro quanto no meu – quase que literalmente?”<sup>143</sup> (CP 7.591, 1866).

A continuidade cumpre, para Peirce, o papel ordenador da experiência e expressa a lei geral que governa os indivíduos. O que garante a continuidade são as crenças, regras de ação constituídas pelos hábitos que incorporam ações passadas e as direcionam para o futuro, gerando novas linhas de comportamento. Mas esses hábitos não são tão rígidos e invariáveis quanto as leis da natureza, pois, sem espaço para a arbitrariedade, a vida seria uma continuação mecânica de hábitos e, o que é mais importante, não existiria a experiência:

Coloque estragão em minha salada quando há anos que não o como e exclamarei: “Que néctar!”. Mas, se você colocar estragão em todos os pratos que coma, semana após semana, será criado um hábito de expectativa; e, ao se transformar a sensação, assim, em hábito,

---

<sup>142</sup> Do inglês: “(...) everything which is present to us is a phenomenal manifestation of ourselves. This does not prevent its being a phenomenon of something without us, just as a rainbow is at once a manifestation both of the sun and of the rain. When we think, then, we ourselves, as we are at that moment, appear as a sign. Now a sign has, as such, three references: first, it is a sign to some thought which interprets it; second, it is a sign for some object to which in that thought it is equivalent; third, it is a sign, in some respect or quality, which brings it into connection with its object”. Tradução de José Teixeira Coelho Neto extraída do livro PEIRCE, C. S. **Semiótica** (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 269.

<sup>143</sup> Do inglês: “When I communicate my thought and my sentiments to a friend with whom I am in full sympathy, so that my feelings pass into him and I am conscious of what he feels, do I not live in his brain as well as in my own – most literally?”. Tradução de José Teixeira Coelho Neto extraída do livro PEIRCE, C. S. **Semiótica** (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 309

dificilmente poderá produzir qualquer impressão em mim, pois, se a perceber, será já desde um ângulo novo, desde o que antes aparece como fastio [tradução minha]<sup>144</sup> (CP 6.149, 1892).

Nesse sentido, a experiência de Peirce é equivalente ao que Dewey denominou *uma* experiência singular. Do ponto de vista peirceano, sem novidade não há experiência, mas hábitos. A experiência surge quando nos tornamos cientes da existência de um outro que nos tira do estado de inércia e nos insta a agir para recuperar a calma. Portanto, Peirce não faz a distinção que Dewey faz entre a experiência comum e ter *uma* experiência; ele só considera a segunda.

À diferença dos animais, o homem tem a capacidade de controlar seu comportamento através dos hábitos, e isso só é possível graças à existência de um ideal com o qual podemos comparar nossas ações<sup>145</sup>. E esse ideal, como se verá mais adiante, é marcado pela estética, e constitui o fim e a verdadeira liberdade do ser humano para procurar o admirável e tornar sua vida mais razoável, podendo, assim, compreender a si mesmo e tudo o que tem ao redor. A formação dos hábitos nem sempre é consciente, pois há ocasiões em que herdamos um hábito por instinto, sem perceber. Mas por trás da maioria dos hábitos da vida madura há um processo de reflexão.

#### **2.4.1.1. As categorias de espaço e tempo**

O espaço e o tempo são duas categorias fundamentais da experiência que condicionam nossa maneira de perceber o mundo. A experiência é situada em um aqui e agora, e não em nenhum outro momento ou lugar, o que a tornaria diferente. Peirce adota uma visão fenomenológica para explicar como percebemos o espaço e o tempo. A partir de suas leituras críticas de Kant, ele elabora uma concepção das categorias de espaço e tempo que, ao invés de as considerar como categorias transcendentais existentes *a priori*, as define como concepções intelectuais que só podem ser alcançadas por meio de inferências.

---

<sup>144</sup> Do inglês: “Put me tarragon into my salad, when I have not tasted it for years, and I exclaim, ‘What nectar is this!’ But add it to every dish I taste for week after week, and a habit of expectation has been created; and in thus spreading into habit, the sensation makes hardly any more impression upon me; or, if it be noticed, it is on a new side, from which it appears as rather a bore”.

<sup>145</sup> BARRENA e NUBIOLA, 2013a, p. 81.

“Hypothesis of Space and Time: A Response to Kant” é um manuscrito inacabado que Peirce estava escrevendo, provavelmente no inverno de 1866-67, como segundo apêndice para um livro sobre Lógica que pretendia publicar. Nele, o autor discute as três principais proposições sobre o espaço e o tempo contidas na “Estética transcendental” de Kant e marca seu distanciamento com relação a ele. Peirce só concorda com Kant em que o espaço e o tempo são hipotéticos. Embora Kant não diga isso explicitamente em seu texto, Peirce interpreta que está implícito em sua visão do espaço e do tempo como condições da experiência que delimitam a maneira como somos afetados. Mas Peirce rejeita as outras duas proposições kantianas relativas a: 1) que as concepções de espaço e tempo pertencem ao campo da sensibilidade; e 2) que espaço e tempo são intuitivos. O espaço e o tempo são representações sensíveis que percebemos como qualidades, mas, assim como quando percebemos uma cor formulamos uma inferência que dá lugar a uma hipótese nominal, Peirce defende que deve haver, pelo menos, uma parte intelectual no processo de perceber o espaço e o tempo, pois não se trata de uma mera intuição ou impressão.

Para Peirce, só há um tempo e um espaço e eles não podem ser divididos. O *continuum* só é interrompido quando entra a razão para defini-los, e, como não podemos pensar no espaço e no tempo sem uma hipótese, essa definição só pode ser feita por meio de inferências hipotéticas. Se bem não podemos sentir o tempo porque o presente não contém tempo, há presente em nós uma massa de representações tão relacionadas entre si em termos de brilho e outros aspectos que nos levam a adotar a hipótese do tempo para explicar essas relações, assim como quando queremos entender a relação entre uma série incontável de estimulações nervosas separadas entre si recorreremos à hipótese do espaço para supor a extensão do objeto.

Mesmo sem sabermos onde estão os nervos do olho estimulados nem quantos são, podemos imaginar a excitação de um deles a partir do outro, pois a estimulação que aparece em um nervo em um instante aparecerá em outro no seguinte instante por uma complexa lei. Percebemos a relação porque distinguimos entre a estimulação de um nervo e a do outro. Desse modo, se supomos que o objeto tem uma extensão, a relação se tornará inteligível (PEIRCE, 1993, p. 651). Assim, se confirma a afirmação kantiana de que, ao distinguirmos o tempo no fluxo dos fenômenos – precisamente porque supomos a extensão do objeto –, obtemos a imagem do espaço.

Peirce considera que não podemos formular a respeito do espaço e do tempo conceitos de classes – próprios do entendimento –, mas proposições sintéticas que devem partir de umas concepções complexas de espaço e de tempo cujos sujeitos são objetos que possuem uma *extensão* e relações com uma *protensão*. Como tais concepções complexas carecem ainda de definição, trata-se de uma hipótese confusa. Por esse motivo não é possível, segundo Peirce, conceber os fatos sem a hipótese<sup>146</sup>.

Portanto, na experiência comum não podemos perceber a linha absoluta do tempo com seus pontos matematicamente fixados e definidos, mas percebemos o tempo como um fluxo contínuo que conduz a corrente de sensações e possibilita o conhecimento. Quando temos *presente* uma ideia passada, ela está *ipso facto* presente (CP 6.109, 1891); é trazida pela força bruta da memória e misturada com outras ideias mirando, também, para o futuro. Sob essa perspectiva, o presente é “metade passado e metade por vir”<sup>147</sup>, e a memória é uma forma de secundidade, pois é o efeito de quando o passado age diretamente sobre o futuro. Já o futuro só age sobre o passado por meio de terceiridades<sup>148</sup>.

Não podemos esquecer que existe uma representação coletiva do tempo que o divide da mesma maneira para todos os membros da mesma sociedade, que são obrigados a regular suas atividades de acordo com essa medida. Como bem explica o sociólogo Maurice Halbwachs (2006, p. 114), diante da impossibilidade de encontrar pontos de referência definidos o suficiente na sequência dos estados de consciência individuais que pudessem valer para todas as consciências, os homens recorreram aos fenômenos da natureza ou a artefatos inventados, como o relógio, para medir o tempo de acordo com suas condições e hábitos sociais. Essa representação auxilia o sujeito e os grupos sociais a organizarem os eventos da experiência passada. Assim, ao organizar nossas narrativas, não nos apoiamos só em referências temporais próprias de nossa experiência pessoal, mas também fazemos uso de referências pertencentes à representação social do tempo.

Halbwachs<sup>149</sup> também aponta para a importância do espaço para nossa calma e estabilidade. Precisamos de uma certa familiaridade com os objetos ao redor para nos sentirmos à vontade no espaço. Se tivéssemos que estar constantemente nos mudando de

---

<sup>146</sup> 1993, p. 653.

<sup>147</sup> CP 6.126, 1891.

<sup>148</sup> CP 1.325, 1905.

<sup>149</sup> 2006, p. 156.

casa ou de ambiente de trabalho, o estranhamento nos causaria uma grande incerteza, podendo provocar uma crise de identidade, pois nossa relação com o ambiente material circundante é constituidora de uma memória individual e coletiva que diz respeito de nossa vida pessoal e em sociedade. A organização espacial e a distribuição dos objetos pelo espaço se regem pelas normas e costumes de cada grupo social, e dizem muito a seu respeito.

Assim como com o tempo, nossa percepção fenomenológica do espaço não é baseada em cálculos geométricos. Quando nos deslocamos pelo espaço, percebemos constantemente mudanças no ambiente e atualizamos nossos movimentos de maneira a circundar obstáculos, pegar objetos ou nos aproximarmos do lugar onde queremos chegar sem precisar fazer cálculos ou grandes esforços (MILLAR, 1997); quase não somos conscientes do que estamos fazendo.

Há quem acredita (VON SENDEN, 1974; BOWER, 1977) que a falta de visão acarreta a incapacidade de os cegos terem uma concepção espacial do mundo porque o tato é analítico e não pode ter uma percepção simultânea das coisas no espaço. Mas, como explica Dominic Lopes (1997), o fato de o tato empregar um repertório de movimentos sequenciais da mão e do corpo não significa que perceba o mundo apenas como sucessão. Aliás, sem uma concepção espacial, ninguém seria capaz de se deslocar pelo mundo de um modo proposital. Assim, as únicas pessoas que não possuem uma concepção espacial são as que carecem do sentido proprioceptivo da cinestesia.

Susanna Millar<sup>150</sup> também defende que não há motivos para supor que o cego tem uma aptidão diferente para a compreensão espacial. O que se deve entender é o papel das modalidades sensoriais na codificação espacial. A Psicologia Ambiental tem estudado as formas como as pessoas organizam a informação espacial. Podemos criar percursos de um ponto de origem a outro de chegada, com seus pontos intermediários, ou analisar a configuração das relações dinâmicas entre elementos distribuídos no espaço, operação mais complexa que requer um maior investimento cognitivo. Empregamos pistas e referências que nos ajudam a lembrar e construir um esquema espacial. Enquanto uma pessoa cega usa referências relativas a desníveis e texturas no solo, cheiros ou ruídos

---

<sup>150</sup> 1997.

ambientais (GRATACÓS, 2006, p. 77), alguém que enxerga provavelmente recorrerá principalmente a pistas visuais.

#### **2.4.1.2. Abdução, imaginação e estado de *musement***

Considero que os conceitos de abdução, imaginação e *musement* merecem ser explicados para entendermos melhor seu papel na concepção peirceana de experiência. Segundo Peirce, a *abdução* ou *retrodução* é o único tipo de inferência que nos leva a ampliar nosso conhecimento, porque é a que nos empurra a elaborar hipóteses sobre uma realidade que queremos entender:

Ao olhar pela janela nesta linda manhã de primavera, vejo uma azaleia em plena floração. Não, não! Não é isso o que vejo, ainda que seja a única forma de descrever o que vejo. Isso é uma proposição, uma frase, um fato; mas o que percebo não é uma proposição, nem uma frase, nem um fato, mas apenas uma imagem que torno inteligível em parte mediante uma declaração sobre o fato. Esse enunciado é abstrato; o que estou vendo é concreto. Realizo uma abdução cada vez que expresso em uma frase aquilo que vejo. A verdade é que toda a fábrica de nosso conhecimento é um filtro emaranhado de puras hipóteses confirmadas e refinadas pela indução. O olhar vazio não pode fazer o mínimo avanço no conhecimento sem que seja realizada uma abdução a cada passo [tradução minha]<sup>151</sup> (MS 692, 1901).

A abdução é o método de conhecimento que dá lugar a hipóteses sobre a realidade que queremos explicar, as quais depois poderemos validar ou refutar recorrendo aos outros dois métodos de conhecimento: a dedução servirá para inferir, a partir de uma análise lógica, uma série de predições experimentais, e depois procederemos a comprovar, mediante induções, se tais predições se cumprem empiricamente.

---

<sup>151</sup> Do inglês: “Looking out my window this lovely spring morning, I see an azalea in full bloom. No, no! I don't see that; though that is the only way I can describe what I see. That is a proposition, a sentence, a fact; but what I perceive is not proposition, sentence, fact, but only an image, which I make intelligible in part by means of a statement of fact. This statement is abstract; but what I see is concrete. I perform an abduction when I so much as express in a sentence anything I see. The truth is that the whole fabric of our knowledge is one matted felt of pure hypothesis confirmed and refined by induction. Not the smallest advance can be made in knowledge beyond the stage of vacant staring, without making an abduction at every step”.

Como explica Walker Percy<sup>152</sup>, uma atividade habitual de inferência abdutiva é a atividade nominativa por meio da qual os humanos nos familiarizamos com as pessoas e as coisas, uma atividade mediante a qual unimos experiências e significações nos nomes, onde pensamento, linguagem e mundo se conferem sentido mutuamente. É realizada desde muito cedo, quando as crianças aprendem que as coisas têm nomes. Muitas vezes, a inferência abdutiva é tão transparente e natural que passa despercebida<sup>153</sup>. Isso não significa que seja imediata nem intuitiva, pois depende da continuidade do conhecimento, da experiência prévia. Quer dizer, é determinada por uma cognição prévia do mesmo objeto. Por outro lado, ela não deixa de ter um elemento instintivo, já que é o instinto que ajuda o ser humano na criação de hipóteses e na elaboração de umas teorias mais verdadeiras do que outras, dentre todas as probabilidades.

Percy<sup>154</sup> comenta outro exemplo menos transparente de abdução linguística, relativo ao momento em que Helen Keller – a escritora e ativista surdo-cega que surpreendeu o mundo com suas superações –, descobriu a relação entre os signos linguísticos (orais e datilológicos) e o objeto que designam. Após muitas tentativas frustradas de sua tutora – a cega Anne Sullivan – para lhe ensinar a se comunicar, a menina finalmente um dia entendeu que os toques que Anne estava fazendo em seu braço enquanto ela sentia a água da fonte caindo na outra mão eram signos que representavam as letras da palavra “água”. A partir de então, ela entendeu a lógica de nomeação das coisas do mundo e saiu de seu isolamento comunicativo, chegando, inclusive, a aprender várias línguas.

Para Peirce, o avanço do conhecimento não se dá apenas pela racionalidade; há sempre envolvido um elemento fundamental, os instintos naturais ou *il lume naturale* (luz natural), conceito que toma emprestado de Galileu para explicar o surgimento da conjectura e a eleição das hipóteses mais adequadas<sup>155</sup>. Além dos instintos, ele aponta para outro elemento fundamental que acompanha a razão no processo de abdução, e que constitui a faculdade onde tem lugar todo raciocínio: a imaginação. Barrena<sup>156</sup> ressalta que não se trata de uma faculdade separada que usamos de vez em quando, mas que participa de tudo o que pensamos e fazemos, influenciando e sendo influenciada pelos nossos

---

<sup>152</sup> 1996, p. 1.145-6.

<sup>153</sup> NUBIOLA, 1998, s.n.

<sup>154</sup> Op. cit., p. 1.146.

<sup>155</sup> BARRENA, 2007, p. 101.

<sup>156</sup> Ibid., p. 105.

pensamentos e ações. Com uma base biológica, ela também é biográfica e depende da aprendizagem e das relações sociais.

A noção peirceana de imaginação funciona harmoniosamente com a razão, sem necessariamente se submeter a suas regras. É a imaginação que nos permite ordenar a complexidade da experiência:

Em nossa imaginação acontece de tudo, e tudo passa por ela; tudo que passa por nossos sentidos pode estar na imaginação: cheiros, sabores, figuras, mas também coisas complexas, diálogos ou atividades futuras: tudo é antecipado nela e, portanto, seu papel é central para a compreensão da racionalidade humana [tradução minha]<sup>157</sup> (BARRENA, 2007, p. 108).

Além disso, a imaginação possibilita que nos mantenhamos abertos para o mundo, o que a torna essencial para explicar a experiência e o encontro com o outro. E, para nos comunicarmos com os demais e nos colocarmos no lugar deles, precisamos da imaginação, que é justamente o que nos permite sair de nós mesmos e estar no outro<sup>158</sup>.

Também influencia a formação de hábitos<sup>159</sup>, pois, através dela, podemos nos preparar para possíveis acontecimentos e refletir sobre qual seria o comportamento mais adequado caso eles vierem a acontecer.

Outro conceito chave é o que Peirce<sup>160</sup> chamou de *musement*, que consiste em um estado da mente que vai solta, livre, sem seguir regra alguma, exceto a lei da liberdade. Nesse estado mental de jogo, a mente pode brincar com as ideias e dialogar com o que percebe, fazendo livre uso da imaginação para realizar associações entre ideias ou imagens que antes estavam desconexas. Acarreta uma forma de controle passivo, como a que encontramos nos sonhos<sup>161</sup>.

No *musement*, a atenção não está voltada para uma coisa específica, motivo pelo qual há mais chances de que se nos apareçam elementos para os quais não teríamos

---

<sup>157</sup> Do espanhol: “De todo pasa en nuestra imaginación, y todo pasa por ella; todo lo que pasa por nuestros sentidos puede estar en la imaginación, olores, sabores, figuras, pero también cosas complejas, diálogos o actividades futuras: todo lo anticipamos en ella, y por tanto es central su papel a la hora de comprender la racionalidad humana”.

<sup>158</sup> Ibid., p. 121.

<sup>159</sup> BARRENA, 2007, p. 119.

<sup>160</sup> CP 6.458, 1908.

<sup>161</sup> BARRENA, op. cit., p. 86.

atentado em situações de autocontrole. Ao contrário, quando a pessoa está ansiosa ou concentrada em perseguir um objetivo, a criatividade se vê coibida ou reprimida.

O raciocínio que faz o conhecimento avançar não seria possível sem a consideração do que chama nossa atenção em nossos universos de experiência, sem a surpresa, sem a meditação pausada acerca desses fenômenos, sem o *musement*, sem esse peculiar estado no qual nos deixamos afetar pelo mundo, sem essa diferença na atenção, sem nos deixarmos de algum modo invadir pelos fenômenos e permitir que nossas faculdades conjuguem as diferentes possibilidades. Os materiais disponíveis no *musement* influem na abdução que surgirá [tradução minha]<sup>162</sup> (BARRENA, 2007, p. 85).

A abdução surge quando algo nos surpreende, quando nos deparamos com uma experiência que rompe com nossas expectativas, mesmo que apenas estejamos cientes delas parcialmente. E o *musement* é o estado ideal para que isso aconteça sem amarras nem tentativas de autocontrole. No contexto da fruição estética de objetos, ele se torna fundamental como ponto de partida não mediado, livre e espontâneo que nos permite suspender temporariamente a atividade racional autocontrolada e nos entregarmos às sensações e sentimentos do que nos envolve, com uma maior aceitação do inesperado e do surpreendente.

E, embora alguns pesquisadores se esforcem para ter o máximo controle sobre seus objetos de estudo, na presente pesquisa se considera o *musement* como um estado desejável que permite enxergar aspectos cuja observação não tinha sido prevista na fase de planejamento e que depois podem se tornar essenciais para a compreensão do fenômeno em estudo.

---

<sup>162</sup> Do espanhol: “El razonamiento que hace avanzar el conocimiento no sería posible sin la consideración de lo que nos llama la atención en nuestros universos de experiencia, sin la sorpresa, sin la meditación pausada acerca de esos fenómenos, sin el *musement*, sin ese peculiar estado en que dejamos que el mundo nos afecte, sin esa diferencia en la atención, sin dejarnos de algún modo invadir por los fenómenos y permitir que nuestras facultades conjuguen las diferentes posibilidades. Los materiales disponibles en el *musement* influyen en la abducción que surgirá”.

### 2.4.1.3. Os tipos de interpretantes

Segundo Peirce, a realidade não pode ser concebida a não ser mediante representações mentais ou signos. Para que um signo represente um objeto, é preciso que haja um intérprete; sem ele, não há signo. Uma vez identificada a existência de um possível signo – um *representâmen* –, o intérprete realiza uma operação de retroação que procura em sua mente um signo anterior que lhe sirva como regra explicativa do novo signo<sup>163</sup>. Portanto, para interpretar um signo também é preciso que o intérprete tenha conhecimento prévio do objeto representado, ou seja, deve ter uma imagem mental daquele objeto – que pode ter elementos visuais, táteis, sonoros ou cenestésicos – gerada a partir de experiências passadas. Com base nesse conhecimento e com o auxílio de operações criativas como as que empreendemos para pressupor, implicar, preencher vazios e recorrer a outros textos<sup>164</sup>, ele realiza a atividade interpretativa.

Peirce (CP 2.228, 1897) define o signo como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” do objeto. Esse signo resultante é denominado *interpretante* do primeiro signo, e pode se transformar sucessivamente e de maneira ilimitada em signo de novas semioses. Em função do conhecimento prévio do intérprete, poderão surgir interpretantes muito diversos que representem o objeto em alguns de seus aspectos. Esses aspectos nos quais se baseia a representação do objeto – o signo nunca representa o objeto em sua totalidade – são chamados de *fundamentos* do representâmen<sup>165</sup>.

Podemos definir o interpretante como o efeito que o signo produz na mente do intérprete, e, que ao mesmo tempo, tem potencial para representar o objeto sob novos aspectos, gerando novos interpretantes. Mas, como nos alerta Castañares<sup>166</sup>, o interpretante não é necessariamente um efeito de natureza mental; ele pode, também, se materializar por meio de uma ação, como quando os soldados executam uma ordem ou quando um músico interpreta uma partitura. Portanto, nem sempre a interpretação do signo é de carácter lógico, já que o efeito pode estar mais localizado nas emoções, sentimentos e ações.

---

<sup>163</sup> CASTAÑARES, 1994, p. 27.

<sup>164</sup> Ibid., p. 25-26.

<sup>165</sup> CP 2.228, 1897.

<sup>166</sup> 1994, p. 11.

Encontramos na obra de Peirce, pelo menos, duas classificações dos interpretantes, que foram interpretadas por alguns como classificações equivalentes com nomenclaturas diferentes e, por outros, como uma primeira classificação que tem a outra como desdobramento<sup>167</sup>. Esta última é a que adoto aqui<sup>168</sup> e que apresento a seguir.

Desde a perspectiva que integra os seis tipos de interpretantes, em primeiro lugar está o *interpretante imediato*, que se refere a um efeito que fica no nível da impressão ou da sensação. É o interpretante que identifica, mediante a ordenação de qualidades materiais, a possível existência de um representâmen passível de ser interpretado. Assim, temos um interpretante imediato quando percebemos que o que temos na frente não são simples qualidades de cor e forma, mas um retrato.

O segundo interpretante consiste no efeito real do signo em um contexto espaciotemporal determinado e se denomina *interpretante dinâmico*. Como vimos, ele pode produzir um efeito de caráter lógico, mas também pode ser de natureza afetiva ou comportamental. Por isso, podemos distinguir entre três tipos de interpretantes dinâmicos: 1) o *interpretante afetivo*, que fica no âmbito das emoções e sentimentos, 2) o *interpretante energético*, que implica algum esforço físico ou intelectual, e 3) o *interpretante lógico*, que consiste na formulação de um conceito ou explicação lógica do signo.

Por fim, temos o *interpretante final*, que constitui o efeito que o signo faria em qualquer sujeito cujas circunstâncias fossem propícias para que o signo exercesse plenamente seu efeito. Ou seja, seria o limite ideal da cadeia de semiose, onde o signo representaria seu objeto em todos os seus aspectos. O interpretante final está sempre em um processo evolutivo, pois, como intérpretes particulares, apenas somos capazes de produzir interpretantes dinâmicos falíveis e provisórios<sup>169</sup>.

Para efeitos de análise, devemos reconhecer que, na prática, não é possível analisar de um modo asséptico todos os tipos de efeitos provocados pelo signo, nem tão sequer podemos garantir que todos esses efeitos foram realmente provocados por ele ou se, ao contrário, foram originados em outros processos de semioses. O que podemos fazer é

---

<sup>167</sup> CASTAÑARES, *ibid.*, p. 11.

<sup>168</sup> A primeira classificação distingue entre o interpretante imediato, o interpretante dinâmico e o interpretante final. A segunda, se refere ao interpretante afetivo ou emocional, o interpretante energético e o interpretante lógico. Por considerar que a segunda classificação fala de interpretantes reais do signo, a incluo como desdobramento do interpretante dinâmico.

<sup>169</sup> SANTAELLA, 2009, p. 49.

analisar as narrativas dos sujeitos sobre sua experiência e contar com que os resultados obtidos serão mais ou menos aceitáveis, de acordo com o princípio do falibilismo.

#### **2.4.1.4. A narrativa**

A narrativa<sup>170</sup> é o material empírico fundamental para a análise das experiências. Quando Walter Benjamin anunciava a crise da experiência (1994a), ele baseou sua tese no fato de que a arte da narração se viu empobrecida com a brutalidade das experiências da guerra, que impedia os combatentes de compartilhar suas histórias. Essa crise já vinha sendo gestada desde que o romance moderno transformara suas estratégias narrativas e desde que as narrativas experienciais foram substituídas por informação histórica, propagandística ou midiática.

Mas acredito que, mais do que evidenciar a decadência da experiência, as transformações narrativas são parte necessária da adaptação às constantes novidades tecnológicas e mostram o surgimento de novas modalidades de experiência<sup>171</sup>. Por outro lado, a própria experiência também nos força a procurar novas formas ou gêneros de narração para contar as histórias<sup>172</sup>, assim como muitas vezes precisamos recorrer à renarração para fazer uma ressignificação retrospectiva das experiências levando em conta as mudanças ocorridas com o passar do tempo.

Vincent Colapietro nos lança o desafio de pensarmos como abordaria Peirce a autocompreensão e a narrativa, dois temas amplamente discutidos pelos filósofos contemporâneos e que encontro apropriados para se pensar a experiência peirceana. A autocompreensão, nos diz Colapietro<sup>173</sup>, é, pelo menos em parte, narrativa, pois é mediante o compartilhamento de narrativas que o sujeito se torna ciente da outredade que há nele e de que sua existência pessoal como algo completamente separado da existência do outro não passa de uma ilusão. Pela autonarração, reconfiguramos as fronteiras do eu e estabelecemos laços com outros eus, criando espaços de intersubjetividade.

---

<sup>170</sup> Note-se que a narrativa pode ser verbal ou estar materializada em qualquer outra linguagem, embora nesta tese trabalhe unicamente com narrativas verbais orais.

<sup>171</sup> CASTAÑARES, p. 2007, p. 45.

<sup>172</sup> COLAPIETRO, 2015, p. 12.

<sup>173</sup> Ibid., p. 13.

Enquanto os filósofos que aderiram à virada linguística, como Richard Rorty, tendem a sobredimensionar o caráter fictício da narração humana e a lamentar a impossibilidade da experiência sem uma mediação linguística, Peirce poderia corrigir essa tendência com sua teoria do falibilismo, segundo a qual algumas estórias seriam mais verdadeiras ou empiricamente constatáveis do que outras. Inclusive, nossas narrações muitas vezes devem adotar a forma de renarração para que possamos fazer uma ressignificação retrospectiva das experiências levando em conta as mudanças ocorridas. Mas, mesmo com seu caráter de variabilidade, a narração continua sendo essencial para interpretar as experiências e precisamos acreditar em sua correspondência com a realidade, mesmo que provisória.

Portanto, concordo com Colapietro em que, apesar de Peirce não ter usado o conceito de *narrativa*, podemos considerar que é um elemento inerente à sua concepção de experiência, pois, sem a narrativa, não podemos ter acesso às inferências do sujeito sobre as experiências vividas. Se, como Peirce defendia, a experiência deve ser inteligível e comunicável, então ela há de ser narrada e validada intersubjetivamente.

## **2.5. Recapitulação**

Nas diversas tradições de pensamento que temos apresentado, encontramos umas inclinações mais objetivistas e outras mais subjetivistas para falar da experiência. A questão, para Jay, é que ambos extremos podem se tornar prejudiciais: o subjetivismo pode levar a esquecer o fim último da experiência, e o objetivismo radical pode impedir que se pense na experiência além da mera estimulação sensorial e que se esqueça o papel da memória e das experiências passadas ou, inclusive, seu direcionamento para o futuro. A concepção peirceana se encontra num ponto intermediário entre os dois extremos. Ele considera a experiência como o lugar de encontro com o mundo que nos traz de volta conhecimentos do passado e nos faz adotar soluções criativas para agir de acordo com uns determinados fins que orientam nossos sentimentos, ações e pensamentos, sendo a comunicação interpessoal o que valida objetivamente nossas experiências.

Ao invés de falar, como alguns autores contemporâneos, da impossibilidade da experiência, prefiro seguir a orientação de Wenceslao Castañares (2007, p. 45) de elaborar uma noção de experiência que permita uma explicação razoável de como as identidades são conformadas na atualidade, que pressuponha a condição de abertura do sujeito à realidade problemática exterior e a existência de um tempo e um espaço que, mesmo não sendo transcendentais e *a priori*, condicionam as possibilidades e limites da experiência como algo histórico e cultural submetido à mudança e às relações de poder.

Após uma revisão do conceito de experiência ao longo da história, aponto aspectos em comum entre a concepção de Peirce a de outros autores, como Hume, Bacon, Kant, Hegel, James e Dewey, mas também identifico alguns pontos que o distinguem de cada um deles.

Vimos que, na experiência, que é real e diádica, não é só o objeto que afeta o sujeito; ambos se afetam mutuamente em uma relação de esforço e resistência. É a partir da experiência que conhecemos o outro, mediante uma relação diádica que nos mostra a existência de algo externo ao ego. Mas só podemos conhecer o “eu” pela sua manifestação enquanto signo. Elementos como a abdução, os hábitos e a imaginação têm um papel fundamental em nossa interpretação do eu e do mundo, assim como as categorias de espaço e tempo, que condicionam a experiência. O *musement* também constitui um estado fundamental do sujeito que permite sua abertura para o mundo. Se estivéssemos constantemente bloqueados ou reticentes a conhecer coisas novas, nossa vida seria uma sequência de hábitos mecânicos e monótonos ao invés de um processo de evolução e crescimento.

Por fim, defendi que as narrativas dos sujeitos, por serem a única via de acesso a suas experiências, devem ser consideradas como um elemento chave da experiência que permite sua comunicabilidade e inteligibilidade.

Esta é a definição de experiência com a que trabalho. No capítulo 3, continuarei a falar da experiência, mas desde uma perspectiva da fruição artística.

## CAPÍTULO 3: A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA

*“É na arte que o homem se ultrapassa definitivamente”.*

– Simone de Beauvoir –

### 3.1. Preâmbulo

No capítulo anterior, defini o conceito de *experiência* desde o ponto de vista de Charles S. Peirce. Agora, chegou o momento de delimitar o objeto de estudo e explicar de que estou falando quando digo que a pesquisa visou a analisar a experiência artística das pessoas com deficiência visual.

Na primeira parte do capítulo, esclareço por que escolhi falar de *experiência artística* em detrimento de *experiência estética*, expressão comumente utilizada para se referir às experiências que emergem do encontro com a arte. Depois, falarei da concepção que Peirce tinha da *arte* e da *estética* – pois são dois conceitos fugidios que precisam ser bem definidos dentro de cada abordagem epistemológica para não correr o risco de fazer um uso impreciso e incoerente deles – e proporei a experiência artística como meu objeto de estudo. Por fim, abordarei brevemente a complexidade *sígnica* da obra de arte para depois focar na perspectiva da interpretação, com o intuito de compreender melhor os efeitos que produzem as artes plásticas, filmes e peças de teatro nos receptores.

### 3.2. *Experiência estética ou experiência artística?*

Começo esclarecendo a distinção terminológica entre esses dois conceitos porque esse foi um dos grandes problemas com que me deparei ao iniciar a pesquisa: seria Peirce adepto do termo *experiência estética*, como o pragmatista John Dewey? Ou optaria por outra nomenclatura para se referir à fruição de obras de arte? Se, como falava no capítulo

anterior, a noção de *experiência* é motivo de desentendimento, a expressão *experiência estética* chega a provocar um efeito cacofônico nos ouvidos de filósofos e historiadores da arte de certas linhas de pensamento. Ela tem seus mais fervorosos defensores e os opositores mais ferrenhos.

Em muitos casos, o conceito de *experiência estética* é usado por inércia, como se sua acepção naturalizada, difundida no sentido comum, fosse referir-se à experiência de apreensão da beleza através da arte. Mas também há os que conscienciosamente tomam a experiência estética como objeto de estudo e defendem sua legitimidade. Shusterman (1997, p. 30) distingue quatro dimensões da experiência estética que foram tradicionalmente trabalhadas e cuja interação gerou confusão na filosofia do século XX. São as seguintes: a dimensão valorativa, que vê a experiência estética como algo valioso e desfrutável; a fenomenológica, que a define como algo vívido e subjetivamente sentido que nos tira da experiência comum; a semântica, que a considera algo significativo, não meramente sensorial; e, por fim, a definitória, que toma a experiência estética como representante da finalidade essencial da arte. As tensões geradas entre essas correntes foram um dos motivos que causaram a marginalização do conceito e o questionamento de alguns desses aspectos, como o imanentismo fenomenológico ou a pretendida radical diferenciação da experiência comum<sup>174</sup>.

Entre os oponentes do conceito encontramos, pelo menos, duas tendências. De um lado estão os que não acreditam na possibilidade da experiência, nem estética nem de qualquer outro tipo (filósofos analíticos, pós-estruturalistas e pós-modernistas); de outro lado, os que consideram que a expressão é um pleonasma, ou seja, que toda experiência é por definição estética e que, portanto, não faz sentido empregar esse conceito, sendo preferíveis outros, como o de *experiência artística* (MANDOKI, 2006).

De acordo com James Shelley (2013), desde que o conceito “estética” foi introduzido no vocabulário filosófico durante o século XVIII, ele tem sido usado para designar, entre outras coisas, um tipo de objeto (um objeto estético), um tipo de juízo (um juízo estético), um tipo de atitude (uma atitude estética), um tipo de experiência (uma experiência estética) e um tipo de valor (um valor estético). Peirce usou o adjetivo “estética” em expressões que nos remetem principalmente a Friedrich Schiller, como

---

<sup>174</sup> SHUSTERMAN, loc. cit.

“contemplação estética”, “fruição estética”<sup>175</sup>, “qualidade estética”, “juízo estético”, “estado estético” e “educação estética”. Já como substantivo, a Estética de Peirce se constitui como uma ciência normativa fundamental para seu sistema filosófico.

O conceito mesmo de “experiência estética” é posterior a Peirce, sendo John Dewey um dos principais precursores, mas é comum encontrar escritos acadêmicos sobre Peirce onde o conceito é empregado. Minha tendência inicial foi adotar a experiência estética como objeto de estudo, mas, quando me debrucei sobre o conceito para defini-lo, me encontrei com que talvez não seria o mais adequado para analisar a experiência de fruição de obras de arte, pois, nos dias atuais, é difícil não questionar estes dois pressupostos: o de que a única função da arte é proporcionar uma experiência estética e o de que as obras de arte têm um potencial especial para provocar esse tipo de experiência.

Portanto, sem pretensão de negar a existência da experiência estética e sua compatibilidade com o pragmatismo peirceano, considero que um conceito mais preciso para falar da experiência dos sujeitos ao assistir a um filme, uma peça de teatro ou uma exposição de artes plásticas seria o de *experiência artística*. Mas, então, me deparei com outro dilema: Será que essas formas de expressão são sempre apreciadas como obras de arte, no sentido tradicional das Belas-Artes, ou também podem ser desfrutadas como artes do entretenimento? Cheguei à conclusão de que seria precisa uma definição mais ampla e flexível da arte que incluía esses tipos de espetáculo.

Vou começar fazendo uma revisão dos usos precedentes do vocábulo “estética” antes de chegar no conceito de “experiência estética” tal e como foi empregado por John Dewey, que hoje é citado como uma das principais referências nos escritos acadêmicos que abordam o assunto desde os diversos campos de conhecimento, como as Artes, o Design e a Comunicação. Depois, definirei as noções de estética e arte em Peirce e refletirei sobre as peculiaridades sógnicas das obras de arte cinematográficas, teatrais e plásticas.

### **3.2.1. A estética em Kant e Schiller**

Foi Alexander Baumgarten que propôs, em 1735, o conceito de “estética” – que retomou da raiz verbal grega “*aisth*”, ligada ao sentir com a rede de percepções físicas –,

---

<sup>175</sup> Em inglês, “*aesthetic enjoyment*”.

para designar a ciência do conhecimento sensível<sup>176</sup> que pretendia provar que existe uma relação essencial entre a arte, o belo e a sensibilidade humana (AUMONT, 1998, p. 60).

Naquela época, a relação com as artes tinha se reconfigurado após uma série de acontecimentos que marcaram a filosofia estética que estava por vir. Por um lado, em 1677 a Academia de Arte da França começara a organizar suas exposições e o palácio de Louvre seria transformado em 1793, durante a Revolução Francesa, em repertório público do patrimônio cultural que prometia a democratização do acesso. Por outro, em 1768 fora fundada a Academia Real das Artes em Londres, onde começou a surgir uma preferência pelos objetos criados pelas suas qualidades intrínsecas e relacionais em detrimento das imitações do mundo natural ou ilustrações de narrativas divinas<sup>177</sup>.

Também teve início uma crescente circulação dos objetos – que desde aquele momento passaram a ser chamados de “obras de arte” –, pois começaram a ser vendidos pelas autoridades religiosas e seculares para diversos colecionistas privados, aumentando consideravelmente seu valor como capital econômico e cultural. Paradoxalmente, enquanto esses objetos se emancipavam dos contextos utilitaristas (políticos, religiosos etc.) para serem mostrados em espaços públicos, também perdiam sua integridade como entes autossuficientes, pois não eram mais vistos como exemplares objetivos de beleza universal<sup>178</sup>. Sua beleza agora teria que ser entendida a partir dos juízos subjetivos ou intersubjetivos das pessoas, e não como uma qualidade dos objetos atribuída por seu criador por meio das formas inteligíveis e correspondências proporcionais<sup>179</sup>. As respostas sensoriais seriam, a partir de então, intrínsecas ao processo.

A estética entendida como exercício da sensorialidade dominou por algumas décadas, sobretudo com a publicação da *Crítica da razão pura* (1781), onde Kant discorre sobre as formas do conhecimento sensível e desenvolve a estética transcendental, que define como a ciência de todos os princípios *a priori* da sensibilidade (KANT, 2008, p. 16). Nessa primeira crítica, Kant nega qualquer relação entre cognição e juízo estético e critica Baumgarten por acreditar que é possível reduzir a princípios racionais o juízo crítico

---

<sup>176</sup> Como explica Ariano Suassuna (2008, p. 21), nas épocas clássicas, a Estética era definida como a “Filosofia do Belo”, sendo o Belo uma propriedade do objeto (natural ou artístico) que, no objeto e como modo do ser, era captado e estudado. Mas só com Baumgarten se produz a independência da Estética como ciência autônoma, independência que mais tarde seria consolidada com Kant e Schiller (CASTAÑARES, 2006, p. 84-86).

<sup>177</sup> JAY, 2006a, p. 134.

<sup>178</sup> Ibid., p. 135.

<sup>179</sup> Ibid., p. 132-133.

do belo e apostar numa estética como doutrina. Ele prefere manter o termo usado pelos ingleses e franceses, a saber, crítica do gosto em detrimento de filosofia do gosto. Mas na *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790, Kant elabora um conceito totalmente diferente de *estética* e distingue entre os juízos estéticos ou de gosto, que são subjetivos, e os juízos teleológicos, que são objetivos<sup>180</sup>. O juízo do gosto seria constituído pelo prazer ou desprazer que define se uma coisa é bela ou não. Ao invés de ser uma propriedade do objeto, a beleza passou a ser construída no espírito do contemplador mediante a harmonização das faculdades de imaginação<sup>181</sup> e entendimento, governada pelo sentimento de prazer ou desprazer<sup>182</sup>.

Ao definir a experiência estética como deleite desinteressado no belo, Kant reforçou o mito do desinteresse estético, iniciado no século XVIII com Shaftesbury e Hume como uma reação ao instrumentalismo burguês. A noção de “desinteresse” teria a finalidade de evitar que o juízo do belo fosse contaminado pelas preocupações mundanas e para distinguir o deleite estético no belo do deleite no bem ou no agradável, que seriam interessados<sup>183</sup>.

Nessa terceira crítica Kant afirma que o belo, à diferença do bom, é aconceitual, não tem finalidade e causa uma satisfação desinteressada. Enquanto o juízo moral é prático, o estético é contemplativo:

Para considerar algo bom, preciso saber sempre que tipo de coisa o objeto deva ser, isto é, ter um conceito do mesmo. Para encontrar nele beleza, não o necessito. Flores, desenhos livres, linhas entrelaçadas sem intenção sob o nome de folhagem não significam nada, não dependem de nenhum conceito determinado e contudo aprazem (KANT, 2008, p. 52).

Por outro lado, Kant<sup>184</sup> acredita na existência de um sentido comum estético, uma universalidade do juízo do belo que designa a validade do sentimento de prazer e desprazer para cada sujeito. O gosto, por conseguinte, é a faculdade inata de julgar se um sentimento

---

<sup>180</sup> KIRCHOF, 2003, p. 31.

<sup>181</sup> Segundo Suassuna (2008, p. 80), uma das principais contribuições de Kant é a consideração da imaginação como elemento fundamental da fruição da Beleza, descartando, assim, a ideia de que era meramente intelectual.

<sup>182</sup> SUASSUNA, *ibid.*, p. 32.

<sup>183</sup> MANDOKI, 2006, p. 30.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 85.

experimentado perante uma representação é um sentimento universalizável, ou, no mínimo, comunicável<sup>185</sup>.

No século XVIII, o gosto estético se transformou no principal instrumento de distinção burguesa. A burguesia era uma classe preocupada com a moda (PUELLES, 2011, p. 67) que, para se distinguir do resto da sociedade, precisava do reconhecimento de seus pares. Assim, o gosto era formado em espaços de discussão e sociabilidade que garantiam o respeito e a distinção entre os indivíduos. A opinião pública era fundamental para validar os juízos estéticos, e os sujeitos ilustrados deviam ser capazes de sustentar suas opiniões publicamente em cafés, salões, reuniões e, claro, na imprensa, meio de difusão por excelência da opinião pública<sup>186</sup>. O *sujeito espectador*, essa figura mundana e moderna que surgira com a invenção renascentista da perspectiva nas artes e que, como sujeito de experiência, se implicava emocionalmente com a obra, é, a partir de Kant, destronado pelo *sujeito estético*, que, como juiz, precisava manter um distanciamento com a obra de arte e não se deixar afetar por ela, nem afetiva nem moralmente<sup>187</sup>. Da mesma forma, o *objeto artístico* passou a ser convertido em *objeto estético*, e passou a considerar-se que só é arte o que só pretende gostar<sup>188</sup>.

Os idealistas alemães que sucederam a Kant, começando por Schiller, consideraram que ele fracassou na tentativa de tirar a arte da alienação, e preferiram seguir por outro caminho: o de reunir a arte com as outras esferas da vida, com a esperança de “reencantar” a vida e “curar as feridas da Modernidade”<sup>189</sup>. As já vagas fronteiras que definiam a experiência estética se tornaram mais difusas, pois, ao invés de ser considerada como uma mera resposta perante o mundo, agora implicava a possibilidade de o transformar<sup>190</sup>. É a partir de Hegel que a estética é reivindicada como uma filosofia da arte, pois o belo da Arte começa a ser considerado superior ao belo da Natureza<sup>191</sup>. Por outro lado, a estética pós-kantiana também começou a questionar a tendência a considerar que a arte só produz o belo, sendo que também produz o feio, o horrível, o monstruoso:

---

<sup>185</sup> AUMONT, 1998, p. 86.

<sup>186</sup> PUELLES, 2011, p. 68.

<sup>187</sup> Ibid., p. 20.

<sup>188</sup> Ibid., p. 136.

<sup>189</sup> JAY, 2006a, p. 147.

<sup>190</sup> Ibid., p. 149.

<sup>191</sup> SUASSUNA, 2008, p. 21.

Ocorre que, também, nesse ínterim, principalmente por influência de Kant, os pensadores já começavam a subdividir o campo estético: o Belo não ocupava mais, isolado, todo esse campo; era somente uma de suas categorias (a outra, para Kant, era o Sublime). O fato não era novo, porém. Sabe-se, por exemplo, que Aristóteles considerava a Comédia como uma Arte do feio, ligada à desordem e não à harmonia convencional, e, no entanto, não se furtou a inclui-la no campo estético. Agora, porém, tratava-se de definir e sistematizar a fragmentação do campo estético. E surgiu a pergunta: "Seria válido definir a Estética como a *Filosofia do Belo*, se o campo estético inclui categorias – como o Cômico – as quais nada têm a ver com o Belo"? (SUASSUNA, 2008, p. 22).

Assim, começou a ser questionada a validade da estética clássica como Filosofia do Belo, sendo o Belo apenas uma categoria da Beleza – o tipo clássico de Beleza que se fundamenta na harmonia e no senso de medida e que é fruída com serenidade<sup>192</sup> – junto a outras, como o Cômico, o Sublime, o Gracioso e, também, o Trágico, cuja fruição, segundo Aristóteles, consistiria em uma mistura de sensações de "terror e piedade"<sup>193</sup>.

Friedrich Schiller (1759-1805) foi o principal representante da escola romântica, e sua teoria estética influenciou, além de toda uma leva de pensadores da tradição da arte política e marxista<sup>194</sup>, a de Charles S. Peirce, que admitiu ter se iniciado na filosofia através da estética<sup>195</sup>, apesar de não ter dado a ela a merecida atenção até o início do século XX. Considerando que o sistema Kantiano poderia ser complementado com uma fundamentação objetiva do juízo do gosto – ao invés do mero jogo subjetivo entre imaginação e entendimento – que elevasse a estética à condição de doutrina do gosto (SUZUKI, 2002, p. 8), Schiller defende que a beleza não é um conceito da experiência<sup>196</sup>, mas um imperativo, uma condição necessária da humanidade:

É possível [...] que a *experiência* não seja o tribunal frente ao qual se deva resolver esta questão, e antes de aceitarmos seu testemunho

---

<sup>192</sup> SUASSUNA, *ibid.*, p. 22.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>194</sup> PUELLES, 2011, p. 194.

<sup>195</sup> CP 5.129, 1903.

<sup>196</sup> Mesmo assim, ele próprio reconhece sua impotência por não ter conseguido prescindir do conceito de *experiência* (SUZUKI, 2002, p. 9).

devemos decidir se é a mesma beleza a de que falamos e aquela contra a qual se dirigem os exemplos. Isso parece supor um conceito de beleza que tem outra fonte que a experiência, porque através dele deve ser conhecido se aquilo que se chama belo na experiência tem direito a esse nome (SCHILLER, 2002, p. 56).

Frente à dilaceração da natureza interna do homem moderno, que tende a desenvolver apenas uma parte de suas potencialidades, Schiller defendia o desenvolvimento pleno de todas as capacidades e a eliminação da cisão entre razão e sentimento, pois só assim a natureza do ser humano atingiria um grau suficiente de desenvolvimento. Para transformar o político, seria necessário enobrecer o caráter humano<sup>197</sup>, o que só pode ser feito por meio de instrumentos livres da corrupção e o barbarismo político, como as belas-artes.

Inspirado pela teoria dos impulsos de Fichte, segundo a qual o ser humano tem um impulso sensível (que resulta de sua natureza sensível) e outro formal (lógico, que dita leis), ambos fortemente enfrentados, Schiller propõe a configuração de um novo impulso, o do jogo, que viria reestabelecer a unidade da natureza humana. Nesse terceiro impulso, tanto o impulso sensível quanto o formal atuam de forma conjunta:

O impulso lúdico, portanto, no qual ambas atuam juntas, tornará contingentes tanto nossa índole formal quanto a material, tanto nossa perfeição quanto nossa felicidade; justamente porque torna *ambas* contingentes, e porque a contingência também desaparece com a necessidade, ele suprime a contingência das duas, levando forma à matéria, e realidade à forma. Na mesma medida em que toma às sensações e aos afetos a influência dinâmica, ele os harmoniza com as ideias da razão, e na medida em que despreza as leis da razão de seu constrangimento moral, ele as compatibiliza com o interesse dos sentidos (SCHILLER, 2002, p. 75).

O impulso de jogo seria o princípio de ação do estado estético, que é o que faz a intermediação entre o físico e o racional. É uma disposição onde a sensibilidade e a razão estão ativas e suprimem mutuamente seu poder de determinação. É uma disposição livre,

---

<sup>197</sup> SCHILLER, 2002, p. 49.

sem constrangimentos físicos nem morais, embora seja ativa dos dois modos: “se chamamos físico o estado de determinação sensível, e lógico e moral o de determinação racional, devemos chamar estético o estado de determinabilidade real e ativa” (SCHILLER, 2002, p. 102-103). Ele explica que tudo o que acontece nos fenômenos pode constituir quatro tipos de relações: 1) física, quando se relaciona com nosso estado sensível, 2) lógica, quando nos proporciona conhecimento, 3) moral, quando se relaciona com nossa vontade ou 4) estética, quando se refere à totalidade de nossas capacidades sem ser objeto definido para nenhuma delas. Julgamos algo esteticamente quando o fazemos na mera contemplação, pelo seu modo de aparecer<sup>198</sup>.

No final do século XIX já não será tão fácil manter intacta a fronteira entre sujeito e objeto, e a episteme da consciência reflexiva cederá ante a força do sensual e da imanência<sup>199</sup>. Essa virada representa a substituição das estéticas do juízo de gosto pelas estéticas românticas da experiência prazerosa e da sentimentalidade<sup>200</sup>. A arte deixará de ser considerada como reprodução da realidade para ser criadora de mundos, e o conhecimento da obra de arte requererá uma atitude de abertura do sujeito para ser atraído pela obra, não se tratando mais de mera contemplação visual, mas de um envolvimento corporal que desafia o primado da visão perante os outros sentidos. O repertório de cenários para a fruição estética é ampliado, e enquanto o museu continua sendo o lugar de exibição das obras maestras e auráticas, outros espaços, como o Palácio de Cristal construído em Londres em 1851, acolhiam objetos industriais que podiam ser apreciados sem excessivo esforço intelectual. A cidade moderna passou a oferecer prazeres que não ficavam reservados aos recintos burgueses. Essa exteriorização e democratização dos motivos estéticos serão, segundo explica Puelles<sup>201</sup>, o contexto para a constituição da arte de massa, uma arte de entretenimento e evasão.

A partir desse momento, os espaços burgueses de recepção estética se configuram de maneira que cada indivíduo se isole dos demais para acessar em privado aos prazeres da

---

<sup>198</sup> Segundo Peirce (W 1.10-12, 1857), esta seria a definição de beleza de Schiller, e a compara com o sonho, pois tanto a beleza quanto o sonho nos colocam em um estado de aptidão para cumprir com nosso dever, sem promover sua realização. Mas, enquanto, o sonho é passivo, a beleza é ativa. Ao colocar a mente em um estado de determinabilidade infinita que lhe permite ir em qualquer direção e em total liberdade, a beleza é altamente fértil com relação ao conhecimento e à moralidade. Essa questão é condizente com a concepção peirceana da estética como ciência primeira que estabelece o fim último da ética e da lógica.

<sup>199</sup> PUELLES, *ibid.*, p. 232.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 242.

ilusão artística. Ao mesmo tempo que era necessário coincidir com os outros em tempo e lugar para apreciar um quadro ou uma peça de teatro, o isolamento era um novo quesito para uma recepção estética privada, silenciosa. Se até 1850 o espectador teatral tinha total liberdade para conversar com o vizinho, a partir de 1870, falar no meio da apresentação era considerado de mal gosto<sup>202</sup>. Na escuridão e no silêncio da sala, o sujeito se entrega aos sentimentos, mas sem deixar de levar em conta a presença das demais pessoas no público, se reconhecendo entre elas no exercício da diferenciação burguesa.

Na escuridão, isolado e em silêncio, só resta se entregar a sentir. Sentir o quê? Sentir que se é o herói e sentir o que acontece com ele na representação: a poética aristotélica (que, como Bertolt Brecht soube, é uma retórica do efeito alienante) da *empatia* atinge seu extremo nas artes ilusionistas da segunda metade do século XIX. A identificação dramática é a finalidade do isolamento; para tanto, será necessário arrancar o espectador de sua comunidade natural com os demais espectadores. Para ser o herói, é preciso deixar de ser como o vizinho de camarote [tradução minha]<sup>203</sup> (PUELLES, 2011, p. 229).

Nesse novo contexto, a estética do belo passou a ser suplantada por uma estética do intenso, do impacto<sup>204</sup>, como vemos no diagnóstico de Paul Valéry em 1894:

A Beleza é uma espécie de morte. A novidade, a intensidade, a estranheza, numa palavra, todos os *valores de choque* a suplantam. A excitação bruta é a mestra soberana das almas recentes e as obras têm como função atual tirar-nos do estado contemplativo, da *felicidade estacionária* cuja imagem estava outrora ligada intimamente à ideia geral do Belo (VALÉRY, 1998, p. 195).

Por outro lado, a obra de arte moderna e autonomista agora se enfrentava a um público maioritariamente hedonista, que, ao não querer empreender nenhum esforço

---

<sup>202</sup> Ibid., p. 228.

<sup>203</sup> Do espanhol: “A oscuras, aislado y en silencio, sólo queda ya entregarse a sentir. ¿A sentir qué? A sentir que es el héroe y lo que a él le pasa en la representación: la poética aristotélica (que, como supo Bertolt Brecht, es una retórica del efecto alienante) de la *empatía* alcanza su extremo en las artes ilusionísticas de la segunda mitad del XIX. La identificación dramática es la finalidad del aislamiento; para ello será necesario arrancar al espectador de su comunidad natural con los demás espectadores. Para ser el héroe hay que dejar de ser como el vecino de palco”.

<sup>204</sup> Wagner levaria essa proposta até o extremo com sua ideia de “obra total”, um tipo de arte que produzisse um efeito sinestésico no receptor tão absoluto que ficasse praticamente hipnotizado.

intelectual para compreender as obras, aprova o que é convencional e critica o que é novo<sup>205</sup>. Isso acarretou a rejeição de ideias e formas artísticas novas, como aconteceu com este quadro de Manet, que provocou o riso grotesco da multidão, evidenciando a ignorância dos indivíduos para interpretá-lo<sup>206</sup>, pois não estavam acostumados a ver nus que não fossem mitológicos ou orientais. Essa foi a gênese da arte de provocação, que resistiria ao paradigma hedonista e ao paradigma da arte pela arte.



Figura 2 – *Olympia* (1863), de Édouard Manet.

[Descrição da imagem: uma mulher jaz nua em sua alcova com o tronco apoiado em dois travesseiros grandes. Está deitada sobre um xale oriental que segura com a mão direita, mostrando seu bracelete dourado. Cobre a pélvis com a outra mão e olha com sensualidade para o espectador. Está calçada e tem uma orquídea no cabelo. Aos pés, tem um gato preto quase imperceptível sobre o fundo escuro. Do lado da cama há uma mulher negra cujo rosto também se mistura com o fundo. Segura com as duas mãos um grande buquê de flores.]

Enquanto as artes pictóricas passam por essa crise, no cinema, as reações do indivíduo são condicionadas pela resposta coletiva. As pinturas eram feitas para serem vistas por uma ou poucas pessoas; os filmes eram concebidos – até pela necessidade de tornar o investimento rentável – para serem assistidos por um grande número de pessoas que se controlavam mutuamente<sup>207</sup>. A contemplação simultânea de pinturas nas galerias e salões era uma prática nova que colocava o público em uma situação de ambiguidade e

---

<sup>205</sup> BENJAMIN, 1994b, p. 188.

<sup>206</sup> PUELLES, 2011, p. 218.

<sup>207</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 188.

incerteza, pois, ao não poder manifestar seu juízo abertamente – fazê-lo constituiria um escândalo –, tampouco podia haver um controle mútuo entre os indivíduos ali presentes.

O dadaísmo surgiu em resposta a essa crise da pintura, e tentou produzir os efeitos que o público procurava no cinema<sup>208</sup>. Desvalorizava o material de seus quadros e poemas e os tornava impróprios para a contemplação, como as imagens do cinema, que se sucedem produzindo um efeito de choque no espectador, sem lhe permitir se recolher à contemplação. Os dadaístas conseguiram, com isso, suscitar o escândalo e a indignação pública. A partir de então, o recolhimento para a contemplação foi substituído pela recepção através da distração<sup>209</sup>, e o estranhamento e a necessidade de interpretar a obra de novo distanciaram as artes do público de massa, que preferiu voltar sua atenção para as novas artes do entretenimento – o cinema, a televisão e os videogames<sup>210</sup>. Assim, desde a segunda metade do século XIX até o surgimento das artes do acontecimento, nos anos 60 do século XX, o sujeito estético passará por novas transformações que serviram de antessala para a configuração do atual *receptor consumidor* ou *usuário*<sup>211</sup>.

### 3.2.2. A experiência estética de Dewey

Em linha com o que acabo de dizer, John Dewey criticou as teorias estéticas existentes por terem colocado a arte em um patamar tão elevado que as separava totalmente da experiência comum, sem levar em conta a migração do público para outras formas de arte até então não reconhecidas como tal:

As artes que têm hoje mais vitalidade para a pessoa média são coisas que ela não considera artes: por exemplo, os filmes, o *Jazz*, os quadrinhos e, com demasiada frequência, as reportagens de jornais sobre casos amorosos, assassinatos e façanhas de bandidos. E que, quando aquilo que conhecemos como arte fica relegado aos museus e galerias, o impulso incontrolável de buscar experiências prazerosas em si encontra as válvulas de escape que o meio cotidiano proporciona (DEWEY, 2010, p. 63).

---

<sup>208</sup> BENJAMIN, 1994b, p. 191.

<sup>209</sup> Ibid., p. 194.

<sup>210</sup> PUELLES, 2011, p. 258.

<sup>211</sup> Ibid., p. 198.

O autor defende a centralidade da experiência para evitar a elitização da arte como objeto de fruição estética exclusiva para poucos. Chegamos, por fim, a seu conceito de “experiência estética”, apresentado no renomado livro *Arte como experiência*, publicado em 1934<sup>212</sup>, quando Dewey contava 73 anos de idade. Nele, o autor defende que “a obra de arte real é aquilo que o produto faz com e na experiência” (DEWEY, 2010, p. 59), sendo a experiência um fenômeno de interação, onde, embora se produza uma troca, os interagentes permanecem sendo eles mesmos, sem que aconteça a dissolução do objeto, como nas concepções subjetivistas.

De acordo com Dewey, é necessária uma teoria estética que não parta de uma compartimentalização pronta ou de uma concepção espiritualizadora da arte, mas que revele de que modo as obras idealizam qualidades encontradas na experiência concreta<sup>213</sup>. Só assim o estético se constituiria como “o desenvolvimento esclarecido e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa” (DEWEY, 2010, p. 125).

Dewey define a experiência estética como uma experiência prazerosa<sup>214</sup> caracterizada pelo equilíbrio e a proporção. A experiência se torna inestética quando o sujeito é tomado pela paixão – como a raiva ou medo extremos – até o ponto de não ser capaz de sentir a relação com as qualidades da atividade que gerou a paixão<sup>215</sup>. Portanto, o excesso de uma emoção pode tornar a experiência inestética, por causar o esquecimento do objeto e romper o equilíbrio.

Embora toda experiência singular tenha uma qualidade estética – pois as emoções são fundamentais para ligar as partes da experiência –, ela também tem o potencial de se tornar uma experiência distintivamente estética se o término dessa experiência é importante não por si, mas como integração das partes<sup>216</sup>. Ao se refletir sobre a experiência, tudo o que aconteceu entre o começo e o fim faz parte dela e a constitui como tal, não podendo nenhuma das fases cair no esquecimento. Já a conclusão de uma experiência intelectual vale por si só, porque pode servir como fórmula para futuras pesquisas, não interessando os estágios intermédios de seu desenvolvimento.

---

<sup>212</sup> Peirce falecera vinte anos antes, portanto, não temos como saber ao certo o que ele teria opinado sobre a proposta de experiência estética de Dewey, mas existem semelhanças entre suas concepções de arte e ciência. Porém, esse livro de Dewey foi criticado por não ser realmente pragmatista, tendo uma forte influência hegeliana.

<sup>213</sup> DEWEY, 2010, p. 71-72.

<sup>214</sup> Ibid., p. 84.

<sup>215</sup> Ibid., p. 130.

<sup>216</sup> Ibid., p. 138.

O que distingue uma experiência intelectual de uma experiência estética é, segundo Dewey, o propósito que as origina e controla, o que resulta na diferenciação dos aspectos que predominam na experiência. De resto, as duas têm as características de uma experiência singular, a saber: possuem uma forma e uma organização dinâmica, com um começo, um desenvolvimento e uma consumação<sup>217</sup>:

(...) *uma* experiência de pensar tem sua própria qualidade estética. Difere das experiências que são reconhecidas como estéticas, mas o faz somente em seu material. O material das belas-artes consiste em qualidades; o da experiência que tem uma conclusão intelectual consiste em sinais ou símbolos sem qualidade intrínseca própria, mas que representam coisas que, em outra experiência, podem ser qualitativamente vivenciadas. A diferença é enorme (DEWEY, 2010, p. 113-114).

Segundo Tom Leddy (2015, p. 12) essa visão de que todas as experiências estéticas têm uma série de características em comum é internalista e, embora foi a predominante durante o início do século XX, depois foi suplantada pela visão externalista, representada por autores como George Dickie. Enquanto a primeira foca nas propriedades fenomenológicas da experiência, a segunda define a experiência estética como aquela experiência que tem conteúdo estético. Ou seja, ao invés de ignorar as características do objeto, as toma como ponto de partida essencial para a experiência estética.

Assim como Schiller, Dewey acreditava no poder de transformação da arte, que poderia promover a autorrealização democrática<sup>218</sup>. Para um objeto ser percebido como uma obra de arte, Dewey considera necessário que haja um mínimo entendimento entre o receptor e o criador, quer dizer, no ato da percepção, o espectador tem de recriar a obra apresentando uma ordenação dos elementos minimamente comparável àquela feita conscientemente pelo criador da obra<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> Ibid., p. 139.

<sup>218</sup> JAY, 2006a, p. 163.

<sup>219</sup> DEWEY, 2010, p. 137.

### 3.2.3. Estética e arte em Peirce

Ao que parece<sup>220</sup>, até 1890 Peirce tinha equiparado a estética com a arte e não a considerara objeto de estudo teórico, assim como tampouco dedicou muitas páginas ao tema da arte. Mas, em sua fase mais madura<sup>221</sup>, após a virada do século, ele passou a definir a estética como a primeira das ciências normativas, a responsável por mostrar o ideal último das outras duas, ou seja, da ética e a lógica. Apesar de afirmar que quase não estava familiarizado com a estética<sup>222</sup>, a colocou em um lugar fundamental de seu sistema. Ele não teve tantos problemas para aceitar a normatividade da ética, mas lhe assaltaram muitas dúvidas quanto à da estética, já que “uma coisa é bela ou feia independentemente de qualquer intenção”<sup>223</sup> (CP 1.575, c. 1902). Também houve uma fase em que duvidou entre considerar a estética separadamente da ética ou como um ramo dela<sup>224</sup>. Mas, finalmente, ele aceita o caráter normativo da estética e a coloca na base das ciências normativas.

As ciências normativas estudam o modo geral pelo qual a mente deveria responder à experiência quando atua sob controle de si<sup>225</sup>. Não examinam o que é e o que deve ser, mas as condições de possibilidade do que *deveria ser* no âmbito dos sentimentos – no caso da estética –, as ações – no caso da ética – e os pensamentos – no caso da lógica. São as ciências filosóficas que estudam os fenômenos em seu aqui e agora e regem a relação dos fenômenos com os fins (BOERO, 2012). Em 1903<sup>226</sup>, Peirce diz que os fins das ciências

---

<sup>220</sup> BARRENA, 2015, p. 142.

<sup>221</sup> A obra de Peirce tem sido estudada em relação com sua biografia, sendo possível identificar várias fases de sua vida que influenciaram seu percurso intelectual. Para alguns, existem três momentos chave. Karl-Otto Apel (1997, p. 38-40) distingue quatro períodos: O primeiro (1855-1871), compreende os primeiros anos da vida intelectual de Peirce, desde suas primeiras leituras de Kant, aos 16 anos, até a conclusão provisória de sua análise da tradição filosófica. O segundo (1871-1883), é o período em que Peirce obteve reconhecimento público e vai desde a criação do Clube Metafísico, em Cambridge, até seu afastamento definitivo da docência. No terceiro (1883-1893 ou 1902), Peirce trabalhou em diversos estudos sobre lógica e metafísica e concluiu a arquitetura definitiva de seu sistema filosófico. O quarto período (1898 ou 1902-1914) foi crucial para sua formulação do pragmatismo. É desse período que datam seus escritos sobre estética, mas o primeiro período foi chave para entendermos as origens de sua concepção estética, pois foi então que Peirce fez as primeiras leituras de Schiller e Kant, além de ter feito, em 1870, sua primeira viagem para a Europa, que marcou muito sua visão da arte e da estética (BARRENA, 2015, p. 47).

<sup>222</sup> CP 1.191, 1903.

<sup>223</sup> Do inglês: “[...] a thing is beautiful or ugly quite irrespective of any purpose to be so”.

<sup>224</sup> BARRENA, 2015, p. 129.

<sup>225</sup> Ibid., p. 132.

<sup>226</sup> Segundo Barrena (ibid., p. 113), nesse início de século, ele começa a dar mais importância aos sentimentos, aos instintos e ao amor. Desde o que Apel classifica como terceiro período da vida de Peirce, quando, em 1891, ele deixou de trabalhar na United States Coast and Geodetic Survey, seus escritos já

normativas são, “quicá”, a verdade, a retidão e a beleza<sup>227</sup> (CP 5.121, 1903). Esse “quicá” mostra que ele não tinha certeza quanto à atribuição desses fins para a lógica, a ética e a estética, respectivamente. O que, para ele, estava claro, é que nossos sentimentos, ações e pensamentos devem perseguir um mesmo fim último, um ideal supremo – ou *summum bonum* – que é precisamente marcado pela Estética, que é a primeira ciência normativa. O *summum bonum*<sup>228</sup> não é um fim particular, mas geral, e está voltado para o crescimento, para a evolução do universo, transcendendo os casos particulares.

Como acontece com todos os elementos que compõem o sistema filosófico peirceano, que ascende das ciências mais concretas até as mais abstratas mantendo a todo momento continuidade com todo o anterior, a ética e a lógica, como ciências segunda e terceira, dependem da estética. Desse modo, a ética, como ciência do comportamento deliberado, apela ao ideal estabelecido pela estética; e a lógica, como ciência do pensamento deliberado, apela aos princípios da ética, mantendo, portanto, uma continuidade também com a estética. De acordo com essa organização, a bondade ética e a verdade lógica são casos particulares do fim definido pela estética. Acima das ciências normativas temos a metafísica, que trata da realidade dos fenômenos e descansa em todas as anteriores, sendo a mais abstrata das ciências da descoberta. E todas elas dependem da fenomenologia, que está na base de toda ciência.

---

tinham começado a adquirir uma pegada religiosa, talvez motivada pelas dificuldades de saúde e financeiras pelas que Peirce e sua esposa passaram.

<sup>227</sup> Em inglês, “Truth, Right, and Beauty”.

<sup>228</sup> CP 1.575, c. 1902.

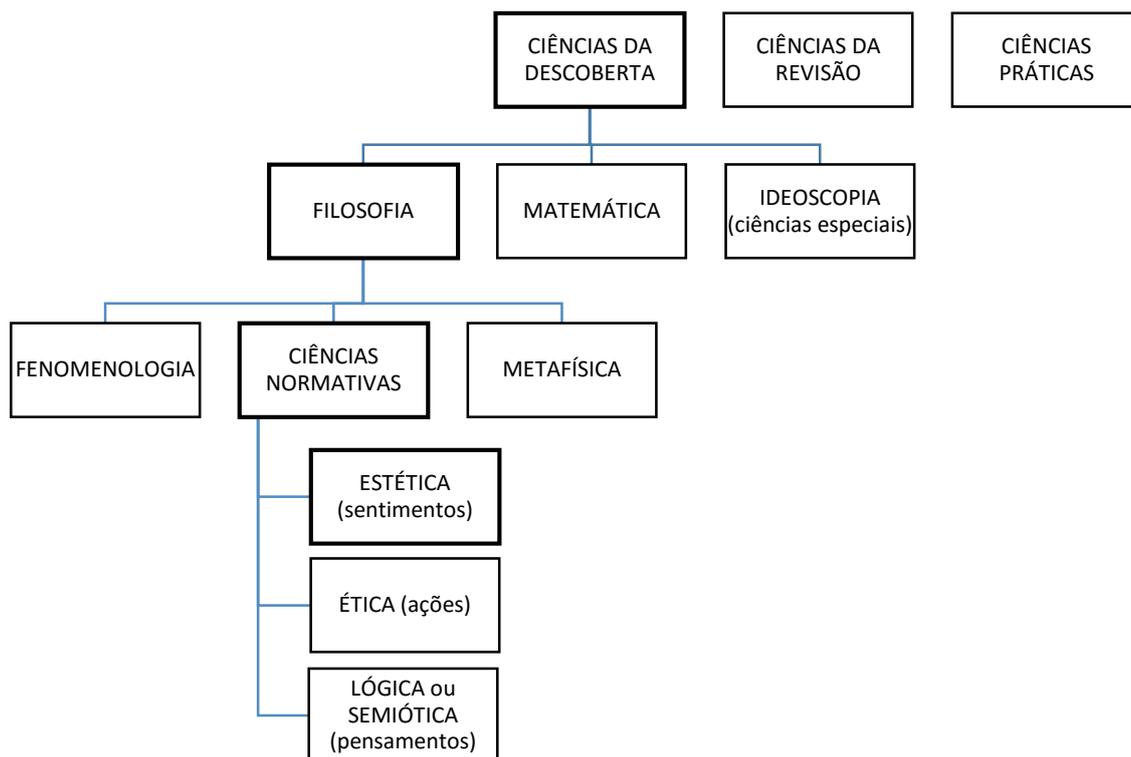


Figura 3 – O sistema filosófico de Peirce.

[Descrição da imagem: é um diagrama em árvore que mostra a estrutura do sistema filosófico de Peirce. Em cima estão as Ciências da Descoberta, as Ciências da Revisão e as Ciências Práticas. Das Ciências da Descoberta sai uma ramificação que distingue entre a Filosofia, a Matemática e a Ideoscopia. Da Filosofia, sai outra ramificação que nos leva à Fenomenologia, as Ciências Normativas e a Metafísica. Por fim, das Ciências Normativas saem a Estética (sentimentos), a Ética (ações) e a Lógica ou Semiótica (pensamentos). Destaco com uma borda mais escura o elemento de cada nível com o qual se relaciona esta tese, a saber: Ciências da Descoberta, Filosofia, Ciências Normativas e Estética.]

As ciências normativas procuram classificar as possíveis formas que os fenômenos podem adquirir e estudar os princípios que as governam<sup>229</sup>. Para tanto, primeiro precisam conhecer esses fenômenos, para o qual dependem da fenomenologia, que mais tarde Peirce chamaria de *faneroscopia*:

Por enquanto vou seguir Hegel em chamar esta ciência de Fenomenologia, embora eu não a restrinja à observação e análise da experiência e a amplie para descrever todos os aspectos que são comuns a tudo aquilo que é ou possa vir a ser experimentado ou aquilo que possa

<sup>229</sup> BARRENA, 2015, p. 124.

chegar a ser objeto de estudo de forma direta ou indireta [tradução minha]<sup>230</sup> (CP 5.37, 1903).

A Fenomenologia é, para Peirce, a base fundamental para qualquer ciência, e consiste na observação e análise dos fenômenos sem qualquer julgamento *a priori* para, a partir dessa observação, postular quais são suas formas ou propriedades universais, ubíquas. Consiste na “descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano” (SANTAELLA, 1983, p. 7). *Fenômeno*, para ele, se define como qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, seja ela externa ou interna, real ou imaginada. No intuito de detectar os aspectos centrais que configuram a experiência comum do ser humano, ele identificou três categorias fenomenológicas: as de primeiridade, secundidade e terceiridade. Essas categorias se referem a aspectos presentes nos fenômenos, ou seja, aos três modos como os fenômenos aparecem à consciência. Ou, em palavras de Sara Barrena<sup>231</sup>, são condições de inteligibilidade que permitem conhecer e distinguir as coisas. É a partir dessa análise fenomenológica que as Ciências Normativas se desenvolvem, com o intuito de estabelecer as condições de possibilidade do que deveria e o que não deveria ser no campo da Estética (dos sentimentos), da Ética (das ações) e da Lógica (dos signos e do pensamento deliberado). Investigam as leis universais da relação dos fenômenos com os fins. E só depois, como resultado, é que aparece a Metafísica ou ciência da realidade, que trata da realidade dos fenômenos como resultado da mediação do pensamento.

Portanto, a filosofia é, para Peirce, uma ciência da descoberta – junto à matemática e as ciências especiais –, e constitui o lugar desde onde vou trabalhar a estética. A seguir, vou identificar os elementos que os autores antes citados têm em comum com Peirce, o que me ajudará a formular sua visão sobre a experiência estética e a arte.

---

<sup>230</sup> Do inglês: “I will so far follow Hegel as to call this science Phenomenology although I will not restrict it to the observation and analysis of experience but extend it to describing all the features that are common to whatever is experienced or might conceivably be experienced or become an object of study in any way direct or indirect”.

<sup>231</sup> 2007, p. 129.

### 3.2.3.1. A estética de Peirce

Assim como Schiller, Peirce considera que a estética nos permite alcançar a unidade de todas nossas capacidades. Como vimos no capítulo anterior, Peirce tem um conceito muito próximo ao de “impulso de jogo”: o de *musement*, um estado de puro jogo que implica a disposição a se deixar arrebatar pelo mundo, nos tornando mais receptivos. Trata-se de uma atitude de abertura que nos permite encarar a experiência sem restrições nem prejuízos e se constitui como primeiro passo para a razão abdutiva. Mas, enquanto o impulso de jogo de Schiller é uma terceiridade que inclui necessariamente os outros dois impulsos – o sensível e o formal –, o estado de *musement* de Peirce deve ficar no nível da primeiridade, onde tudo ainda é mera possibilidade. No momento em que algo nos surpreende (secundidade), procedemos a realizar abduções para tornar a experiência razoável (terceiridade). De igual maneira, a estética peirceana se localiza no campo da primeiridade e devemos excluir dela toda consideração de esforço e da relação do ego com o não-ego, incluindo a geração de prazer<sup>232</sup>. Já em Schiller, a estética incorpora as dimensões sensorial, ética e lógica, pertencendo, portanto, ao nível da terceiridade.

Segundo Apel (1997, p. 152), Peirce só aceitou a qualidade sensível da beleza como manifestação do *summum bonum* quando passou a entender a qualidade estética como “primeiridade” da “terceiridade”, ou seja, como expressão qualitativamente unificada e intuitivamente perceptível da universalidade, da continuidade e da ordem. Essa leitura lhe permitiu se preservar do hedonismo – que foi um dos motivos pelos quais teve tanta relutância a aceitar a estética como ciência normativa –, negando qualquer ideia da percepção estética como mero prazer:

[...] parece-me que, enquanto na fruição estética nos dedicamos à totalidade do Sentimento – e especialmente à totalidade da Qualidade de Sentimento resultante que se apresenta na obra de arte que estamos contemplando – há, no entanto, uma espécie de simpatia intelectual, um sentido de que ali há um Sentimento que se pode compreender, um Sentimento razoável. Não consigo dizer exatamente de que se trata, mas é uma consciência que pertence à categoria de Representação, mesmo que

---

<sup>232</sup> CP 2.199, c. 1902.

represente algo na Categoria de Qualidade de Sentimento [tradução minha]<sup>233</sup> (CP 5.113, 1903).

Ele supera os dualismos típicos das ciências normativas propondo que não existe um grau puro de excelência estética que permita manter a dualidade entre o belo e o feio ou entre o esteticamente melhor ou pior. Sua sugestão é que existem inúmeras variedades de qualidade estética<sup>234</sup>. Essa reflexão o leva a pensar que não existe uma expressão linguística que dê conta do ideal geral estabelecido pela estética. As palavras *kalos*, da Grécia, ou *beau*, do francês, seriam mais apropriadas do que *beautiful*, em inglês, porque um dos modos da *kalos* há de ser o não-belo, o *unbeautiful*<sup>235</sup>.

A estética peirceana relaciona o *summum bonum* com o ser, e a verdade e o bem são ideais admiráveis em si mesmos que constituem distintas dimensões desse fim ideal, indicado pela estética. Desse modo, a estética peirceana se aproxima da concepção transcendental clássica. Enquanto na Modernidade não se buscava mais a beleza, mas suas condições de captação pelo conhecimento sensível, Peirce ainda procura o admirável em si mesmo, que nos põe em contato com o mais plenamente humano. Ou seja, a razoabilidade, cujo crescimento constitui o ideal de toda pessoa<sup>236</sup>.

O bem estético implica reflexão, pois o que torna a estética em uma ciência normativa é precisamente seu papel no autocontrole. Algo não é aprovado deliberadamente por ser prazeroso. Ao contrário, o prazer pode surgir como resultado da aprovação de algo como esteticamente bom. Como sentimentos secundários, o prazer e a dor não podem ser admiráveis em si mesmos, como tampouco o podem ser a atração e repulsão, pois são modos de ação particulares. Peirce concorda com que o que é esteticamente bom geralmente resulta atrativo para o homem que já atingiu um estágio de maturidade elevado,

---

<sup>233</sup> Do inglês: “[...] it seems to me that while in esthetic enjoyment we attend to the totality of Feeling – and especially to the total resultant Quality of Feeling presented in the work of art we are contemplating – yet it is a sort of intellectual sympathy, a sense that here is a Feeling that one can comprehend, a reasonable Feeling. I do not succeed in saying exactly what it is, but it is a consciousness belonging to the category of Representation, though representing something in the Category of Quality of Feeling”.

<sup>234</sup> CP 5.132, 1903.

<sup>235</sup> Aqui percebe-se uma forte influência aristotélica, pois Aristóteles identificou oito categorias da Beleza, quatro são ligadas à harmonia (o Gracioso, o Belo, o Sublime e o Trágico) e quatro ligadas à desarmonia e à desordem (o Risível, a Beleza do Feio, a Beleza do Horrível e o Cômico) (SUASSUNA, 2008, p. 107).

<sup>236</sup> BARRENA, 2007, p. 211-112.

assim como o que é esteticamente ruim é percebido por ele como repulsivo<sup>237</sup>. Mas nem todos os sujeitos possuem esse nível de educação estética:

O fim não consiste nos eventos ou nas qualidades, mas nessas qualidades governadas pela razão. Essa é, portanto, a relação entre o fim – a razoabilidade – e as qualidades de sentimento [...]. Só a estética aponta para a correta harmonia, para o modo de a razoabilidade se encarnar nas qualidades, o modo em que os sentimentos e a razão estão intimamente relacionados: o bem estético mostra como tudo deve ser harmonizado no concreto [...]. Esse é o papel fundamental da peculiar estética peirceana: ela nos indica qual é o fim, o ideal, nos mostra a maneira de persegui-lo, deixando que o ideal nos possua ou imbua o particular de razoabilidade, criando, assim, a beleza [tradução minha]<sup>238</sup> (BARRENA, 2015, p. 158-159).

A beleza e o prazer, portanto, apenas podem ser considerados como resultados da contemplação estética, e não como objeto da estética. Além disso, não devemos esperar que a estética – nem qualquer outra ciência normativa – nos proporcione conselhos práticos. Para isso, estão as artes ou ciências práticas dedicadas ao fazer, à história e à crítica da arte. As ciências normativas trabalham no nível dos ideais, e não dos fatos concretos da experiência<sup>239</sup>.

Segundo Barrena<sup>240</sup>, parece haver uma forte influência schilleriana na maneira como o terceiro *harmoniza* o primeiro e o segundo na proposta de Peirce. Por outro lado, Peirce acredita que a capacidade de interpretar signos e o cultivo da capacidade de sentir podem se desenvolver com prática e educação, o que também é condizente com a ideia de educação estética de Schiller. E a arte exerce um papel importante – mesmo sem ter essa pretensão – na educação estética, pois nos ensina a sentir de maneira correta, a sentir

---

<sup>237</sup> CP 5.552, 1905.

<sup>238</sup> Do espanhol: “El fin no consiste en los eventos o en las cualidades, sino en esas cualidades gobernadas por la razón. Esa es por tanto la relación entre el fin –la razonabilidad– y las cualidades de sentimiento [...]. Sólo la estética señala la correcta armonía, el modo de encarnarse la razonabilidad en las cualidades, el modo en que los sentimientos y la razón están íntimamente relacionados: el bien estético muestra cómo todo debe armonizarse en lo concreto [...]. Ese es el papel fundamental de la peculiar estética peirceana: nos señala cuál es el fin, el ideal, y nos indica la manera de buscarlo, dejando que el ideal nos posea o imbuya de razonabilidad lo particular, creando así la belleza”.

<sup>239</sup> BARRENA, 2015, p. 128.

<sup>240</sup> Ibid., p. 93.

admiração por aquilo que faz patente a encarnação de algo verdadeiramente admirável<sup>241</sup>. O fato de o admirável em si mesmo não ter uma finalidade concreta não quer dizer que não haja uma continuidade entre estética e ética. Assim como Schiller, Peirce (W 1.10-12, 1857) considera que a beleza é altamente frutífera com relação ao conhecimento e à moralidade.

No momento em que um ideal estético é proposto como fim último para nossas ações e pensamentos, a rigidez do imperativo categórico de Kant é questionada. Ao contrário de Kant, Peirce considera que existe certa liberdade de ação e que, se tudo viesse dado por um imperativo incontestável, não nos seria possível estabelecer e perseguir objetivos no curso de nossas ações. De acordo com Barrena<sup>242</sup>, essa perspectiva permite sustentar um pluralismo saudável onde não se dá uma ética absolutista, mas também não se cai no relativismo. Há comportamentos melhores e piores, que reconhecemos por meio da razão, o que nega a ideia da ética como um grupo de regras rígidas que devem ser seguidas e afirma uma ética onde possuímos liberdade para inventar os modos pelos quais queremos perseguir nosso fim. Essa é, segundo Peirce, a única liberdade da qual o ser humano deve se orgulhar, e devemos procurar sua fundamentação última na estética, pois é ela que vai indicar o fim último.

A reaparição sucessiva de uma mesma qualidade de sentimento gera um hábito de sentimento e se constitui como terceiridade. Nossa capacidade crítica nos permite reconsiderar nossos hábitos ou deixar que continuem crescendo. Cada sujeito pode encontrar admiráveis uns ideais em função do que considera razoável e atrativo para seus hábitos. A ideia nos atrai antes de que meçamos, sequer, as consequências que teria adotá-la em nossas ações e pensamentos (LEFEVBRE, 2007, p. 327).

A terceira crítica de Kant influenciou o pensamento estético de Peirce, mesmo que só fosse de maneira indireta através da leitura das cartas de Schiller<sup>243</sup>. Por exemplo, vemos que o jogo das faculdades está presente, em formas diferentes, nos três autores. A diferença entre o *musement* e o jogo kantiano das faculdades é que, no primeiro, a

---

<sup>241</sup> BARRENA, 2015, p. 238.

<sup>242</sup> BARRENA, 2007, p. 196.

<sup>243</sup> BARRENA, *ibid.*, p. 98.

imaginação é livre de contribuir para o entendimento, enquanto que, no segundo, ela está sujeita ao conhecimento racional<sup>244</sup>.

Outro ponto de divergência entre Peirce e Kant é que o primeiro prefere seguir a concepção aristotélica de que a beleza está no objeto antes que aceitar a ideia de Kant de que a beleza é construída no espírito, e critica a concepção moderna de ciência normativa que se reporta à mente humana, como se o esteticamente bom pudesse estar dentro de nós, como se fosse uma questão de gosto ou de opinião. Para se distanciar dos filósofos alemães que reduzem a estética ao mero gosto ou prazer, ele sugere que se incorpore um elemento reflexivo, de autocontrole, cujo caráter normativo deve residir na noção de fim:

Se a conduta deve ser totalmente deliberada, o ideal há de ser um hábito de sentimento que cresceu sob a influência de uma sequência de autocríticismos e heterocríticismos; e a teoria da formação deliberada desses hábitos de sentimento é o que deveria ser entendido por estética. É verdade que os alemães, que inventaram a palavra e são os que mais fizeram pelo desenvolvimento dessa ciência, a limitam ao gosto, ou seja, à ação do Spieltrieb [impulso de jogo], do qual parece ficar excluída a emoção profunda e sincera [tradução minha]<sup>245</sup> (PEIRCE, 1.574, 1903).

Barrena<sup>246</sup> conclui que, de acordo com a máxima pragmática de Peirce, o bem estético admirável por si mesmo não pode ser nada particular – nem um sentimento, nem a satisfação de um instinto, nem uma ação –, ou seja, deve ser um ideal geral e preciso, passível de ser abrangido por uma ideia unitária. Além disso, deve ser dinâmico, de natureza evolutiva, e estar de acordo com o livre desenvolvimento da qualidade estética do agente, sem o submeter a leis de obediência. Ao ser universalmente desejável, provoca certa simpatia intelectual. E, como a única coisa cuja admirabilidade não se deve a uma razão ulterior é, segundo Peirce, a Razão compreendida em sua plenitude<sup>247</sup>, o ideal tem de ser o crescimento inesgotável da razoabilidade no universo.

---

<sup>244</sup> BARRENA, 2015, p. 99.

<sup>245</sup> Do inglês: “If conduct is to be thoroughly deliberate, the ideal must be a habit of feeling which has grown up under the influence of a course of self-criticisms and of hetero-criticisms; and the theory of the deliberate formation of such habits of feeling is what ought to be meant by esthetics. It is true that the Germans, who invented the word, and have done the most toward developing the science, limit it to taste, that is, to the action of the Spieltrieb from which deep and earnest emotion would seem to be excluded”.

<sup>246</sup> Op. cit., p. 152.

<sup>247</sup> CP 1.615, 1903.

Dewey relacionava a experiência estética ao prazer, sendo que, para Peirce, o prazer não pode ser usado como referência para definir a fruição estética, pois ele só pode surgir como qualidade secundária e nada garante que seu surgimento seja indicativo da bondade estética do objeto. Por outro lado, Peirce parece ter mais proximidade com a versão externalista da experiência estética do que com a internalista de Dewey, pois, apesar de considerar a experiência como ponto de partida para todo conhecimento, a bondade estética do objeto não pode partir do sujeito; o que ele pode fazer é adotar uma atitude de jogo otimista para captar as qualidades estéticas do objeto sem prejuízos nem restrições morais nem de nenhum tipo. Nesse sentido, podemos dizer que a contemplação estética para Peirce é desinteressada, embora depois traga frutos para nosso entendimento moral e lógico.

Acredito que Peirce compartilharia com Dewey a visão da experiência como interação onde todos os sujeitos ocupam uma função, sem que se produza a dissolução do objeto estético nem do sujeito, mas divergiria com a visão deweyana – e kantiana – de que a origem da validade estética do objeto é interna:

À luz da doutrina das categorias, eu diria que um objeto, para ser esteticamente bom, deve ter um sem-número de partes de tal forma relacionadas as umas com as outras de modo a dar uma qualidade positiva, simples e imediata, à totalidade dessas partes; e tudo aquilo que o fizer é, nesta medida, esteticamente bom, não importando qual possa ser a qualidade particular do total. Se essa qualidade for tal que nos provoque náuseas, que nos assuste, ou que, de qualquer outro modo nos perturbe ao ponto de tirar-nos do estado de ânimo para o gozo estético, da disposição de simplesmente contemplar a materialização dessa qualidade [...], o objeto permanece, mesmo assim, esteticamente bom, embora as pessoas de nossa condição sejam incapazes de uma tranquila contemplação estética desse mesmo objeto<sup>248</sup> (CP 5.132, 1868).

---

<sup>248</sup> Do inglês: “In the light of the doctrine of categories I should say that an object, to be esthetically good, must have a multitude of parts so related to one another as to impart a positive simple immediate quality to their totality; and whatever does this is, in so far, esthetically good, no matter what the particular quality of the total may be. If that quality be such as to nauseate us, to scare us, or otherwise to disturb us to the point of throwing us out of the mood of esthetic enjoyment, out of the mood of simply contemplating the embodiment of the quality – just, for example, as the Alps affected the people of old times, when the state of civilization was such that an impression of great power was inseparably associated with lively apprehension and terror – then the object remains none the less esthetically good, although people in our condition are incapacitated

Peirce escreveria em 1903 uma acusação aos pragmatistas que renegam do fim último ou o equiparam a fins utilitaristas. Anos depois, essa acusação seria aplicável também ao pensamento de Dewey, que define a experiência estética como prazerosa. Enquanto Peirce sustentava a validade do pragmatismo no pressuposto de uma finalidade ética absoluta em um curso de ação indefinidamente prolongado, Dewey evitaria a questão do fim último, preferindo basear a mediação inteligente dos meios com os fins na intersubjetividade de cada situação social<sup>249</sup>. Nesse sentido, a diferença entre Peirce e Dewey é considerável.

Segundo Dewey, o que distingue uma experiência estética é o propósito que a origina e controla, que resulta na diferenciação dos aspectos que predominam na experiência: as qualidades. Já o material que destaca em uma experiência intelectual são símbolos sem qualidade intrínseca própria. Nessa linha, Peirce considera que o principal para o artista são os sentimentos. Mas isso não significa que a arte se reduza a uma teoria da expressão emocional, já que a razoabilidade também tem um papel central: “Arte é criação, descoberta de uma forma de encarnar a razoabilidade, é encontrar um modo de expressar o próprio, o inexpressável – primeiridade –, de comunicar um sentimento que é interno, de lhe dar uma forma razoável e torná-lo externo” [tradução minha]<sup>250</sup> (BARRENA, 2007, p. 220).

### 3.2.3.2. A arte para Peirce

Schiller e Dewey eram defensores da arte como ferramenta por excelência para mudar o mundo e enobrecer o homem. Peirce não parece adotar uma visão tão entusiasta quanto ao potencial transformador da arte, mas tampouco nega sua importância para a educação estética e para o crescimento da criatividade.

Do ponto de vista de Peirce, o artista possui a surpreendente capacidade de captar as qualidades por natureza inapreensíveis e expô-las para sua contemplação, tornando-as

---

from a calm esthetic contemplation of it”. Tradução de José Teixeira Coelho Neto extraída do livro PEIRCE, C. S. *Semiótica* (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 203.

<sup>249</sup> APEL, 1997, p. 145.

<sup>250</sup> Do espanhol: “El arte es creación, descubrimiento de una forma de encarnar la razonabilidad, es encontrar una forma de expresar lo propio, lo inexpressable –primeridad–, de comunicar un sentimiento que es interno, de darle una forma razonable y hacerlo externo”.

de algum modo compreensíveis. Portanto, o artista é capaz de comunicar o inexpressável, de expressar a admiração que algo lhe provoca (BARRENA e NUBIOLA, 2013b, s.n.). Mas não basta com a originalidade do artista. Assim como na ciência, a criação artística envolve experimentação e trabalho em comunidade; o artista deve submeter sua obra ao juízo final de uma comunidade<sup>251</sup> – composta tanto pelos contemporâneos do artista como as gerações futuras – que decidirá sobre o valor intrínseco da obra.

Em uma carta para sua mãe (1870c), Peirce lamenta que os artistas de seu tempo parecem ter perdido a capacidade de representar sua geração, de expressar um motivo ou uma crença, o que lhe faz pensar que a arte se tornou em um mero luxo e que os artistas são menos necessários que os críticos e cientistas. Barrena<sup>252</sup> suspeita que a exigência de Peirce de um motivo verdadeiro na arte podia ser fruto da influência que a arte estadunidense exercera sobre ele. Glorificadoras das aspirações nacionais, as paisagens dos artistas luministas aspiravam a tornar patente o divino mediante a representação fiel da realidade. Talvez esse fosse o motivo pelo qual Peirce esperasse encontrar uma alma nas obras de arte. No entanto, a autora lembra que Kant também pode ter influenciado Peirce com sua defesa da existência de um espírito nas artes. Segundo o prussiano, por mais elegantes, ordenadas, profundas que sejam as artes, se não têm um espírito, não vivificam a alma.

Para Peirce, o que importa em uma obra de arte é o efeito que causa em quem a contempla, e esse efeito tem relação com a capacidade de comunicar, de representar uma qualidade de sentimento a tornando razoável<sup>253</sup>. Podemos não gostar de uma obra mesmo que fiquemos impressionados pelas suas proporções perfeitas – característica típica do Belo –, se ela não nos transmitir nada, se não nos comover. Essa foi sua reação quando visitou a catedral de São Pedro, em Roma, que, apesar de sua harmonia formal, lhe pareceu carente de uma crença verdadeira e, portanto, incapaz de comover (PEIRCE, 1870a, s.n.). Em suma, estes são os efeitos que Peirce esperava de uma obra de arte, como bem os resume Sara Barrena:

[...] uma obra de arte deveria tanto comover-nos, ou provocar em nós algum tipo de emoção, de sentimento, quanto levar-nos à reflexão, de algum modo tornar nós mesmos e nossas experiências mais razoáveis,

---

<sup>251</sup> BARRENA e NUBIOLA, 2014, p. 227.

<sup>252</sup> 2015, p. 29 e 61.

<sup>253</sup> BARRENA e NUBIOLA, op. cit., p. 125.

nos incitando a procurar mais razoabilidade [tradução minha]<sup>254</sup>  
(BARRENA, 2007, p. 220).

Como Dewey, ele acredita que a arte deve ser inteligível, o que significa que deve ser capaz de transmitir algo, independentemente de nossos conhecimentos sobre arte. No entanto, tais conhecimentos influem na interpretação que fazemos da obra e podem chegar a ser decisivos em nossa formação de hábitos. Por exemplo, em uma carta que escreveu para sua tia Charlotte (PEIRCE, 1870b, s.n.), Peirce afirma que, para apreciar as estátuas de Michelangelo – que ele achou “horríveis coisas deformes e desproporcionadas” –, é preciso certo conhecimento sobre história da arte que ele não possui.

Peirce não pensa que a interpretação da obra deva consistir em entender a intenção do autor. De acordo com ele, não há nada que possamos conhecer independentemente de nossa experiência; ao interpretar um signo, nos colocamos como usuários desse signo a partir de um quadro de referência próprio. Portanto, não se trata de simplesmente decodificar a obra aplicando de maneira automática nossos conhecimentos sobre o código, já que recorreremos à criatividade e ao método abduutivo para fazer inferências<sup>255</sup>. Ao que parece, Dewey está mais apegado à ideia de uma interpretação correta. Isso não quer dizer que, para Peirce, qualquer interpretação seja válida; por exemplo, as interpretações que não podem ser confrontadas com as tradições de interpretações prévias costumam ter um final infeliz<sup>256</sup>.

Ao contemplarmos uma obra de arte ou qualquer outro signo como signo, a razão se contempla a si mesma como terceiridade. Neste sentido, Peirce defende que o gosto pelos signos – e, por conseguinte, o gosto artístico – pode ser cultivado mediante a prática da interpretação. A cada interpretação de uma obra cultivamos nossa capacidade de contemplação e, ao percebermos nossa capacidade de interpretar signos, nos tornamos cientes de nossa contribuição para o *summum bonum* (LEFEBVRE, 2007, p. 340), ou seja, para a razoabilidade do universo.

---

<sup>254</sup> Do espanhol: “[...] una obra de arte debería tanto conmovernos, o provocar en nosotros algún tipo de emoción, de sentimiento, como movernos a una cierta reflexión, hacernos de alguna manera más razonables a nosotros y a nuestras experiencias, movernos a buscar más razonabilidad”.

<sup>255</sup> BARRENA, 2007, p. 234.

<sup>256</sup> BARRENA, 2015, p. 222.

### 3.2.3.3. Pelo conceito de experiência artística como objeto desta tese

Após tudo o que foi dito, acredito que Peirce não teria tido problema em aceitar a expressão *experiência estética* em um sentido que fosse coerente com sua acepção do bem estético, que não era a mesma em Dewey. Para Peirce, uma tal experiência seria aquela na qual o fim último, a razoabilidade do mundo, se encarnasse nas qualidades percebidas. Todo objeto pode ser contemplado esteticamente, o que significa que sua bondade estética pode ser apreciada, mas nem todos os sujeitos são maduros o suficiente para se sentirem atraídos pelo *summum bonum* encarnado em um objeto. Considero que, caso optássemos por empregar o conceito de *experiência estética* desde um enfoque peirceano, um elemento chave deveria ser a reflexão sobre nossos ideais e o autocontrole deliberado, motivo pelo qual a experiência estética não poderia ser redutível ao momento inicial de contemplação estética propiciada pelo *musement*.

A beleza e o prazer podem surgir como resultado da contemplação estética, mas não são critérios objetivos para definir a experiência estética. Nesse sentido, Peirce se distancia de Dewey e de Kant e defende que o bem estético seja uma encarnação de um fim geral e universal, que consiste no crescimento da razoabilidade do mundo. Esse é o principal motivo que nos retrai de usar o conceito de experiência estética dentro de uma proposta que se pretende alinhar com o pragmaticismo peirceano: o fato de que Dewey descarte a ideia do fim último. Além disso, Dewey também situa a origem da validade estética no propósito ou na conclusão da experiência, o que o leva a negar ou ignorar a natureza estética dos objetos, tão defendida por Peirce.

Por outro lado, se bem é verdade que Peirce considera a arte como um meio privilegiado para a fruição estética, dado seu potencial para encarnar o *summum bonum*, na verdade qualquer objeto, ação ou pensamento pode ser contemplado esteticamente, e, ao mesmo tempo, nem todas as obras consideradas artísticas garantem tal fruição. Visto isso, prefiro optar por denominar meu objeto de estudo de *experiência artística*. Podemos reconhecer que uma obra é bela, mas, se ela não nos transmitir nada, ela perde o potencial de nos atrair para o ideal estético. Ao perder essa característica, Peirce consideraria que aquela obra não possui valor estético. Mas, sob nosso ponto de vista, que não a consideremos atraente para nossos hábitos não significa necessariamente que deixemos de

reconhecer totalmente seu carácter artístico. Inclusive, um dia podemos passar a reavaliá-la como esteticamente atrativa.

Definir a arte sempre foi complicado, e aceitar como válida uma definição da arte elaborada por um pensador dos primórdios do século passado se apresenta como uma empresa delicada, pois muitas coisas têm mudado desde então. Como bem questiona Ariano Suassuna:

Será que a Arte tem uma origem mágica e religiosa? Será que teve entre os povos chamados primitivos um sentido prático, religioso e mágico, de captura do real? Será que é uma forma de conhecimento e penetração da realidade? Será única e exclusivamente preocupada com a criação da Beleza pura, ou terá, pelo contrário, sempre a preocupação da utilidade prática, da função social, da participação nos problemas sociais e na sua solução? Será *Arte* toda e qualquer atividade que fabrique objetos, ou somente aquela que se preocupa com a criação de objetos *belos*? Será a Arte um modo prático, concreto e belo de tornar acessível às massas concepções religiosas, políticas e filosóficas de natureza abstrata? Seria a Arte, como pretende a Estética psicanalítica, decorrente de uma espécie de neurose, das frustrações e traumas do artista que, através dela, procuraria, numa sublimação, se compensar da sua vida falha e dilacerada, com a criação de um Outro universo, mais belo e mais perfeito do que o mundo real? (SUASSUNA, 2008, p. 269).

Podemos responder dizendo que a arte não consiste unicamente na criação de objetos belos e não tem por que ter uma intenção que não seja a de existir por si mesma; não tem a exigência de ser uma representação semelhante da realidade; tampouco aspira a agradar ou provocar prazer, pois, antes, procura comover ou perturbar; não cria um universo mais belo ou mais perfeito do que o mundo real, senão que nos apresenta a possibilidade de imaginar mundos possíveis e refletir sobre nossas experiências. Mas, por outro lado, não podemos negar que: ainda existe um público numeroso interessado nas obras que encarnam objetos belos ou que provocam experiências agradáveis; a arte muitas vezes está à serviço de interesses alheios à matriz artística, sobretudo mercantis e políticos; a arte perturbadora é apreciada por poucos, sendo mais fácil se deixar absorver pelo mundo maravilhoso recriado por certas obras de arte. Portanto, pode-se concluir que não é possível renunciar às concepções tradicionais de arte, pois elas convivem com as novas

concepções surgidas no cerne da teoria e da prática artísticas, assim como com as artes do entretenimento ou do espetáculo.

Suassuna classifica o cinema de arte como um tipo de cinema que ainda tem a beleza como valor, em oposição ao cinema como meio de comunicação, que, segundo ele, perde sua importância estética:

Se uma obra é feita para o Cinema, em termos de criação da Beleza, através de uma ação narrada principalmente através da imagem, temos o Cinema como Arte, colocada em pé de igualdade com todas as outras. Se, porém, o aspecto predominante é o da divulgação ou da informação, então temos o Cinema como Arte menor ou mesmo como mero meio de comunicação de massas, caso em que perde toda, ou quase toda, sua importância estética (SUASSUNA, 2008, p. 349).

Aumont<sup>257</sup> faz uma apreciação diferente. Para ele, o cinema hollywoodiano e o cinema advindo da publicidade foram precisamente os que, paradoxalmente, continuaram cultivando o belo. Isso explica sua exaltação dos corpos belos, os enquadramentos belos, as cores belas, ao contrário de outro cinema que cultiva valores diferentes, como os da verdade, a expressividade, a força de convicção e a novidade. É difícil generalizar esses dois pontos de vista, mas o importante é que trazem à tona questões significativas para se pensar as transformações pelas que passou a beleza como ideal na arte e seu convívio com outros valores.

Uma obra de arte, como qualquer produto da criatividade, deve ser, segundo Barrena<sup>258</sup>, inovadora, original e inteligível. Para ser inovadora, ela precisa se enfrentar à tradição artística e a atualizar de alguma maneira, mas sem perder o diálogo com o passado para que possa ser inteligível, e propor possíveis conexões com a arte futura. O quesito de originalidade se refere à existência de uma marca pessoal do artista que evidencie sua capacidade expressiva. Por outro lado, a obra artística deve ser reconhecida como arte pela comunidade e se constituir como signo. E, segundo a autora, a obra deve possuir um valor intrínseco, ou seja, não precisa ser valorada por qualquer finalidade que não seja a de

---

<sup>257</sup> 1998, p. 179.

<sup>258</sup> 2015, p. 165.

existir pelo que ela é, e não pela sua importância para a história da arte ou qualquer outra finalidade instrumental<sup>259</sup>.

O último quesito, o do valor intrínseco da obra, desde nosso ponto de vista pode entrar em contradição com o reconhecimento que se faz de muitas obras como artísticas, sobretudo, aquelas que são consideradas importantes para a história da humanidade. Jacques Aumont<sup>260</sup> defende a tese de que amamos as obras antigas pelo mero fato de elas pertencerem ao passado, como se sua antiguidade e importância histórica nos proporcionassem automaticamente a possibilidade de experimentar a beleza. Querendo ou não, há diversos fatores que inevitavelmente influenciam o status de um artefato como obra de arte, sendo de especial peso a voz institucional e a mercadológica.

Enquanto signo artístico, Barrena propõe, seguindo Imanol Aguirre (2005)<sup>261</sup>, que a obra de arte deveria:

[...] resultar de algum modo inquietante, ou seja, não deixar indiferente quem o percebe, o que é conseguido pelo interpretante emocional; refletir as vozes da comunidade, estar aberto a múltiplas interpretações, olhar para o futuro e fazer com que espectador pense, pois, enquanto signo, a obra de arte funciona dentro de uma comunidade de intérpretes; fazer alusão à vida das pessoas, expressar valores compartilhados e não virar apenas expressão do narcisismo do artista ou de uma obsessão da novidade pela novidade, pois [...] o signo artístico peirceano nasce da experiência e, portanto, está firmemente ancorado em um mundo que compartilhamos e tentamos compreender em comunidade [tradução minha]<sup>262</sup> (BARRENA, 2015, p. 176-177).

Sem fazer mais ênfase na definição da arte, considero que uma proposta pragmaticista deveria colocar a centralidade no efeito da obra de arte nos hábitos de

---

<sup>259</sup> BARRENA, 2015, p. 166-167.

<sup>260</sup> 1998, p. 149.

<sup>261</sup> AGUIRRE, I. **Teorías y prácticas en educación artística: ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética**. Barcelona: Octaedro, 2005.

<sup>262</sup> Do espanhol: “[...] resultar de algún modo inquietante, esto es, no dejar indiferente al que lo percibe, cosa que logra el interpretante emocional; reflejar las voces de la comunidad, estar abierto a múltiples interpretaciones, mirar hacia el futuro y hacer pensar al espectador, pues en tanto signo la obra de arte funciona dentro de una comunidad de intérpretes; referirse a la vida de la gente, expresar valores compartidos y no resultar solo expresión del narcisismo del artista o de una obsesión de la novedad por la novedad, pues [...] el signo artístico peirceano nace de la experiencia y por lo tanto está firmemente anclado en un mundo que compartimos y tratamos de comprender en comunidad”.

sentimento, comportamento e pensamento. Se na experiência artística surgir um sentimento razoável que nos atraia para a obra, provocando a simpatia intelectual da qual Peirce falava, seremos motivados a interpretá-la e a nos deixarmos possuir pelo ideal estético. Mesmo que isso não aconteça, considero que ainda assim teremos tido uma experiência de recepção artística que se somará às experiências anteriores e entrará a formar parte de nossas cognições sobre a arte, pelo que influirá nas reflexões futuras sobre nossos hábitos.

A seguir, apresento as classificações mais famosas dos tipos de signos e reflito sobre as múltiplas configurações sígnicas que uma obra de arte pode assumir. Em seguida, procedo a analisar os tipos de efeitos que o signo artístico pode provocar na mente dos sujeitos, o que implica focar na experiência artística dos sujeitos e nos interpretantes dinâmicos resultantes dessa experiência. Desta vez, voltarei a abordar os interpretantes afetivos, energéticos e lógicos – definidos no capítulo anterior como aspectos chaves da experiência –, tentando analisá-los com um enfoque da recepção artística. As reflexões serão complementadas com exemplos extraídos das narrativas dos participantes da pesquisa sobre sua experiência artística de filmes, peças de teatro, pinturas e esculturas.

### **3.3. Algumas considerações sobre o signo artístico**

Todo signo e, por conseguinte, toda obra de arte que se interprete, produz efeitos na mente do sujeito que, ao serem analisados reflexivamente por ele, podem repercutir em seus hábitos de sentimento, comportamento e pensamento. Embora meu interesse resida na experiência de recepção artística e nos processos de interpretação, achei que seria conveniente apresentar brevemente a complexidade sígnica que caracteriza as obras de arte.

Em função das relações que se apresentam no signo, Peirce fez várias divisões triádicas. Da combinatória de todas elas, resultam 64 classes de signos e a possibilidade lógica de 59.049 tipos de signos<sup>263</sup>. As três tricotomias mais conhecidas e que Peirce explorou com mais detalhamento – e que costumam ser utilizadas para a análise de textos literários, filmes, cartazes, pinturas etc. – dizem respeito à relação dos signos com: 1) eles

---

<sup>263</sup> SANTAELLA, 1983, p. 13.

mesmos, 2) o objeto que representam e 3) o interpretante. Vamos ver brevemente em que consistem essas classificações.

Na primeira, que divide os signos em função deles mesmos, de seu modo de ser, encontramos o signo como *qualissigno*, como *sinsigno* e como *legissigno*. Na segunda divisão, que classifica os signos com base em sua relação com o objeto que representam, eles podem ser *ícones*, *índices* ou *símbolos*. E, se levarmos em conta a relação do signo com o interpretante que gera, podemos distinguir entre *rema*, *proposição* ou *signo discente* e *argumento*. Vejamos em que consiste cada um deles.

No qualissigno, a qualidade funciona como signo e produz na mente do intérprete um sentimento vago e indivisível. Esse sentimento indiscernível é o que constitui o objeto do signo, já que uma qualidade não representa nenhum objeto, embora esteja apta para criar um objeto possível. Na sua relação com seu objeto, o signo que aparece como mera qualidade só pode ser um ícone que se dá à contemplação e tem um alto poder de sugestão. Pelo tipo de interpretante que o ícone está apto a produzir, o signo é remático, e gera uma conjectura ou hipótese do tipo: “Isso parece tal coisa”. Portanto, o qualissigno, o ícone e o rema ficam no nível da primeiridade.

Uma pintura, chamada abstrata, por exemplo, desconsiderando o fato de que é um quadro que está lá, o que já faria dela um existente singular e não uma pura qualidade, mas considerando-a apenas no seu caráter qualitativo (cores, luminosidade, volumes, textura, formas...) só pode ser um ícone. E isto porque esse conjunto de qualidades inseparáveis, que lá se apresenta *in totum*, não representa, de fato, nenhuma outra coisa. O objeto do ícone, portanto, é sempre uma simples possibilidade, isto é, possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido. Daí que, quanto mais alguma coisa a nós se apresenta na proeminência de seu caráter qualitativo, mais ela tenderá a esgarçar e roçar nossos sentidos (SANTAELLA, 1983, p. 14).

Qualquer coisa que se nos apresenta como um existente material, aqui e agora, é um sinsigno, porque indica o universo a que pertence. Ele também é um índice, porque apresenta uma conexão com o todo do qual faz parte. Assim, tudo o que existe pode se tornar um índice quando o interpretamos como signo do objeto com o qual está

existencialmente conectado<sup>264</sup>. O interpretante do índice não vai além da constatação de uma relação física entre existentes, que significa que o signo tem uma função discente, de existência concreta. O sinsigno, o índice e o signo discente pertencem ao nível da secundidade.

Rastros, pegadas, resíduos, remanências são todos índices de alguma coisa que por lá passou deixando suas marcas. Qualquer produto do fazer humano é um índice mais explícito ou menos explícito do modo como foi produzido. Uma obra arquitetônica como produto de um fazer, por exemplo, é um índice dos meios materiais, técnicos, construtivos do seu espaçotempo, ou melhor, da sua história e do tipo de força produtiva empregada na sua construção (SANTAELLA, 1983, p. 14).

Já o signo geral, que é portador de uma lei, funcionará como símbolo de seu objeto, porque extrai seu poder de representação por convenção ou pacto coletivo. O objeto representado pelo símbolo é tão genérico quanto o próprio símbolo<sup>265</sup>. O símbolo traz embutidos caracteres icônicos e indiciais e, pelo tipo de interpretante que gera, é um argumento, pois, para ser interpretado, exigirá um outro signo que o fará crescer *ad infinitum*<sup>266</sup>. O legissigno, o símbolo e o argumento são signos da terceiridade.

A partir das três tricotomias acima apresentadas, que dividem os signos em função de suas relações com eles mesmos, com o objeto e com o interpretante, Barrena<sup>267</sup> classifica o signo artístico como um qualissigno remático icônico. Ele é um qualissigno porque é qualidade de sentimento com potencialidade de ser interpretado como signo; é remático porque dá lugar a um interpretante característico da primeiridade, ou seja, que não proporciona informação, senão que representa o objeto como signo de mera possibilidade – por isso as obras de arte geram constantemente novas significações –; e é icônico porque tem capacidade para expressar qualidades e nos representa o objeto – real ou imaginário – como se fosse ele mesmo, nos fazendo esquecer a distinção entre o signo e

---

<sup>264</sup> Ibid., p. 14.

<sup>265</sup> Loc. cit.

<sup>266</sup> Ibid., p. 15.

<sup>267</sup> 2015, p. 168-171.

o objeto. Seu interpretante será de tipo afetivo, e qualquer outra interpretação virá em uma segunda instância, mediada pelas emoções geradas pelo signo icônico<sup>268</sup>.

Para Peirce (CP 2.278, c.1895), o signo icônico é o único que é capaz de expressar qualidades e sentimentos, que pode expressar algo diretamente. Ele próprio fornece em vários momentos exemplos de signos visuais como representantes da iconicidade, como quando diz<sup>269</sup> que, ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a distinção entre o real e a cópia, como se a pintura fosse a coisa que representa. Mas pelo que pude observar, nos museus, a leitura da obra é sumamente condicionada pelo título e pela informação fornecida ao público sobre seu conteúdo, o que também tende a estimular uma leitura simbólica, pois as palavras do título ou das explicações acrescentam um carácter convencional que nos faz procurar por uma imagem determinada.

No teatro e no cinema, que combinam elementos sonoros e visuais, a tendência à amalgama sígnica é mais evidente. De início, o conteúdo linguístico se constitui como legissigno – já que é geral e reproduzível –, e simbólico, porque simboliza seu objeto de maneira abstrata e convencional. E, pelo tipo de interpretante que gera, é um argumento, pois faz a semiose crescer. Como símbolo, ele traz embutidos caracteres icônicos e indiciais, o que significa que, mesmo sendo o carácter argumental o predominante, também gerará os interpretantes correspondentes aos outros dois tipos de signos. Já os elementos visuais podem ser de diversas índoles: os gestos dos atores e a comunicação não verbal funcionam como símbolos e o figurino e os decorados também costumam ter uma intenção simbólica, embora sua leitura às vezes fique no nível icônico ou indicial.

Enquanto o teatro tem tradicionalmente focado mais nos diálogos, no cinema, os efeitos sonoros e a trilha musical podem assumir um papel fundamental, ainda que o componente visual ainda seja o máximo protagonista.

No filme, [...] o centro organizador é visual, apesar de todos os recursos de síntese de que ele dispõe ou que restam ainda por descobrir. [...]. O Teatro não é tão invasor: ele aspira o espectador, em vez de se estender até ele. Apenas reforma o espaço cênico; atrai a plateia para o palco e sua autoridade mais distante é antes de mais nada verbal, e apenas

---

<sup>268</sup> BARRENA, 2015, p. 200.

<sup>269</sup> CP 3.362, 1885.

subsidiariamente gesticular e visual (NÉDONCELLE<sup>270</sup>, 1953, p. 118-119 apud SUASSUNA, 2008, p. 346).

No cinema – e no teatro também, embora o uso do som seja menos explorado –, os elementos sonoros e a música podem ser diegéticos ou extradiegéticos, isto é, ser parte da construção narrativa ou externos a ela. O uso mais básico do som é para reforçar o realismo da imagem; o exemplo mais paradigmático é o som dos passos do personagem quando caminha, que variam em função de se está caminhando sobre terra ou sobre neve. Estamos tão acostumados a ouvir os passos, e mais agora que o Dolby Stereo permite dar-lhes uma movimentação espacial, que, se não os ouvíssemos, sentiríamos que algo há de errado ou que a intenção criativa não era recriar uma cena real.

Santaella considera que o som pertence principalmente ao domínio de qualissigno icônico remático. De fato, a autora<sup>271</sup> nos lembra que a música é a única manifestação sígnica que pode se apresentar predominantemente como mera qualidade monádica, nos permitindo fazer quaisquer associações com total liberdade. Porém, ao ser incorporada à linguagem cinematográfica, seus usos já estão convencionados até tal ponto que um espectador cego sabe, pela música romântica, quando os personagens estão prestes a se beijar<sup>272</sup> ou quando o protagonista está em perigo.

Vemos, portanto, que as possibilidades sígnicas das obras de arte são inumeráveis e complexas. As classificações triádicas que acabo de apresentar podem ser usadas como mapa geral para desenvolver uma análise de obras de arte que nos permita fazer uma aproximação a suas funções expressivas, mas devemos entender que, como nos alerta Santaella: “Na vida, a mistura e promiscuidade das linguagens e os signos é a regra” (SANTAELLA, 2009, p. 27). Portanto, essas três tríades definem campos gerais que raramente serão encontrados em estado puro, sendo comum que se amalgamem e formem signos híbridos. Não podemos cair no erro de achar que uma pintura com dominância icônica não possa adotar a função de símbolo, como aconteceu com muitas imagens ao longo da história. Inclusive, é de se esperar que um signo artístico funcione como símbolo; por algo a arte é considerada como uma das mais importantes expressões simbólicas das culturas. Como símbolo, o signo será interpretado em função de convenções da comunidade interpretativa.

---

<sup>270</sup> NÉDONCELLE, M. **Introduction à l'Esthétique**. Paris: PUF, 1953.

<sup>271</sup> 2009, p. 105.

<sup>272</sup> O jornalista cinematográfico cego Carlos López-Tapia, que nos concedeu uma entrevista, nos explicou que ele consegue antecipar muito do que vai acontecer no filme graças ao som.

### 3.4. Os efeitos da experiência artística

De acordo com o que vimos sobre a perspectiva estética de Peirce, quando o signo adquire valor estético, ele resulta admirável em si mesmo e o objeto que representa passa a ser um caso de *kalos*, do ideal encarnado. Na contemplação estética de uma obra de arte, o sujeito é atraído por ela ao sentir que há, ali, um sentimento razoável que merece ser explorado e interpretado. Essa primeira sensação que torna a obra atrativa é um interpretante imediato, pois é um efeito que fica no nível da impressão ou da sensação e que identifica a possível existência de um representâmen que vale a pena interpretar. O próximo passo será o surgimento de interpretantes dinâmicos de tipo afetivo, energético ou lógico.

A obra deve, segundo Peirce, nos comover. *Comover* significa impressionar através de uma emoção, abalar, agitar. Ou seja, acarreta a falta de calma provocada pelo surgimento de uma emoção que nos insta a iniciar um processo de abdução para tentar explicar a experiência recorrendo a nossos conhecimentos prévios sobre arte. Na teoria da continuidade de Peirce, todo percepto já é uma abdução, por mais simples que for, já que sua natureza é interpretativa. Quando julgamos que algo es assim, o aceitamos e procedemos a elaborar interpretações mais complexas.

A necessidade de que a obra nos comova tem a ver com a ideia peirceana de que só existe experiência quando uma emoção nos tira da inércia e nos faz refletir sobre a experiência e, claro, sobre nossos hábitos. Caso contrário, interpretamos os fenômenos pela força do hábito e de um modo praticamente inconsciente. A experiência é o que nos faz avançar no conhecimento e, assim, nos aproximarmos do *summum bonum*. O estado mental ideal para que as coisas nos surpreendam e nos afetem é o estado de *musement*, porque, ao nos libertar das obrigações e dos prejuízos, nos deixa em um estado de abertura propício para experimentar coisas novas e sair da rotina.

Quando nos encontramos diante de um quadro como o *Guernica*, a obra nos atrai e nos convida a formular hipóteses que nos ajudem a entender a obra e o mundo. O que nos atraiu para a obra foi a sensação de que tinha um potencial expressivo que nos convidava à interpretação. Depois, ao contemplá-la, surgiu um interpretante afetivo relacionado ao

medo, ao horror, e que nos tirou da zona de conforto. De maneira a recuperar o equilíbrio emocional, procedemos a tentar entender as causas que o provocaram e sua repercussão para nossa vida pessoal, gerando interpretantes energéticos e lógicos. Esses são os três tipos de interpretantes que podem surgir ao contemplarmos uma obra de arte, independentemente da possibilidade de sentirmos um prazer afetivo ou intelectual como resultado.

Mas, para que a obra nos atraia, o ideal é que nos encontremos em um estado de *musement*, e nem sempre estamos nessa condição de abertura. Jacques Aumont<sup>273</sup> faz uma reflexão muito oportuna sobre a dificuldade de se entrar em um estado de contemplação estética em um museu contemporâneo, como o Louvre, com “seu ambiente de grande loja”, onde é difícil encontrar a distância e o ângulo do olhar. Como nos explicou o educador do museu Thyssen-Bornemisza, Alberto Gamoneda, o objetivo dos museus hoje é proporcionar experiências. Não experiências propriamente estéticas, porque isso foge ao controle deles e poucas pessoas possuem a sensibilidade desenvolvida até o ponto de ter uma experiência estética diante de um quadro ou escultura. O importante, pois, é experimentar o espaço, passar pelas obras, participar das atividades educacionais... enfim, cada visitante decide, segundo seus interesses, o tipo de experiência que procura: educativa, de entretenimento, de sociabilidade etc.

A seguir, vou tecer algumas considerações sobre como podem ser os interpretantes na experiência artística, nos detendo com mais detalhamento no interpretante afetivo, porque é fundamental para a concretização da experiência artística e não é fácil falar das emoções sem antes compreender o que Peirce entendia por emoção.

#### **3.4.1. O interpretante afetivo na experiência artística**

O interpretante afetivo é, como vimos, um efeito do signo que influi em nossos hábitos de sentimento, ou seja, em nossa vida emocional. Segundo David Savan (1981, p. 319), há na teoria tardia dos signos de Peirce uma teoria das emoções completa e coerente. Enquanto as correntes emotivistas consideram que os juízos éticos são reduzíveis à

---

<sup>273</sup> 1998, p. 148.

expressão de sentimentos emocionais e os cognitivistas falam das emoções como conceitos ou juízos valorativos, a perspectiva cognitivista de Peirce define o interpretante imediato de uma emoção como uma forma primitiva de argumento hipotético simplificador<sup>274</sup> que tenta explicar a situação de desordem originada pelo surgimento da emoção.

Em primeiro lugar, Peirce<sup>275</sup> faz uma distinção entre sensação, emoção e sentimento de pensamento. A sensação é um sentimento de uma espécie particular, pois não constitui uma representação, e sim a qualidade material de uma representação. Não produz uma grande comoção no corpo, e não tem um impacto significativo na corrente de pensamento, a não ser pelo acréscimo de informação que pode possibilitar. Tampouco é mediada por um conceito<sup>276</sup>. Depois começa o processo de cognição do objeto e é, então, quando surge uma emoção que vai afetar fortemente tanto o organismo (provocando o que Peirce chama de “movimentos animais”<sup>277</sup>, ou seja, choro, riso, tremido, gemido, rubor...) quanto a corrente de pensamento. A emoção se constitui, então, como signo da sensação e é atribuída a um sujeito como predicado: quando temos medo, atribuímos a algo o caráter de ameaçante<sup>278</sup>.

Como todo signo, a emoção tem um objeto, mesmo as paixões que não têm um objeto definido. Daí a afirmação de Peirce de que “sempre que um homem sente, está pensando em *algo*” (grafo nosso)<sup>279</sup>. A emoção representa o objeto em algum de seus aspectos, o que Peirce define como fundamento do signo. Segundo seu fundamento, a emoção pode se constituir como qualissigno, como sinsigno ou como legissigno, ou seja, pode representar uma qualidade, pode atribuir uma qualidade a um sujeito experimentado aqui e agora e pode ser uma representação geral das várias instâncias que nos afetam da mesma maneira (por exemplo, dentre aquilo que nos provoca alegria, podemos listar as reuniões com amigos, receber uma boa notícia, o nascimento de um filho ou um neto etc.). Essa generalidade é formada pelas diferentes ocorrências da mesma emoção, isto é, pelos diversos sinsignos que constituem réplicas da emoção<sup>280</sup>. Essas réplicas apresentam um

---

<sup>274</sup> SAVAN, 1981, p. 325.

<sup>275</sup> CP 5.293-294, 1868.

<sup>276</sup> SAVAN, op. cit., p. 321.

<sup>277</sup> CP 5.293, 1868.

<sup>278</sup> SAVAN, op. cit., p. 321-322.

<sup>279</sup> CP 5.292, 1868.

<sup>280</sup> SAVAN, op. cit., p. 323.

caráter icônico, pois tendemos a associar acontecimentos semelhantes com uma mesma emoção:

Tudo aquilo em que temos algum interesse, por menor que seja, cria em nós sua própria emoção particular, por mais superficial que possa ser. Esta emoção é um signo e um predicado da coisa. Ora, quando uma coisa semelhante a esta coisa nos é apresentada, uma emoção similar apresenta-se; por conseguinte, imediatamente inferimos que a última é semelhante à primeira<sup>281</sup> (CP 5.308, 1868).

Ele denomina de “pensamentos incomplexos” os pensamentos surgidos perante uma sensação ou emoção, que não aparecem por motivos racionais. A hipótese emocional, ao contrário da intelectual, não é introduzida de forma crítica e deliberada, não é examinada previamente para ver se é coerente com teorias existentes. Quando a razão interfere, prejudica a atenção dada à emoção – por exemplo, se tentamos entender a nós mesmos e as circunstâncias, a força da emoção se desvanece<sup>282</sup> – e passamos a ter um pensamento complexo, que Peirce denomina de sentimento. Se que o importa na sensação e na emoção é a qualidade material porque não há uma mediação da razão com os pensamentos que as determinam, o sentimento é mediado pela razão.

Desse modo, a teoria das emoções de Peirce apresenta a tríade *sensação* (primeiridade), *emoção* (secundidade) e *sentimento* (terceiridade). Quando uma emoção passa a incorporar os hábitos afetivos, ela adquire valor de lei e se transforma em um sentimento que ordena o passado e se projeta para o futuro, como acontece com as emoções antecipatórias, que consistem em um prognóstico das emoções reais que poderiam surgir sob certas condições (ROSAS, 2011, p. 17).

Como já foi dito, as experiências passadas têm um papel decisivo no surgimento de emoções, o que demonstra que a afeição não depende unicamente das qualidades do objeto.

---

<sup>281</sup> Do inglês: “Everything in which we take the least interest creates in us its own particular emotion, however slight this may be. This emotion is a sign and a predicate of the thing. Now, when a thing resembling this thing is presented to us, a similar emotion arises; hence, we immediately infer that the latter is like the former”. Tradução de José Teixeira Coelho Neto extraída do livro PEIRCE, C. S. **Semiótica** (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 281.

<sup>282</sup> Savan (1981, p. 326) conta como em um experimento de Shachter e Singer onde se aplicou uma injeção de epinefrina, se provou que os participantes que receberam uma explicação sobre os efeitos da substância justificaram a excitação que estavam sentindo pela injeção que tinham recebido. Já os participantes que não receberam uma explicação científica de seu estado justificaram sua excitação por meio de rótulos emocionais (enfado, alegria...) em função de suas circunstâncias pessoais. Esse é nosso proceder habitual.

Quando uma coisa nos é apresentada e ela é semelhante a outra coisa que nos causou uma emoção particular no passado, sentimos uma emoção similar, pois inferimos que a segunda é semelhante da primeira.

O neurologista português Antônio Damásio tem estudado o papel das emoções e dos sentimentos em nosso comportamento do ponto de vista biológico, tendo chegado a uma conclusão próxima da abdução peirceana<sup>283</sup>. Para ele, há provas científicas de que sem emoções e sentimentos seríamos incapazes de organizar a experiência, de desenvolver habilidades sociais ou de discernir entre o bem e o mal.

Assim como Peirce, Damásio<sup>284</sup> considera que dor e prazer não são emoções. Para ele, são estados fisiológicos que formam parte de duas genealogias da regulação da vida. A dor é consequência de um estado de disfunção em um tecido vivo, a consequência de um estímulo que causa a *sensação* de dor e que, por si mesmo, também poderia causar emoções, mas isso envolveria outro processo independente do anterior. E o prazer, embora também possa estar relacionado à emoção, é comumente iniciado por um processo de busca do organismo para garantir sua homeostase – regulação dos estados internos do organismo –, como a necessidade de beber ou comer desencadeada, por exemplo, pela falta de açúcar no sangue, por um estado de desidratação ou pela antevisão do que pode ser feito para evitar esses desequilíbrios.

As emoções são ativadas por imagens de objetos ou acontecimentos que, ou estão acontecendo no presente, ou são parte do passado e estão sendo lembrados. A situação em que se encontra o indivíduo na hora de experimentar uma emoção influi no aparelho emocional, assim como a emoção afeta o processamento de imagens no córtex cerebral. Por exemplo, as probabilidades de que pensemos em sexo ou comida enquanto fugimos de uma situação de perigo são baixas<sup>285</sup>.

Segundo Damásio<sup>286</sup>, os critérios usados para as classificações tradicionais das emoções são equivocados e, como toda tipologia pode ser criticada pela falta ou por excesso de emoções, uma regra de ouro seria preservar o conceito *emoção* para nos referirmos a um complexo e estável programa de ações induzido por um objeto ou

---

<sup>283</sup> BARRENA, 2007, p. 254.

<sup>284</sup> 2000, p. 105-106.

<sup>285</sup> DAMÁSIO, 2010, p. 127.

<sup>286</sup> Ibid, p. 131.

acontecimento identificável como potencial indutor de emoções. De acordo com ele, as emoções denominadas *universais* são as mais adequadas para esse tipo de categorização, pois estão presentes em todas as culturas, inclusive naquelas que carecem de nomes para elas. Ou seja, estão presentes em todos os indivíduos – e até nos outros animais, como percebeu Charles Darwin – e são automatizadas. Mesmo com as possíveis variações de intensidade ou duração encontradas nas diferentes ocasiões, tais emoções continuam sendo reconhecíveis pelo próprio sujeito e pelos demais. Essas emoções são: *medo, raiva, tristeza, felicidade, repulsa*<sup>287</sup> e *surpresa*.

Por influência do contexto cultural ou da educação que recebemos, a expressão de algumas emoções pode diferir da de outros indivíduos. Por exemplo, cada cultura vê de maneira diferente as situações em que se pode rir ou chorar publicamente. Mas, embora possamos controlar parcialmente a expressão de nossas emoções, isso não significa que consigamos inibir a execução do programa emocional nem os sentimentos emocionais.

Além das emoções universais, Damásio salienta a importância de atentar para outros dois tipos de emoções: as emoções de fundo e as sociais. As *emoções de fundo* costumam ser induzidas desde dentro, e permitem que tenhamos sentimentos de fundo como *entusiasmo, desânimo, calma, tensão, bem-estar, mal-estar, descontração, irritação, abatimento*<sup>288</sup>. Muitas vezes, não somos cientes de estar sentindo essas emoções ou não reconhecemos seu objeto intencional. O abatimento pode ser causado por uma situação particular ocorrida ou que imaginamos como mera possibilidade, mas também pode ser induzido por estados internos como a doença ou a fadiga. Conforme explica o autor:

Detectamos emoções de fundo por meio de detalhes sutis, como a postura do corpo, a velocidade e o contorno dos movimentos, mudanças mínimas na quantidade e na velocidade dos movimentos oculares e no grau de contração dos músculos faciais (DAMÁSIO, 2000, p. 76).

Já as *emoções sociais* são induzidas externamente. À diferença do resto das emoções, elas são de criação recente e pode se dizer que algumas são exclusivamente humanas. Alguns exemplos delas são: *compaixão, vergonha, pena, culpa, desprezo, inveja, orgulho e admiração*<sup>289</sup>. Damásio explica que, embora todas as emoções possam ser, de alguma forma, consideradas sociais, o contexto neste caso é univocamente social e este

---

<sup>287</sup> Em inglês, “*disgust*”, que pode ser traduzido como repulsa ou repugnância.

<sup>288</sup> DAMÁSIO, 2000, p. 74-75.

<sup>289</sup> Ibid., p. 134.

tipo de emoções possui um papel primordial na vida dos grupos sociais, incorporando uma série de princípios morais que fundamentam os sistemas éticos. Seu estudo está fortemente ligado ao do estigma.

Essa classificação de Damásio entre emoções universais, sociais e de fundo nos parece apropriada para abordar os tipos de interpretante afetivo mais frequentes na experiência artística. Como vimos, o assombro ou a surpresa costumam ser a primeira emoção de uma obra de arte que nos afeta. Como seria de esperar, trata-se de uma emoção universal, presente em todos os seres humanos. A obra também nos pode deixar indiferentes ou, ainda, provocar nossa repulsa – outra emoção universal. Mas, depois, quais outros tipos de interpretantes afetivos podem surgir de nossa experiência com uma pintura, uma escultura, um filme ou uma peça de teatro? Durante a pesquisa, identifiquei alguns exemplos que comentarei no capítulo 5.

Como explica Martha Nussbaum (2008, p. 284), há obras que pretendem indagar em questões humanas como o amor, a passagem do tempo ou a morte. Também há obras, como a tragédia ou a comédia, que procuram afetar de um modo específico o espectador, o que implica o uso de certos recursos formais e narrativos que ajudam a criar esse tipo de vínculo afetivo. Mas, em geral, qualquer obra de arte narrativa, mesmo quando não persegue efeitos tão bem definidos, pode provocar, segundo Nussbaum<sup>290</sup>, emoções dirigidas a objetos intencionais diversos, ou seja, que nos façam reagir perante:

- a) Os personagens: podemos nos deixar contagiar pelo seu estado emocional e nos identificarmos com eles ou, ao contrário, sentir outras emoções como reação a seu estado emocional.
- b) O autor implícito: podemos compartilhar do sentido da vida que o autor imprimiu na obra e sentir emoções condizentes com ele ou reagir das mais diversas formas à visão de mundo proposta.
- c) Nossas próprias possibilidades<sup>291</sup>: quando sentimos com relação ao herói de uma tragédia emoções de temor ou compaixão, também exploramos aspectos de

---

<sup>290</sup> Ibid., p. 278.

<sup>291</sup> Neste sentido, Nussbaum afirma que as emoções são eudaimonistas, isto é, nos fazem perceber o objeto intencional como algo importante para nosso florescimento pessoal. O assombro seria talvez a única emoção não eudaimonista – já que não associamos conscientemente aquilo que nos assombra com nossos projetos pessoais –, mas, ao tornar atrativo algo que normalmente não levaríamos em conta, acaba tendo um papel importante em nosso florescimento.

nossa própria vulnerabilidade e refletimos sobre as possibilidades gerais para a vida humana.

Como vimos, cada cultura decide quando é apropriado expressar as emoções publicamente. O riso e o choro são duas formas de interpretante afetivo geralmente aceitas nas salas de cinema e teatro ocidentais, mas também é verdade que ainda há quem considera o choro pouco próprio da masculinidade, sendo mais bem aceito entre o público feminino.

Os interpretantes afetivos que podem surgir perante uma obra não narrativa provavelmente terão objetos menos definidos. Quando não se consegue entender a obra, podem emergir interpretantes afetivos relacionados à frustração e à raiva, o que provavelmente fará com que o sujeito rejeite a obra e crie uma certa antipatia pelo artista. Nesses casos, como diz Ortega y Gasset (2014, p. 228): “O juízo, mais do que juízo, se torna insulto, e o vazio que nele deixa a razão se enche de paixão” [tradução minha]<sup>292</sup>.

### **3.4.2. O interpretante energético na experiência artística**

Este tipo de interpretante não requer uma definição adicional para que entendamos em que consiste, pois, como secundidade, implica a oposição entre esforço-resistência ou ação-reação e envolve algum esforço físico ou mental do sujeito que o interpreta.

Quando o museu disponibiliza materiais táteis adaptados para as pessoas com deficiência visual ou lhes permite tocar uma escultura autêntica, gera-se um interpretante energético que consiste na exploração tátil do objeto. Os aplausos e as vaias também podem ser considerados como interpretantes energéticos típicos do teatro e do cinema.

Outros tipos de interpretante energético surgem do encontro com obras de arte que foram concebidas expressamente para envolver a participação ativa do espectador. O primeiro exemplo que me vem à mente é a arte multimídia interativa. Mas também posso citar obras de artistas brasileiros criadas no século passado e que não foram rotuladas

---

<sup>292</sup> Do espanhol: “el juicio más que juicio se vuelve insulto y el vacío que en él deja la razón se llena de pasión”.

exatamente como obras de arte interativas, embora o sejam. Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e o contemporâneo Cildo Meireles exploraram de maneiras diversas as formas de transformar a relação objeto-espectador.

Hélio Oiticica apresentou, em sua série de *Bólides* (1964-1966), objetos táteis, visuais e olfativos oferecidos à manipulação e que exploravam a relação espectador-objeto de um modo desinteressado. Depois criou os *Penetráveis* (1971), que são espaços em forma de labirinto nos quais o espectador entra e passa por experiências sensoriais referentes ao tato, olfato, audição e paladar, além da experiência visual.

Obras de Lygia Clark como *Bichos* (1960-1963) e *O Eu e o Tu* (1967) envolviam a participação do público para o libertar do poder hipnótico das imagens. A primeira era uma série de construções metálicas geométricas articuláveis por meio de dobradiças. A segunda consistia em dois trajes de borracha com capuz unidos por um elástico umbilical que, ao ser vestidos por um homem e uma mulher, os convidava a se explorarem mutuamente por meio do tato.

Cildo Meireles também cria objetos e instalações que exigem a participação do espectador e geram nele uma experiência multissensorial. Na instalação *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), ele convida o espectador a ir além do visual e explorar tátilmente umas esferas que aparentemente são idênticas, mas que têm pesos diferentes. E o *Espelho cego* (1970) é a moldura de um espelho recheada de massa plástica onde as pessoas podem deixar o registro de suas mãos.

O artista multimídia brasileiro Arthur Omar também tem realizado curtas-metragens e videoinstalações com as quais procura provocar efeitos físicos, desde bombardear o olho com jorros intermitentes de luz, como no curta-metragem *Vocês* (1979), até convidar os espectadores a participarem fisicamente de um ritual afegão que é projetado em vídeo, o que acontece na instalação *Dervix* (2005).

Mas também há casos em que emergem interpretantes energéticos não intencionados. Talvez o mais evidente seja quando os espectadores abandonam a sala de cinema, teatro ou exposições porque não gostaram da experiência ou daquilo que estavam assistindo. No capítulo 5 comentarei os tipos de interpretantes energéticos citados pelos participantes da pesquisa.

### 3.4.3. O interpretante lógico na experiência artística

O interpretante lógico é de natureza intelectual e é mediante ele que conseguimos comunicar verbalmente nossas experiências. Uma abdução pode dar lugar a conceitos, explicações e argumentações sobre a obra de arte, seja sobre seus aspectos formais e seu lugar na história da arte, seja sobre sua evocação a questões da vida real ou sobre sua repercussão no gosto artístico pessoal. Não consiste em entender a intenção do artista, mas em nos apropriarmos da obra desde nosso próprio horizonte interpretativo.

Na experiência fílmica e teatral, o surgimento de interpretantes lógicos parece quase inevitável, dado seu caráter narrativo. É verdade que, sobretudo nas propostas mais provocadoras, o espectador pode sair desorientado, sem entender nada, e precisar de tempo para digerir a experiência, mas é bastante provável que chegue a formular algum tipo de predicado lógico.

Com as artes plásticas, isso não é garantido. A audiodescrição ou as explicações do educador, especialmente quando possuem um alto grau de narratividade, podem ajudar o sujeito a formular hipóteses intelectuais, mas parece que o esforço requerido é maior, sendo, em ocasiões, mais fácil renunciar a tentar entender a obra.

Além disso, as artes plásticas são definidas como artes espaciais, já o cinema e o teatro são artes temporais. Enquanto o sujeito decide quanto tempo quer dedicar a um quadro ou uma escultura, podendo passar para outra a qualquer momento – exceto quando está participando de uma visita em grupo, mas, mesmo então, pode optar por desviar sua atenção dessa obra –, a experiência de recepção de um filme ou uma peça é determinada pela sua duração. O sujeito tem liberdade de abandonar a sala a qualquer momento, mas, na grande maioria das vezes, a tendência é ficar até o final.

No capítulo 5 comentarei alguns interpretantes lógicos citados pelos participantes da pesquisa ao narrar suas experiências em museus, teatros e cinemas.

### 3.5. Recapitulação

Neste capítulo, vimos que, desde seu surgimento como ciência autônoma, a estética tem adquirido concepções diferentes, como as que equiparavam a estética a uma teoria da arte ou do juízo estético. A teoria estética de Peirce não pode ser reduzida a isso. Como toda ciência, ela parte da experiência, mas transcende as questões práticas e conjunturais para estudar, do ponto de vista teórico, as condições gerais segundo as quais algo deveria ser admirável por si mesmo. É uma teoria da formação deliberada de hábitos de sentimento com base nesse ideal último admirável por si mesmo.

Após uma breve apresentação da visão estética de Peirce, concluí que sua concepção de *experiência estética* não seria a mesma que a de John Dewey, motivo pelo qual prefiro respeitar a nomenclatura usada por Peirce – com termos como “contemplação estética” e “fruição estética” – e não atribuir a ele um conceito que não empregava, principalmente para que seu uso não seja confundido com o de Dewey. Afinal, o estudo terminológico nos permitiu perceber que nosso objeto de estudo não é exatamente a experiência estética, e sim a experiência de recepção artística, onde nem sempre há condições para que a obra seja apreciada esteticamente.

Peirce foi influenciado pelo romantismo de seu tempo, quando o sujeito estético cedeu lugar a um novo paradigma de recepção onde o sujeito estava mais envolvido emocional e intelectualmente. Por isso, ele considerava que a obra de arte devia nos comover e nos fazer refletir; a experiência artística não podia se limitar a um mero juízo asséptico nem a um ato de puro hedonismo. Assim como Aristóteles, ele tinha uma concepção do *kalos* que não se restringia ao proporcional e harmonioso – o belo –, mas que incluía formas não belas, motivo pelo qual não podemos adotar uma visão dicotômica da Beleza, e sim considerar que existem diferentes graus de qualidade estética, sem necessidade de fazer classificações científicas, como tentaram fazer alguns filósofos pós-kantianos.

Na experiência artística, o sujeito interpreta a obra como um signo. Em um primeiro momento, sentimos, segundo Peirce, uma atração ou simpatia intelectual que nos convida a interpretar aquilo. Esse é o interpretante imediato, e depois virão os interpretantes dinâmicos de tipo afetivo, energético e/ou lógico. O que importa em uma

obra de arte é seu efeito, sua capacidade de comunicar, e toda vez que interpretamos uma obra de arte estamos cultivando nosso gosto artístico e refletindo sobre nossos hábitos de sentimento, de comportamento e de pensamento.

O interpretante afetivo adquire especial relevância, pois, como em toda experiência, o que nos move a fazer abduções é o surgimento de uma emoção. Por isso Peirce considera tão importante que a arte nos comova. Neste capítulo, faço uma incursão na teoria das emoções de Peirce e apresento a classificação de Antônio Damásio que distingue entre as emoções universais, sociais e de fundo que nos pareceu adequada para analisar os tipos de emoções que surgem não só na experiência artística, mas também na própria experiência de ir ao cinema, ao museu ou ao teatro, que se pode tornar uma experiência incapacitadora. No capítulo 4 vou analisar os hábitos culturais dos participantes da pesquisa e identificar possíveis barreiras ou dificuldades que podem gerar emoções – sobre tudo de fundo e sociais – que tornam os teatros, museus e cinemas em lugares hostis.

## **CAPÍTULO 4: A EXPERIÊNCIA NOS MUSEUS, TEATROS E CINEMAS E OS HÁBITOS CULTURAIS DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL**

*“The museum is not the sum of the objects it contains but rather of the experiences it triggers”.*

– Peter Samis –

### **4.1. Preâmbulo**

No primeiro capítulo defendia que qualquer fenômeno relacionado à deficiência deve ser pesquisado a partir das experiências individuais para poder flagrar os arranjos das práticas que associam corpos, objetos materiais e tecnologias a práticas sensoriais. No segundo capítulo defini o conceito de *experiência* e, no terceiro, operacionalizei o conceito de *experiência artística* a partir de uma perspectiva pragmaticista e identifiquei os tipos de interpretantes que gera. Mas não é a mesma coisa ter uma experiência artística em casa do que em um museu, teatro ou cinema. Como o interesse desta tese é a experiência artística dos participantes *nos* museus, teatros e cinemas e identificar as possíveis barreiras que impedem que ela ocorra, é preciso levar em conta a relação dos sujeitos com esses espaços. Inclusive, dela depende em grande medida a criação de hábitos relacionados aos objetos da experiência artística, apesar de que cada vez seja mais comum a fruição artística e cultural deslocada dos lugares institucionalizados.

Neste capítulo, apresentarei a parte da pesquisa que visou analisar os hábitos culturais das pessoas com deficiência visual em Madri – e na Espanha – e identificar quais são as necessidades e as barreiras encontradas pelos próprios usuários nos museus, teatros e cinemas. Partindo de dados publicados pelo Ministério de Cultura da Espanha sobre os hábitos culturais dos espanhóis, procedo a pesquisar se as estatísticas nacionais refletem a realidade das pessoas com deficiência visual.

## 4.2. Hábitos culturais das pessoas com deficiência visual

Segundo o último estudo publicado pelo Ministério de Cultura espanhol sobre os hábitos e práticas culturais dos espanhóis que diz respeito ao período compreendido entre março de 2010 e fevereiro de 2011<sup>293</sup>, quase a metade da população do país (49,1%) foi ao cinema pelo menos uma vez, o que aponta para o cinema como o espetáculo cultural preferido dos espanhóis. Os varões e os mais jovens foram com mais frequência do que as mulheres. O 37,9% da população foi a museus e exposições de arte, sendo um hábito mais frequente entre os varões e que aumenta conforme a idade diminui e o grau de instrução aumenta. O teatro é o principal espetáculo dentre as artes cénicas, que incluem também espetáculos como ópera, zarzuela<sup>294</sup> e dança, apesar de só ter um 19% de adeptos. Neste caso, as mulheres e a população mais jovem são mais assíduas do que os varões.

RESUMO 2010-2011			
Pessoas que realizaram ou costumam realizar determinadas atividades culturais			
(Em porcentagem da população de cada coletivo)			
	Total	Varões	Mulheres
<b>MUSEUS, EXPOSIÇÕES E GALERIAS DE ARTE</b>	37,9	38,1	37,6
Museus	30,6	30,7	30,5
Exposições	25,7	25,2	26,2
Galerias de arte			
<b>ARTES CÉNICAS</b>	22,5	19,9	24,9
Teatro	19,0	17,0	21,0
<b>CINEMA</b>	49,1	50,5	47,7

Tabela 2 – Frequência com que os espanhóis foram a museus, teatros e cinemas em 2010-2011.  
Tabela adaptada do Ministério da Cultura da Espanha<sup>295</sup>.

[Descrição da imagem: a tabela registra a frequência em porcentagens. À esquerda, se mostram as porcentagens relativas ao total da população, comentadas acima. À direita, se indicam os dados por sexo. Um 38,1% dos varões e 37,6% das mulheres foi a museus, exposições e galerias de arte; 17% dos varões e 21% das mulheres foi ao teatro e 50,5% dos varões e 47,7% das mulheres foi ao cinema.]

<sup>293</sup> No momento da pesquisa, este era o estudo mais recente publicado. Depois foram publicados os estudos relativos aos anos posteriores. O estudo aqui citado se encontra disponível na página: <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/ehc/2010-2011/presentacion.html>.

<sup>294</sup> A zarzuela é um gênero lírico-dramático espanhol em que se alternam cenas faladas e cantadas e se incorporam danças. É especialmente popular em Madri, e muitos dos participantes da pesquisa (de mais de 40 anos) gostam e frequentam espetáculos de zarzuela.

<sup>295</sup> Tabela adaptada de: [http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Cuadros\\_Resumen\\_2010-2011.pdf](http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Cuadros_Resumen_2010-2011.pdf).

Na pesquisa, me propus a indagar se esses dados refletem a realidade das pessoas com deficiência visual. Sem pretensões de fazer um exaustivo estudo estatístico que dê conta dessa realidade em termos quantitativos, procurei explorar a questão de um modo qualitativo com o objetivo de identificar possíveis barreiras ou causas que inibem o público com deficiência visual de realizar as práticas culturais de ir a museus, teatros ou cinemas e conhecer suas opiniões sobre os recursos de acessibilidade existentes.

Um primeiro instrumento foi empregado para mapear os hábitos culturais das pessoas com deficiência visual em nível nacional. Consistiu na criação de um questionário online que ficou disponível na internet<sup>296</sup> durante dois meses. O questionário foi preenchido por 32 participantes, um número pequeno demais para poder ser considerado como amostra representativa, mas que serviu como termômetro e nos permitiu levantar algumas hipóteses sobre possíveis diferenças entre os hábitos culturais da população geral e os das pessoas com deficiência visual no país.

Mais tarde, durante os grupos de discussão, os dados do estudo do Ministério de Cultura foram apresentados aos participantes, que foram convidados a opinar e debater sobre possíveis divergências entre esses dados e a realidade deles. Das discussões surgiram questões que mostram alguns aspectos relevantes que influenciam nos hábitos culturais das pessoas com deficiência visual, como as barreiras encontradas, a qualidade dos recursos de acessibilidade disponíveis, as motivações pessoais e sociais etc. Vou começar comentando alguns dados obtidos do questionário online para depois entrar nas observações sobre os grupos de discussão.

#### **4.2.1. Questionário online sobre os hábitos culturais dos espanhóis com deficiência visual**

Das 32 pessoas que responderam o questionário online, 15 eram homens e 17, mulheres. A maior participação foi dos homens de 20-40 anos (19%) e das mulheres de 41-55 (19%) e de 71-90 anos (19%). Depois vieram os homens de 41-55 anos (16%), seguidos

---

<sup>296</sup> O questionário foi criado no site <http://www.onlineencuesta.com> e a divulgação foi feita por correio eletrônico e pelas redes sociais.

pelos homens de 56-70 (12%) e pelas mulheres de 20-40 anos (12%). Por fim, as mulheres de 56-70 foram as de menor participação, com uma única respondente (3%). Não houve participantes varões na faixa etária de 71-90. A seguir, comento os resultados obtidos de acordo com as variáveis utilizadas: sexo, idade, assiduidade, lugar de residência e tipo de deficiência visual.

#### 4.2.1.1. Dados obtidos no questionário online: por sexo

Inicialmente, foi feita uma comparação entre os homens e mulheres que responderam o questionário, e o resultado foi que os participantes varões estão mais presentes do que as mulheres em museus, teatros e cinemas, que gostam mais do que elas de ir ao cinema e ao teatro, mas não gostam tanto de museus. Ainda que as mulheres gostem mais de museus do que os homens, eles vão com maior assiduidade do que elas. Curiosamente, ao analisar os dados de todos os participantes por sexos (tabela 3), identifiquei que as mulheres participam menos dos três hábitos culturais do que gostariam. Isso me levou a inferir que elas têm ocupações e responsabilidades que diminuem as possibilidades de ir a museus, teatros ou cinemas.

	HOMENS		MULHERES	
	SIM	NÃO	SIM	NÃO
GOSTA DE MUSEU	60%	40%	71%	29%
GOSTA DE CINEMA	93%	7%	82%	41%
GOSTA DE TEATRO	93%	7%	88%	12%
FREQUENTA MUSEU	80%	20%	65%	35%
FREQUENTA CINEMA	100%	0%	76%	24%
FREQUENTA TEATRO	93%	7%	82%	18%
USA ACESSIBILIDADE NO MUSEU	67%	33%	59%	41%
USA ACESSIBILIDADE NO CINEMA	40%	60%	35%	65%
USA ACESSIBILIDADE NO TEATRO	47%	53%	35%	65%
VERIFICA SE HÁ ACESSIBILIDADE	33%	67%	35%	65%

Tabela 3 – Dados obtidos no questionário online por sexo.

[Descrição da imagem: a tabela mostra as respostas dos homens e das mulheres. Indica em porcentagens quantos gostam de museus, de cinema e de teatro, quantos frequentam esses três lugares, quantos usam a acessibilidade em cada lugar e quantos verificam antes se há recursos de acessibilidade. Os dados mais relevantes são comentados na análise.]

Mas depois entendi que o fato de nenhum homem de 71-90 anos ter respondido o questionário poderia estar inclinando a balança para o lado dos varões, já que, pelo que pude constatar nas respostas das mulheres dessa faixa etária, os hábitos diminuem conforme se envelhece. Por esse motivo, decidi fazer também uma análise por sexos sem contar com essas 6 mulheres maiores de 70 anos (tabela 4). Os novos resultados indicaram que o resto das mulheres frequentam os museus, cinemas e teatros na mesma proporção em que gostam de fazê-lo. Portanto, ficou descartada a hipótese de que as mulheres têm menos tempo para lazer do que os homens.

	HOMENS		MULHERES	
	SIM	NÃO	SIM	NÃO
GOSTA DE MUSEU	60%	40%	73%	27%
GOSTA DE CINEMA	93%	7%	91%	45%
GOSTA DE TEATRO	93%	7%	100%	0%
FREQUENTA MUSEU	80%	20%	73%	27%
FREQUENTA CINEMA	100%	0%	91%	9%
FREQUENTA TEATRO	93%	7%	100%	0%
USA ACESSIBILIDADE NO MUSEU	67%	33%	82%	18%
USA ACESSIBILIDADE NO CINEMA	40%	60%	45%	55%
USA ACESSIBILIDADE NO TEATRO	47%	53%	45%	55%
VERIFICA SE HÁ ACESSIBILIDADE	33%	67%	45%	55%

Tabela 4 – Dados obtidos no questionário online por sexo sem incluir as mulheres de 71-90 anos.

[Descrição da imagem: esta tabela tem a mesma estrutura que a anterior, só mudam os valores porque foram excluídas da amostra as mulheres maiores de 70 anos.]

Entre os homens, o tipo de espetáculo mais frequentado é o cinema, seguido do teatro e, por último, do museu. Dos homens, 20% alega ir a museus mesmo não gostando, e 7% também vai ao cinema não por gosto pessoal, mas por motivações externas, como acompanhar a cônjuges, filhos ou amigos. Já as mulheres frequentam mais o teatro do que o cinema e, também por último, o museu, e vão aos três lugares na mesma proporção em que alegam gostar. Ou seja, elas não vão por motivações externas.

Duas comparações podem ser feitas com relação aos resultados do estudo do Ministério. A primeira é que os museus não têm tanta popularidade entre os respondentes com deficiência visual que preencheram o questionário. Segundo os dados do Ministério de Cultura, o espanhol médio prefere os museus ao teatro, que tem uma taxa de assistência

consideravelmente baixa. No entanto, em nosso questionário, os museus foram a última preferência para todos os participantes. A segunda diferença é a distância entre o teatro e o cinema. Enquanto que para o espanhol médio o teatro fica em terceiro lugar, com uma frequência muito inferior à do cinema, entre nossos participantes a diferença entre o teatro e o cinema foi pequena, sendo, inclusive, o teatro a opção preferida entre as mulheres. Apesar da falta de representatividade da amostra para tirar conclusões definitivas, esses dados já indicam a possibilidade de que as pessoas com deficiência visual gostem mais de teatro do que o espanhol médio, dado que, como veremos, é recorrente ao longo da pesquisa.

O museu é o lugar menos frequentado por todos os respondentes do questionário e, ao mesmo tempo, o lugar onde mais é usada a acessibilidade (67% dos homens e 82% das mulheres usam a acessibilidade nos museus). A taxa de uso da acessibilidade é bastante baixa nos teatros e cinemas. Isso aponta a uma provável dependência maior de recursos de acessibilidade para visitar um museu do que para assistir a um filme ou uma peça de teatro. Esse dado também se confirmou nos grupos de discussão.

Os homens usam mais a acessibilidade no teatro (47%) do que no cinema (40%), e as mulheres a usam por igual (45%) nos dois lugares. Menos da metade das pessoas verifica, antes de ir aos museus, teatros e cinemas, se há recursos de acessibilidade. Cumpre salientar que há vários motivos pelos quais os participantes podem não usar a acessibilidade. Alguns especificaram que ainda conseguem enxergar (se sentando na primeira fileira ou usando uma lupa), outros criticaram a qualidade das audiodescrições e a maioria alegou não ser tão fácil encontrar recursos de acessibilidade.

#### **4.2.1.2. Dados obtidos no questionário online: por sexo e faixa de idade**

Ao classificar os dados obtidos por faixas de idade (tabela 5), pude identificar se há aparentes diferenças geracionais entre os participantes que preencheram o questionário.

Os homens de 20-40 anos gostam menos de museus (60%) que de cinema (80%) ou teatro (80%). Todos disseram ir ao cinema pelo menos uma vez ao ano, o que significa que

alguns deles (20%) vão ao cinema por motivações externas, provavelmente, para acompanhar amigos ou parentes, o que pode refletir o fato de o cinema ser o principal hábito cultural dos espanhóis. A frequência de uso dos recursos de acessibilidade é baixa (40% nos museus e 20% nos teatros e cinemas), em parte, porque a maioria mora em capitais de províncias onde a acessibilidade não é tão frequente como em Madri. O único participante desse grupo que mora em Madri frequenta os três tipos de espetáculos e usa a acessibilidade em todos.

Os homens de 41-55 anos também gostam menos de museus (50%) que de cinema (100%) ou teatro (100%), e há alguns (33%) que vão a museus por motivações externas. Todos usam a acessibilidade com uma frequência bastante alta nos três lugares (67%), apesar de a maioria morar em municípios diferentes de Madri.

Seguindo a tendência, os homens de 56-70 anos gostam menos de museus (75%) que de cinema (100%) e teatro (100%). Todos alegam ir a museus, o que, como no caso dos mais jovens, indica que um 25% vai ao museu por motivações externas. Enquanto o 75% usa a acessibilidade nos museus, só 50% a usa em cinemas e teatros.

As mulheres de 20-40 anos também gostam menos de museus (75%) que de cinema (100%) ou teatro (100%), e usam mais a acessibilidade (100%) nos museus do que no cinema (75%) e no teatro (50%). O uso da acessibilidade no teatro caiu com respeito ao cinema porque uma das participantes – que disse usar no cinema – não gosta da audiodescrição que é feita nos teatros, então, prefere ler antes a peça.

Mais uma vez, o museu é menos popular (75%) entre as mulheres de 41-55, que também gostam menos do cinema (83%) que do teatro (100%). Enquanto todas usam a acessibilidade nos museus, 67% a usa nos teatros e cinemas.

A única mulher de 56-70 anos que respondeu o questionário vai aos três lugares e não usa a acessibilidade porque tem 60% de deficiência e consegue enxergar sentando na primeira fileira.

Entre as mulheres de 71-90 anos, as três coisas gostam por igual (67%). Porém, enquanto que o 50% delas vai a museus e teatros, apenas 33% vai ao cinema. Nenhuma delas utiliza os recursos de acessibilidade. Entendi que o motivo é que a maioria consegue

enxergar, já que algumas delas têm doenças oculares que não afetam a visão. Mas outro motivo pode ser que algumas não sejam conscientes de que têm uma deficiência. Afinal, muitas pessoas maiores de 75 anos nem se filiam à ONCE porque acham que suas dificuldades são naturais da velhice. Nas respostas, as participantes não especificam por que vão tão pouco ao cinema, mas, pelo que pude inferir das conversas com os participantes dos grupos de discussão, um motivo pode ser o volume excessivo usado nas salas de cinema atuais, que resulta molesto para quem tem o ouvido sensível, e outro pode ser que cada vez mais os cinemas estão em centros comerciais, que não são lugares de fácil acesso.

	PERCENTAGENS POR SEXO E IDADE													
	HOMENS 20-40		HOMENS 41-55		HOMENS 56-70		MULHERES 20-40		MULHERES 41-55		MULHERES 56-70		MULHERES 71-90	
	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO
GOSTA DE MUSEU	60%	40%	50%	50%	75%	25%	75%	25%	67%	33%	100%	0%	67%	33%
GOSTA DE CINEMA	80%	20%	100%	0%	100%	0%	100%	0%	83%	17%	100%	0%	67%	33%
GOSTA DE TEATRO	80%	20%	100%	0%	100%	0%	100%	0%	100%	0%	100%	0%	67%	33%
FREQUENTA MUSEU	60%	40%	83%	17%	100%	0%	75%	25%	67%	33%	100%	0%	50%	50%
FREQUENTA CINEMA	100%	0%	100%	0%	100%	0%	100%	0%	83%	17%	100%	0%	33%	67%
FREQUENTA TEATRO	80%	20%	100%	0%	100%	0%	100%	0%	100%	0%	100%	0%	50%	50%
USA ACESSIBILIDADE MUSEU	40%	60%	67%	33%	75%	25%	100%	0%	100%	0%	100%	0%	100%	100%
USA ACESSIBILIDADE CINEMA	20%	80%	67%	33%	25%	75%	75%	25%	67%	33%	0%	100%	0%	100%
USA ACESSIBILIDADE TEATRO	20%	80%	67%	33%	50%	50%	50%	50%	67%	33%	0%	100%	0%	100%
VERIFICA SE HÁ ACESSIBILIDADE	20%	80%	50%	50%	25%	75%	75%	25%	83%	17%	0%	100%	0%	100%

Tabela 5 – Dados obtidos no questionário online por sexo e idade.

[Descrição da imagem: esta tabela é igual às anteriores, mas separa os dados por faixas etárias: a primeira coluna corresponde aos homens de 20-40 anos, a segunda aos homens de 41-55, a terceira aos homens de 56-70, a quarta às mulheres de 20-40, a quinta às mulheres de 41-55, a sexta às mulheres de 56-70 e a sexta às mulheres de 71-90.]

Tendo analisado os gostos e hábitos de cada faixa etária, pode-se concluir que os museus são a última opção em todas as idades, menos para as mulheres de 71-90 anos, que vão menos ao cinema. Teatro e cinema gostam por igual em todos os grupos, menos no das mulheres de 41-55 anos, que preferem o teatro. Em todas as faixas etárias há homens que vão ao cinema ou ao museu por motivações externas, enquanto que em nenhum grupo de mulheres acontece isso. Ao comparar os resultados do questionário com os do estudo do Ministério de Cultura, pude encontrar algumas diferenças e pontos em comum. A primeira semelhança é que os homens vão mais ao cinema, mas, neste caso, não parece haver diferenças etárias. A segunda é que as mulheres estão mais presentes no teatro, como no estudo do Ministério, mas, de novo, a idade não parece influir no resultado. No caso dos museus o resultado se inverte, pois, ao contrário do que acontece no estudo do Ministério, as mulheres estão mais presentes nesses espaços, exceto na faixa de 41-55 anos, onde elas são superadas pelos homens.

#### **4.2.1.3. Dados obtidos no questionário online: pela assiduidade**

Os resultados apresentados acima não levam em conta a frequência real com que as pessoas vão a museus, teatros e cinemas, já que não é igual uma pessoa ir uma vez ao ano do que ir com uma frequência mensal ou semanal.

Pela assiduidade, identifiquei que, dentre os homens que responderam o questionário, os de 56-70 tiveram a maior presença tanto nos museus (50% vai anualmente e 50% mensalmente) quanto nos cinemas (75% vai mensalmente e 25% semanalmente) e teatros (50% vai mensalmente, 25% anualmente e 25% semanalmente).

Como só uma mulher dessa faixa etária participou, não é possível saber se esse grupo seria o mais assíduo também entre as mulheres. O grupo que ganhou destaque entre as mulheres foi o da faixa etária de 41-55, tanto nos museus (75% vai anualmente), como nos cinemas (33% vai anualmente e 33% mensalmente) e nos teatros (50% vai mensalmente e 50% anualmente).

Vemos que, no caso de nossos participantes, as pessoas que estão nos primeiros anos da idade produtiva parecem ter menos tempo ou dinheiro para fazer esse tipo de atividades culturais do que o resto dos participantes, já que sua baixa assiduidade não se deve à falta de interesse.

As mulheres maiores de 70 anos também vão com menos frequência da que provavelmente gostariam, já que, mesmo gostando, só 50% vai ao museu, com uma frequência anual, um 33% vai ao cinema uma vez por ano e 50% vai ao teatro uma vez por ano.

#### **4.2.1.4. Dados obtidos no questionário online: pelo lugar de residência**

Achei importante também fazer uma análise dos dados segundo o lugar de residência, pois esperava encontrar diferenças consideráveis entre os participantes que residem em Madri e os que moram em outros municípios, dado que não só a oferta cultural

no geral, mas, sobretudo, a oferta de acessibilidade, é muito mais abundante na capital do país.

Responderam o questionário 5 homens que moram em Madri e 10 em outros municípios, tanto em capitais de outras províncias (Pamplona, Zaragoza, Bilbao) como em municípios pequenos (Cortes, Bañares). Um deles atualmente mora em Bruxelas, mas antes residia na Espanha. Dentre as mulheres que participaram, 6 residem em Madri e 11 em outros municípios, como capitais de províncias (Bilbao, Pamplona) e municípios menores (Elizondo).

Inicialmente, analisei os resultados levando em conta todos os participantes (tabela 6), mas depois percebi que seria melhor não considerar as mulheres de 71-90 anos, pois de novo corríamos o risco de inclinar a balança para o lado dos homens, sendo que entre eles não houve participantes dessa faixa etária.

	HOMENS				MULHERES			
	MADRI		OUTROS MUNICÍPIOS		MADRI		OUTROS MUNICÍPIOS	
	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO
GOSTA DE MUSEU	80%	20%	50%	50%	67%	33%	73%	27%
GOSTA DE CINEMA	100%	0%	90%	10%	83%	83%	82%	18%
GOSTA DE TEATRO	100%	0%	90%	10%	100%	0%	82%	18%
FREQUENTA MUSEU	100%	0%	70%	30%	83%	17%	55%	45%
FREQUENTA CINEMA	100%	0%	100%	0%	83%	17%	73%	27%
FREQUENTA TEATRO	100%	0%	90%	10%	100%	0%	73%	27%
USA ACESSIBILIDADE MUSEU	100%	0%	50%	50%	100%	0%	36%	64%
USA ACESSIBILIDADE CINEMA	60%	40%	30%	70%	50%	50%	27%	73%
USA ACESSIBILIDADE TEATRO	60%	40%	40%	60%	83%	17%	9%	91%
VERIFICA SE HÁ ACESSIBILIDADE	40%	60%	30%	70%	50%	50%	27%	73%

Tabela 6 – Dados obtidos no questionário online por sexo e lugar de residência.

[Descrição da imagem: esta tabela não considera as faixas etárias e separa os dados por sexo e, dentro de cada sexo, em função de se os participantes são residentes em Madri ou em outros municípios.]

Então, fiz a análise dos dados excluindo as 6 mulheres de 71-90 anos, todas as quais residem em uma capital de província chamada Pamplona. A balança ficou equilibrada no que tange aos valores relativos à presença nos museus, cinemas e teatros e ao uso da acessibilidade (tabela 7).

	HOMENS				MULHERES			
	MADRI		OUTROS MUNICÍPIOS		MADRI		OUTROS MUNICÍPIOS	
	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO
GOSTA DE MUSEU	80%	20%	50%	50%	67%	33%	80%	20%
GOSTA DE CINEMA	100%	0%	90%	10%	83%	83%	100%	0%
GOSTA DE TEATRO	100%	0%	90%	10%	100%	0%	100%	0%
FREQUENTA MUSEU	100%	0%	70%	30%	83%	17%	60%	40%
FREQUENTA CINEMA	100%	0%	100%	0%	83%	17%	100%	0%
FREQUENTA TEATRO	100%	0%	90%	10%	100%	0%	100%	0%
USA ACESSIBILIDADE MUSEU	100%	0%	50%	50%	100%	0%	60%	40%
USA ACESSIBILIDADE CINEMA	60%	40%	30%	70%	50%	50%	40%	60%
USA ACESSIBILIDADE TEATRO	60%	40%	40%	60%	83%	17%	0%	100%
VERIFICA SE HÁ ACESSIBILIDADE	40%	60%	30%	70%	50%	50%	40%	60%

Tabela 7 – Dados obtidos no questionário online por sexo e lugar de residência sem incluir as mulheres de 71-90 anos.

[Descrição da imagem: esta tabela é igual à anterior, apenas mudam os valores porque foram excluídas da amostra as mulheres maiores de 70 anos.]

Em termos de gostos, não há muita diferença entre os residentes em Madri e os que moram em outros municípios. O museu é a última opção em todos os casos. Os homens que residem em Madri gostam um 30% mais de ir a museus do que os homens de outros municípios. Já no caso das mulheres acontece o oposto: as que residem em outros municípios gostam um 13% mais de museus do que as residentes em Madri, ainda que, na prática, as de Madri estejam mais presentes nos museus. Os homens residentes em Madri gostam um 10% mais de teatro e de cinema do que os que moram em outros municípios. As mulheres de outros municípios gostam – e frequentam – um 17% mais de cinema do que as de Madri, e todas gostam por igual de teatro (100%). Enquanto os homens que residem em Madri frequentam um pouco mais os museus, cinemas e teatros do que os que moram em outros municípios, no caso das mulheres, só obtive que as de Madri frequentam mais os museus, estando as de outros municípios igual de presentes nos teatros e mais presentes nos cinemas. Isso indica que, embora a oferta cultural seja menor em outros municípios, existe o hábito de ir a museus, cinemas e teatros e de participar das práticas de fruição cultural. Portanto, a variável “lugar de residência” não parece influir nos gostos e hábitos culturais no que diz respeito aos museus, teatros e cinemas.

Mas, se olharmos para a taxa de uso da acessibilidade, é possível identificar que ela é claramente maior entre os residentes em Madri: enquanto todos os homens e mulheres da capital usam a acessibilidade nos museus, só 50% dos homens e 60% das mulheres de outros municípios a utilizam. Os homens de Madri usam a acessibilidade no cinema e no

teatro por igual (60%). Já os que residem em outros municípios usam mais a acessibilidade no teatro (40%) do que no cinema (30%). As mulheres residentes em Madri são as que mais usam a acessibilidade no teatro (83%), enquanto metade delas a usa no cinema. Nenhuma mulher de outros municípios usa a acessibilidade no teatro, e, no cinema, a taxa de uso é de 40%. Em termos gerais, a acessibilidade no cinema e no teatro é menos usada do que nos museus, e nenhum grupo supera o 50% na taxa de verificação prévia para saber se há acessibilidade nos lugares. O motivo da grande diferença nesta variável parece bastante evidente: a oferta de acessibilidade é muito maior em Madri. Inclusive, é provável que muitas das pessoas de outros municípios que alegam utilizar a acessibilidade se refiram em muitos casos às ocasiões em que viajaram para Madri ou outras capitais mundiais onde a oferta de acessibilidade é mais abundante. Portanto, considero que a variável “lugar de residência” influi na taxa de uso da acessibilidade.

#### **4.2.1.5. Dados obtidos no questionário online: pelo tipo de deficiência**

Pelo tipo de deficiência, podemos distinguir entre deficiência congênita e adquirida ou entre cegueira total e baixa-visão. Minha hipótese inicial era que a variável “congénita/adquirida” seria relevante porque a deficiência adquirida provoca mudanças nos hábitos das pessoas, como veremos ao analisar os resultados dos grupos de discussão. E esperava constatar que a variável “cegueira/baixa-visão” seria especialmente decisiva no que diz respeito ao hábito de ir a museus e, sobretudo, à taxa de uso da acessibilidade. No entanto, os resultados do questionário não pareceram chegar a uma saturação dos dados que indicasse uma tendência clara para cada grupo. Seria preciso trabalhar com uma amostra maior para poder chegar a uns resultados mais contundentes.

Dentre os homens que responderam o questionário, 9 têm deficiência adquirida e 6 têm deficiência congênita. Das mulheres, 13 possuem deficiência adquirida e 4 congênita (tabela 8).

	HOMENS				MULHERES			
	ADQUIRIDA		CONGÊNITA		ADQUIRIDA		CONGÊNITA	
	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO
GOSTA DE MUSEU	78%	22%	33%	67%	69%	31%	75%	25%
GOSTA DE CINEMA	100%	0%	83%	17%	77%	23%	100%	0%
GOSTA DE TEATRO	100%	0%	83%	17%	85%	15%	100%	0%
FREQUENTA MUSEU	89%	11%	67%	33%	69%	31%	50%	50%
FREQUENTA CINEMA	100%	0%	100%	0%	69%	31%	100%	0%
FREQUENTA TEATRO	100%	0%	83%	200%	77%	23%	100%	0%
USA ACESSIBILIDADE MUSEU	78%	22%	50%	50%	46%	54%	100%	0%
USA ACESSIBILIDADE CINEMA	56%	44%	17%	83%	23%	77%	75%	25%
USA ACESSIBILIDADE TEATRO	56%	44%	33%	67%	38%	62%	25%	75%
VERIFICA SE HÁ ACESSIBILIDADE	33%	67%	33%	67%	38%	62%	75%	25%

Tabela 8 – Dados obtidos no questionário online por deficiência adquirida ou congênita.

[Descrição da imagem: esta tabela classifica os dados por sexo, e dentro de cada sexo, em função de se os participantes têm deficiência adquirida ou congênita.]

Mais uma vez, considerei importante analisar os dados sem levar em conta as 6 participantes maiores de 70 anos, todas elas com deficiência adquirida, para poder verificar se a variável “deficiência congênita/adquirida” acarreta diferenças visíveis.

	HOMENS				MULHERES			
	ADQUIRIDA		CONGÊNITA		ADQUIRIDA		CONGÊNITA	
	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO
GOSTA DE MUSEU	78%	22%	33%	67%	71%	29%	75%	25%
GOSTA DE CINEMA	100%	0%	83%	17%	86%	14%	100%	0%
GOSTA DE TEATRO	100%	0%	83%	17%	100%	0%	100%	0%
FREQUENTA MUSEU	89%	11%	67%	33%	86%	14%	50%	50%
FREQUENTA CINEMA	100%	0%	100%	0%	86%	14%	100%	0%
FREQUENTA TEATRO	100%	0%	83%	200%	100%	0%	100%	0%
USA ACESSIBILIDADE MUSEU	78%	22%	50%	50%	71%	29%	100%	0%
USA ACESSIBILIDADE CINEMA	56%	44%	17%	83%	29%	71%	75%	25%
USA ACESSIBILIDADE TEATRO	56%	44%	33%	67%	57%	43%	25%	75%
VERIFICA SE HÁ ACESSIBILIDADE	33%	67%	33%	67%	57%	43%	75%	25%

Tabela 9 – Dados obtidos no questionário online por deficiência adquirida ou congênita sem incluir as mulheres de 71-90 anos.

[Descrição da imagem: esta tabela é igual à anterior, apenas mudam os valores porque foram excluídas da amostra as mulheres maiores de 70 anos.]

Enquanto os valores registrados (tabela 9) com relação aos gostos, frequência e uso da acessibilidade são maiores nos homens com deficiência adquirida do que os homens com deficiência congênita (exceto no caso do cinema, que é frequentado por todos por igual), no caso das mulheres, a balança se inclina umas vezes para o lado das que possuem deficiência adquirida (elas frequentam mais museus e usam mais a acessibilidade nos

cinemas e teatros) e, outras, para as que têm deficiência congênita (frequentam mais os cinemas, usam mais a acessibilidade no museu e no cinema e verificam mais se há acessibilidade). Todas as mulheres gostam e frequentam teatro. De acordo com os dados obtidos, não há como estabelecer uma tendência na variável “congenita/adquirida”. Mas, como veremos, nos grupos de discussão também obtive que as pessoas com deficiência congênita estão mais presentes no cinema do que as pessoas com deficiência adquirida, dado que não pode ser desconsiderado.

Por outro lado, os dados não nos permitem fazer uma comparação entre os participantes com cegueira total e com baixa-visão porque apenas 2 homens e 5 mulheres que responderam o questionário têm cegueira total. O resto (13 homens e 12 mulheres, das quais 6 têm mais de 70 anos) possui baixa-visão (tabela 10).

	HOMENS				MULHERES			
	CEGUEIRA TOTAL		BAIXA-VISÃO		CEGUEIRA TOTAL		BAIXA-VISÃO	
	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO
GOSTA DE MUSEU	100%	0%	54%	46%	40%	60%	83%	17%
GOSTA DE CINEMA	100%	0%	85%	15%	80%	20%	83%	17%
GOSTA DE TEATRO	100%	0%	85%	15%	100%	0%	83%	17%
FREQUENTA MUSEU	100%	0%	69%	31%	60%	40%	75%	25%
FREQUENTA CINEMA	100%	0%	100%	0%	80%	20%	75%	25%
FREQUENTA TEATRO	100%	0%	92%	8%	100%	0%	75%	25%
USA ACESSIBILIDADE MUSEU	100%	0%	54%	46%	100%	0%	42%	58%
USA ACESSIBILIDADE CINEMA	50%	50%	46%	54%	60%	40%	25%	75%
USA ACESSIBILIDADE TEATRO	50%	50%	46%	54%	60%	40%	25%	75%
VERIFICA SE HÁ ACESSIBILIDADE	50%	50%	23%	77%	80%	20%	33%	67%

Tabela 10 – Dados obtidos no questionário online por cegueira total ou baixa-visão.

[Descrição da imagem: esta tabela classifica os dados por sexo, e dentro de cada sexo, em função de se os participantes têm cegueira total ou baixa-visão.]

Mas, se analisarmos as respostas sem levar em conta as mulheres de 71-90 anos, podemos comparar, pelo menos, os dados correspondentes às mulheres, pois agora temos 5 mulheres com cegueira total e 6 com baixa-visão (tabela 11).

	HOMENS				MULHERES			
	CEGUEIRA TOTAL		BAIXA-VISÃO		CEGUEIRA TOTAL		BAIXA-VISÃO	
	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO
GOSTA DE MUSEU	100%	0%	54%	46%	40%	60%	100%	0%
GOSTA DE CINEMA	100%	0%	85%	15%	80%	20%	100%	0%
GOSTA DE TEATRO	100%	0%	85%	15%	100%	0%	100%	0%
FREQUENTA MUSEU	100%	0%	69%	31%	60%	40%	100%	0%
FREQUENTA CINEMA	100%	0%	100%	0%	80%	20%	100%	0%
FREQUENTA TEATRO	100%	0%	92%	8%	100%	0%	100%	0%
USA ACESSIBILIDADE MUSEU	100%	0%	54%	46%	100%	0%	67%	33%
USA ACESSIBILIDADE CINEMA	50%	50%	46%	54%	60%	40%	33%	67%
USA ACESSIBILIDADE TEATRO	50%	50%	46%	54%	60%	40%	33%	67%
VERIFICA SE HÁ ACESSIBILIDADE	50%	50%	23%	77%	80%	20%	50%	25%

Tabela 11 – Dados obtidos no questionário online por cegueira total ou baixa-visão sem incluir as mulheres de 71-90 anos.

[Descrição da imagem: esta tabela é igual à anterior, apenas mudam os valores porque foram excluídas da amostra as mulheres maiores de 70 anos.]

Enquanto as participantes com baixa-visão estão 40% mais presentes nos museus e um 20% mais nos cinemas do que as participantes cegas, todas vão ao teatro por igual (100%). Quanto à taxa de uso da acessibilidade, ela é muito mais elevada no caso das participantes com cegueira total. A maioria das mulheres com cegueira total (80%) verificam antes se há acessibilidade, enquanto um 50% das participantes com baixa-visão o faz. Esses dados parecem indicar que a variável “cegueira/baixa-visão” pode ser importante para analisar tanto os hábitos culturais das pessoas com deficiência visual no que diz respeito a museus, cinemas e teatros quanto à taxa de uso da acessibilidade. Porém, a firmeza dessa hipótese teria sido maior se mais homens cegos tivessem respondido o questionário e tivesse sido possível comparar os dados entre eles e os homens com baixa-visão.

Insisto em que este estudo não pode ser tomado como uma análise rigorosa dos hábitos culturais dos espanhóis com deficiência visual. Foi usado como termómetro para identificar se havia diferenças entre sexos, idades, tipo de deficiência visual e lugar de residência. A análise dos dados ajudou a elaborar algumas hipóteses de trabalho, como as relativas à relevância das variáveis, e a identificar as questões que poderiam ser abordadas junto aos grupos de discussão.

#### 4.2.2. Grupos de discussão

Pelo que pude constatar nos grupos de discussão, há vários motivos pelos quais as pessoas com deficiência visual não vão aos museus, teatros e cinemas. Vou comentar algumas das questões surgidas e analisar os dados obtidos durante os debates. Depois, verificarei se há semelhanças com os resultados obtidos no questionário online.

Todas as conversas dos grupos de discussão começaram com um convite para comentar os resultados do estudo do Ministério de Cultura sobre os hábitos culturais dos espanhóis, de maneira a introduzir os participantes no assunto e lhes fazer refletir sobre seus próprios hábitos. Os participantes no geral ficaram surpresos com a informação de que a presença masculina é mais forte do que a feminina nos museus e nos cinemas – coincidentemente, a tendência encontrada no questionário online também apontou para uma maior presença masculina nos museus e cinemas –. A impressão que eles têm é de que as mulheres participam mais em todas as práticas culturais.

Em diversos grupos surgiu o assunto da crise econômica da Espanha, que, no ano do estudo (2011), estava em seu pior momento<sup>297</sup>. Sendo o teatro mais caro do que o cinema, eles consideram normal que as pessoas não frequentem tanto os teatros, e até mesmo o cinema, que também ficou mais caro com o aumento do imposto sobre os produtos culturais. Por outro lado, conforme observaram os participantes, o teatro, à diferença do cinema, não é atingido pela pirataria, já que ele é um espetáculo concebido para ser assistido ao vivo.

Como veremos a seguir, a tendência encontrada nos grupos de discussão é que o teatro é o espetáculo preferido dos participantes de mais de 40 anos. Já entre o público jovem, o cinema parece ser o mais comum. Mas a descoberta principal foi que há uma série de barreiras que podem passar despercebidas, mas que são totalmente decisivas na experiência das pessoas com deficiência visual nos museus, teatros e cinemas e em sua formação de hábitos de fruição cultural.

---

<sup>297</sup> De fato, um estudo publicado recentemente sobre os dados de 2014 registra um aumento de todos os hábitos culturais em geral.

Foram feitos cinco grupos de discussão, organizados por três faixas de idade: de 20-40 anos, de 41-55 anos e de 56-70 anos. Alguns dos grupos foram constituídos por pessoas de um sexo e outro foi misto. Tentei que o número de participantes por grupo fosse homogêneo, e estabeleci como ideal que cada grupo tivesse cinco participantes. Mas houve grupos onde nem todas as pessoas convocadas apareceram e também houve um grupo onde compareceram sete pessoas, porque, como algumas não tinham certeza de poder ir, convidamos duas pessoas a mais. A configuração final dos grupos foi:

- Grupo 1 – Mulheres de 20-40 anos: compareceram 2 participantes.
- Grupo 2 – Homens de 20-40 anos: compareceram 4 participantes.
- Grupo 3 – Homens de 41-55 anos: compareceram 4 participantes.
- Grupo 4 – Mulheres de 41-55 anos: compareceram 5 participantes.
- Grupo 5 – Homens e mulheres de 56-70 anos: compareceram 7 participantes.

Para a análise, agrupei os participantes por sexo e faixa etária e levei em conta também as variáveis “congenita/adquirida” e “cegueira/baixa-visão”. Todos os participantes são residentes em Madri e redondezas.

#### **4.2.2.1. Homens de 20-40 anos**

No grupo de homens de 20-40 anos, houve quatro participantes. Um deles, que tem baixa-visão adquirida, não gosta nem de museus nem de cinemas e teatros. No último ano, ele só foi uma vez ao cinema – sem audiodescrição – para acompanhar alguém, e não se lembra de qual foi o filme. Também visitou apenas um museu e foi por motivação externa.

Outro deles, que ficou totalmente cego há oito anos – antes tinha baixa-visão –, gostava de ir a museus quando enxergava, porque estudou História da Arte e lhe interessava, mas, agora, sente muita pena por não conseguir que a experiência lhe comunique tanto como lhe transmitia visualmente. Ele também deixou de ir ao cinema e ao teatro, apesar de ter sido um apaixonado pelos dois. Comenta que não vai ao cinema, entre

outras coisas, porque é muito caro e não sabe se vai poder acompanhar o filme. Então, depois que ficou cego, só assiste a filmes em casa.

Ele comenta que toma emprestados filmes audiodescritos da videoteca da ONCE, mas o catálogo tem, sobretudo, filmes comerciais, que ele nunca costumava assistir. Além de não gostar muito de filmes de ação, quando os assiste audiodescritos fica muito confuso e saturado com tanta informação. Ele prefere assistir a filmes de arte com a descrição dos amigos, que, inclusive, ficam pausando o filme para lhe contar o que ele gostava de olhar – os tipos de planos, os enquadramentos, a iluminação... –. Ele diz que está querendo retomar o hábito de ir ao teatro, aonde antes ia todo mês – inclusive, ele próprio fazia teatro – e agora só vai quando os amigos lhe recomendam uma peça e consideram que ele vai poder acompanhá-la bem porque tem bastante diálogo. Nunca usou a acessibilidade no teatro, mas acha que deve ser muito difícil encontrar uma boa audiodescrição.

Outro, que é cego de nascença, adora cinema e vai com muita frequência, mas não usa a acessibilidade, porque nunca sabe se a audiodescrição do filme que vai assistir está disponível. Já em casa ele assiste a muitos filmes audiodescritos da videoteca da ONCE e da internet. Ele não gosta nem de teatro nem de museus.

O quarto participante, que tem cegueira total adquirida, é quem está mais presente em tudo. Ele adora cinema e vai com muita frequência, com e sem audiodescrição, já que há filmes estadunidenses em Dolby Stereo que, segundo ele, é possível acompanhar sem necessidade da audiodescrição. Também assiste a filmes audiodescritos que encontra em páginas específicas da internet, muitos deles, em inglês. De teatro ele gosta menos, mas às vezes vai porque recebe convites. Detesta a audiodescrição das peças porque a encontra irritante; esse é um dos motivos pelos quais não gosta de ir ao teatro. Também frequenta alguns museus e galerias, mas não mostra especial atração por eles. A motivação para ir costuma ser externa, e só vai a galerias quando algum conhecido expõe e os amigos mandam antes uma descrição das obras para ele. À diferença dos demais participantes do grupo, ele já experimentou os recursos de acessibilidade de diversos museus de Madri.

Em termos de gostos, pode-se dizer que este grupo tem uma proximidade maior com o cinema. Os três homens com cegueira total adoram cinema; um prefere filmes de arte e os outros dois gostam de filmes comerciais. O primeiro sofre com a escassa oferta de

audiodescrição para os filmes que ele gostaria de assistir. Por esse motivo, nunca vai ao cinema e só assiste a filmes em casa. Ele é o único que também gosta de teatro, e está começando a retomar esse hábito que tinha abandonado quando ficou cego, há quatro anos. O participante com baixa-visão não tem o hábito de ir a nenhum dos três lugares, e, quando vai, é para acompanhar alguém.

#### **4.2.2.2. Mulheres de 20-40 anos**

Como no grupo de mulheres de 20-40 anos só compareceram duas participantes, não foi possível obter a riqueza de dados desejada sobre as mulheres dessa faixa etária, mas não vou deixar de considerar sua participação.

Uma delas, que tem baixa-visão congênita, só vai a museus quando há saídas em grupo organizadas pela associação Igualar<sup>298</sup>, onde ela também é filiada, e nunca vai a cinemas ou teatros. Ela diz que gostaria de ir ao cinema, mas nunca vai. Só assiste a filmes da videoteca da ONCE (com audiodescrição) ou programas da TV (sem audiodescrição, porque não sabe que o recurso existe).

A outra participante, que tem baixa-visão adquirida, vai ao cinema de vez em quando, mas não por uma motivação interna, já que não gosta muito de cinema. Quando vai, é para acompanhar amigos que gostam de cinema. Mas ela gosta de teatro e assiste a peças de teatro e musicais. Não usa a acessibilidade porque não precisa, já que tem um resto de visão que lhe permite enxergar. Ela às vezes vai a museus, mas a motivação costuma ser externa: ou os pais sugerem uma saída em família para ver uma exposição ou ela precisa ir a um museu para fazer um trabalho para a universidade. Nenhuma das participantes tinha ouvido falar das atividades organizadas pela ONCE para visitar museus como o do Prado e o Thyssen.

---

<sup>298</sup> A associação Igualar é uma entidade independente sem ânimo de lucro que tem como finalidade organizar atividades de animação sociocultural para pessoas com deficiência.

#### 4.2.2.3. Homens de 41-55 anos

Dentre os quatro homens de 41-55 anos, há um que não vai nem a museus nem a cinemas ou teatros. Ele alega que não vai porque sofre muito ao ver tudo distorcido (adquiriu a deficiência há quatro anos por uma mutação genética). Mas, na verdade, ele já não ia quando enxergava bem porque não tinha tempo.

Todos dizem não gostar de museus. Um deles, que é cego total desde os oito anos, comenta que não gosta porque é como estar “perante o nada”, e que os museus não lhe fazem vibrar como o teatro ou o cinema. Outro, que ficou cego aos 21 anos, explica que não gosta de museu porque precisa de um intermediador, enquanto que o cinema e o teatro são mais diretos. E considera muito importante poder tocar as obras autênticas, pois, ao ter que tocar reproduções, ele se sente em desigualdade de condições com relação às pessoas que veem a obra autêntica. Todos consideram frustrante que quase tudo esteja exposto em vitrines e não possa ser tocado. Três deles – dois com cegueira total adquirida e um com baixa-visão congênita – vão a museus de vez em quando, como quando recebem visitas de parentes ou quando surgem atividades em grupo. O participante (com cegueira adquirida) que está mais presente em todas as atividades culturais salienta que é importante ir porque, assim, eles participam e incentivam a proliferação de mais iniciativas de acessibilidade.

Dois dos participantes gostam muito de cinema (os dois com cegueira adquirida), porém, um deles há mais de um ano que não vai. O outro vai com mais frequência. Ambos usam a audiodescrição sempre que há, mas também assistem a filmes sem acessibilidade, desde que não tenham muita ação e muita violência, porque esses, segundo eles, são impossíveis de acompanhar. Um terceiro participante (com baixa-visão congênita) vai de vez em quando, mas principalmente por motivação externa, para acompanhar os amigos, e sempre assiste a filmes com audiodescrição. Os três preferem os cinemas onde podem escutar a audiodescrição por meio de um aplicativo no celular porque, assim, não dependem dos funcionários do cinema e ninguém tem que saber que eles têm deficiência visual. Além disso, os aparelhos emprestados pelos cinemas às vezes falham.

O evento cultural preferido deste grupo é o teatro, apesar de que todos concordam com que os atores de antigamente eram muito melhores porque transmitiam muito mais.

Eles preferem o teatro porque é ao vivo e, então, comunica mais do que o cinema. Além disso, o consideram mais acessível. À exceção do participante com baixa-visão adquirida que não tem nenhum hábito cultural – embora ele antigamente gostasse do teatro que passava na televisão<sup>299</sup> –, os outros três (dois com cegueira adquirida e um com baixa-visão congênita) vão com bastante frequência, dois deles porque gostam mesmo e, o outro, para acompanhar os amigos. Ele também gostava mais do teatro que passava antes na televisão. Os três usam a acessibilidade no teatro e gostam bastante da qualidade das audiodescrições.

Constatei que os três participantes que frequentam museus, cinemas e teatros às vezes – sobretudo, no caso dos museus – o fazem não por gosto pessoal, mas por outros motivos, principalmente sociais e políticos, como participar das atividades propostas pela ONCE – e assim fazer coisas com os amigos de lá – ou marcar presença nos lugares para mostrar que há um público interessado em usar a acessibilidade. Mas dois deles vão ao teatro e ao cinema porque gostam mesmo. Os três consideram o teatro mais acessível do que o cinema.

#### **4.2.2.4. Mulheres de 41-55 anos**

O grupo das mulheres de 41-55 anos é bastante participativo em todas as áreas e utiliza bastante a acessibilidade. As cinco participantes frequentam museus e usam os recursos de acessibilidade, mas nem sempre gostam da experiência. Uma delas (com cegueira total adquirida) diz que sai sempre desanimada porque é no museu onde ela percebe que não enxerga, porque se perde. Outra com cegueira adquirida também comenta que às vezes se pergunta se vale a pena, mas ela continua indo por acompanhar a família. Quatro delas mostram ter conhecimentos sobre arte e expressam seus gostos pessoais à vontade.

Quatro delas frequentam o cinema: duas (uma com cegueira adquirida e outra com baixa-visão adquirida) porque gostam muito; outra (com cegueira adquirida) costuma ir mais ao teatro do que ao cinema e a quarta (com cegueira total adquirida) vai porque o

---

<sup>299</sup> Ele se refere ao teatro que era televisado dos antigos Estudio 1 da televisão pública espanhola (TVE).

marido prefere o cinema, embora ela prefira o teatro. Uma delas (com cegueira total adquirida) não usa a audiodescrição porque teve uma experiência frustrada de audiodescrição mal sincronizada e nunca mais tentou. Quando havia uma sala acessível no centro da cidade, ela ia bastante às sessões com audiodescrição, mas, quando se trata de usar aplicativos móveis, ela prefere assistir aos filmes sem audiodescrição. Já acostumou a assistir desse modo. Não gosta que ninguém fique do lado dela descrevendo o filme, ao contrário de outros participantes que às vezes vão com os cônjuges ou amigos e descrevem para eles. Outra (com cegueira total adquirida) conta que geralmente o filme que ela vai assistir não tem audiodescrição, então, nesses casos é o marido que descreve para ela, mas quando há audiodescrição, ela a abre no aplicativo do celular. Também frequenta as sessões organizadas pela ONCE e pela associação Retina, que têm audiodescrição. A terceira usa a audiodescrição quando há, mas, se não, ela senta na primeira fileira e, como enxerga um pouco, tenta acompanhar o filme. Quando perde alguma informação, pergunta para o marido. A quarta participante (com cegueira adquirida) que vai ao cinema o faz com pouca frequência porque tem poucos filmes “decentes” com audiodescrição, e ela se sente constrangida quando o marido tem que descrever para ela. Além disso, a trilha às vezes está tão alta que atrofia o sentido da audição. E a quinta (com baixa-visão adquirida), só vai quando os amigos cegos recomendam muito um filme, e nunca usou a audiodescrição, apesar de ela ir com o marido, que é totalmente cego (e tampouco a usa). Quando eles vão ao cinema, é ela quem tem que descrever para o marido, mas o problema é que, com seu pouco resto visual, tem muitas dificuldades para enxergar. Talvez, se eles fossem a uma sessão com audiodescrição, começassem a achar a experiência do cinema menos traumática. A falta de informação sobre os recursos de acessibilidade existentes foi o que os afastou das salas de cinema.

Todas frequentam o teatro e usam a audiodescrição, exceto uma (com baixa-visão adquirida), que nunca teve a oportunidade de usar, mas senta na primeira fileira e, se perde alguma informação, pergunta para o marido. Ela e outra participante com cegueira adquirida dizem que o teatro é mais acessível e que “toca mais” do que o cinema, mas nunca assistem a musicais porque têm muita ação, muito movimento e muitos personagens.

Podemos ver que, assim como para o grupo anterior, para as participantes deste grupo o teatro é mais acessível do que o cinema, e todas elas estão presentes nos museus,

ainda que muitas vezes fiquem desanimadas. Várias mostram fazer coisas para acompanhar os maridos ou a família, o que não acontecia com as mulheres que responderam o questionário online.

A ajuda dos maridos ou amigos que enxergam supre, muitas vezes, a carência de acessibilidade no cinema e no teatro. Porém, há duas participantes cegas que não gostam de incomodar o resto de pessoas na sala, e sentem muito constrangimento quando alguém tem que descrever para elas o que acontece no filme. Uma delas, inclusive, já acostumou a assistir aos filmes sem audiodescrição; já a outra optou por reduzir seu hábito de ir ao cinema.

As participantes com baixa-visão mostraram estar menos informadas sobre os recursos de acessibilidade disponíveis do que as participantes cegas, que conhecem as opções existentes e experimentam as tecnologias que vão surgindo, embora já tenham passado por situações frustrantes que lhes fizeram desistir de certas tecnologias.

Acredito que o papel da animadora cultural da ONCE em Madri é o principal motivo da alta presença destas participantes nos museus, mas a motivação política também é forte, pois elas estão cientes da importância de usar os recursos de acessibilidade existentes para incentivar o surgimento de novas iniciativas.

#### **4.2.2.5. Homens de 56-70 anos**

Dos quatro homens de 56-70 anos que participaram, só dois (com cegueira adquirida) frequentam museus, e ambos usam os recursos de acessibilidade.

Um deles vai muito ao cinema e costuma usar a audiodescrição, mas, quando não há, os amigos descrevem para ele. O resto dos participantes, apesar de gostar de cinema, nunca vai, por diversos motivos: um deixou de ir quando ficou cego porque sente a falta da imagem e fica muito triste; outro (com cegueira adquirida) não vai porque o volume excessivo dos filmes o incomoda, e também há vezes em que o audiodescritor fala demais e o satura, motivos pelos quais ele prefere assistir aos filmes em casa com a audiodescrição da própria esposa; outro (com cegueira adquirida) não vai há muito tempo porque achava

chato o sistema do aparelho receptor que ofereciam os cinemas, e reclama da verborragia dos audiodescritores e da má equalização do som, que faz com que a audiodescrição esteja em um volume muito mais alto do que a trilha do filme ou vice versa. Nenhum deles sabe usar os aplicativos atualmente existentes para escutar a audiodescrição. Se eles aprendessem a usar a tecnologia, talvez recuperassem o hábito de ir ao cinema. Mas também é bem possível que questões como a acústica das salas e o excesso de fala nas audiodescrições ainda os mantivesse afastados dos cinemas.

Todos frequentam o teatro e concordam com que algumas peças não precisariam de audiodescrição, pois consideram que a descrição dos figurinos não é tão importante e que é possível perceber os movimentos dos atores sem que ninguém os descreva. Nesse sentido, salientam a importância de um som em Dolby Stereo também nos alto-falantes do teatro, pois dá uma ideia muito boa da espacialidade dos sons. Para eles, as peças que deveriam ter audiodescrição são as que empregam recursos multimídia e imagens. No caso das peças mais tradicionais, a audiodescrição não é imprescindível para este grupo, já que sentando na primeira fileira é possível compreender o que acontece. Um deles comenta que antes de ficar cego quase não ia ao teatro, porque preferia o cinema, mas agora acha o teatro muito mais fácil de acompanhar, e substituiu o cinema pelo teatro.

Em resumo, o teatro é claramente a opção favorita deste grupo, e nas narrativas pude identificar algumas barreiras que os afastam do cinema, como o excesso de volume dos filmes, a má equalização do som do filme com o da audiodescrição, a verborragia do audiodescritor, a pouca familiaridade com as novas tecnologias ou rejeição das antigas (como o aparelho radio-receptor). Dois dos participantes não costumam se inscrever nas atividades organizadas pela ONCE. Ao contrário da maioria das pessoas que participaram dos grupos de discussão, eles ficam bastante à margem dessas atividades em grupo. Talvez por isso eles não frequentem museus, já que a grande maioria dos participantes de todos os grupos que vão a museus costuma ir com os grupos da ONCE.

#### 4.2.2.6. Mulheres de 56-70 anos

As três mulheres de 56-70 anos que participaram gostam de ir a museus e utilizam a acessibilidade. Uma delas (com cegueira congênita) reforça a importância de estar fisicamente no espaço, ao invés de escutar as descrições desde casa ou ler um livro como *Tres horas en el museo del Prado*, de Eugenio D'Ors, que faz um percurso pelas salas do museu. Para ela, ir no museu com alguém que o vive, que o sente – e aqui se refere aos educadores –, faz com que ela também o viva e o sinta.

Essa mesma participante com cegueira congênita vai muito ao cinema, tanto por gosto pessoal quanto por ativismo político, para mostrar que há pessoas interessadas na audiodescrição, mas reclama da oferta de filmes acessíveis, e admite que já teve que assistir a filmes horríveis, só para não deixar de usar o serviço. Mesmo assim, comenta que a acessibilidade tem avançado muito com a incorporação de aplicativos para dispositivos móveis que permitem aos usuários ter sua autonomia sem que ninguém precise saber que eles têm deficiência visual. As outras duas participantes (com baixa-visão adquirida) não vão ao cinema e não dominam as tecnologias como a primeira. Elas comentam que estão aguardando ser chamadas para um curso do departamento de Tiflogia da ONCE onde ensinam os filiados a utilizar as tecnologias de acessibilidade.

Todas frequentam o teatro. Uma delas (com cegueira adquirida) comenta que antes ia mais ao cinema, mas que, desde que adquiriu a deficiência, prefere o teatro, e nunca coincidiu com peças que tivessem audiodescrição. Uma (com cegueira adquirida) comenta que há peças que não precisam de audiodescrição porque é possível perceber os movimentos dos atores e o figurino não é tão importante, e lamenta que se deixe de audiodescrever outras peças que envolvem recursos multimídia e às quais ela não pode assistir. Ela e outra participante (com baixa-visão adquirida) contam que já aconteceu de ter que parar de escutar a audiodescrição porque estava muito ruim. Como vemos, no teatro parece que a audiodescrição pode chegar a ser prescindível em alguns casos, sobretudo quando sua qualidade deixa a desejar.

Mais uma vez, este grupo apontou diversos motivos pelos quais o cinema não é tão acessível quanto o teatro, dentre os que se destaca a questão tecnológica. Todas as

participantes são bastante ativas e estão presentes nos museus e no teatro, e, à diferença de outros grupos, neste, todas parecem gostar de ir aos museus, ou seja, vão por motivação pessoal e desfrutam da experiência.

Cumprе salientar que, enquanto há uma participante cega que tem total familiaridade com as tecnologias, duas com baixa-visão que adquiriram a deficiência recentemente dependem de um curso específico para aprender a usar as tecnologias, porque não conseguem aprender sozinhas.

#### **4.2.2.7. Por tipo de deficiência**

Uma vez apresentados os resultados por sexo e faixas de idade, vou comentar algumas observações relacionadas ao tipo de deficiência, levando em conta as variáveis “congenita/adquirida” e “cegueira/baixa-visão”.

É difícil comparar os hábitos das pessoas com deficiência visual congênita e adquirida, porque apenas há quatro participantes pertencentes ao primeiro grupo, contra os 18 participantes com deficiência adquirida. Dois dos participantes com deficiência congênita se encontram na faixa de idade de 20-40 anos e não estão presentes no teatro nem nos museus de arte, já que a participante que vai a museus só vai a museus de outro tipo durante as visitas organizadas pela associação Igualar. Essa mesma participante diz que gostaria de ir ao cinema, mas nunca vai. Já o outro vai muito ao cinema. Os outros dois participantes com deficiência congênita são uma mulher de 55-70 anos e um homem de 41-50. Os dois estão presentes nos três lugares, mas o homem costuma ir por uma motivação externa: a de acompanhar os amigos. Assim, o cinema é a opção mais popular neste grupo e todos os participantes usam a audiodescrição.

Dentre as 18 pessoas com deficiência adquirida, o cinema é o menos popular, pois mais da metade dos participantes não o frequenta. Aos museus, a maioria vai por motivações externas e não por gosto pessoal. Mesmo assim, a presença deles nos museus é alta, já que só 22% deles diz não frequentar museus. O teatro é o mais popular, pois, mesmo que a porcentagem de ausência seja maior (27%) do que no museu, todos os

participantes menos um – que vai por motivações externas – vão porque gostam de teatro. Só uma das participantes alega que não precisa de acessibilidade porque se vira com seu resto visual. O resto precisa.

Quanto à variável “cegueira/baixa-visão”, houve 14 participantes do primeiro grupo e 8 do segundo. A porcentagem dos participantes com cegueira total que não possuem o hábito de ir a museus é de 35%, taxa que se repete para os teatros e cinemas. Destes, 3 vão aos museus por motivações externas, como acompanhar os amigos e família, e 2 comentam que muitas vezes saem desanimadas. Um participante vai ao teatro porque ganha convites, não porque goste. Todos usam a acessibilidade, exceto uma participante cega que, após uma experiência frustrante com as tecnologias, não usa a audiodescrição no cinema, e também uma participante com baixa-visão que nunca usou a audiodescrição no teatro porque não coincidiu com uma sessão acessível, mas, se houvesse, ela a usaria.

Entre os participantes com baixa-visão, a porcentagem das pessoas que não vão ao cinema é de 75%, enquanto que só 37% não vai ao teatro e 37% não vai a museus de arte. O cinema é claramente o menos popular neste grupo, pois os participantes que o frequentam vão para acompanhar amigos. Um dos participantes que vão ao teatro e dois que frequentam museus alegam ir por motivações externas. Todos usam a acessibilidade exceto uma participante que não precisa. Duas participantes nunca usaram a audiodescrição no teatro porque não coincidiram com sessões acessíveis.

A diferença com relação ao hábito de ir ao cinema parece ser marcada, pois poucos participantes com baixa-visão o frequentam. Mas esse dado não coincide com os resultados do questionário online, onde obtive que as pessoas com baixa-visão estavam mais presentes nos cinemas e nos museus do que as pessoas com cegueira. Mais uma vez, percebi que teria sido necessária uma amostra maior para poder identificar si realmente há uma tendência diferente nos dois grupos.

Apesar de haver poucos participantes com deficiência congênita, pude notar uma diferença entre eles e os participantes com deficiência adquirida: o cinema tem pouca popularidade entre os segundos. No questionário online também obtive esse resultado. Pelo que contam os participantes, parece que adaptar-se ao cinema depois de adquirir a deficiência visual é mais difícil do que adaptar-se ao teatro e aos museus.

### 4.3. Recapitulação

Segundo os dados do Ministério de Cultura, o espanhol médio tem o cinema como opção prioritária e prefere os museus ao teatro, que fica em terceiro lugar. Já no questionário que eu apliquei, os museus foram a última preferência para todos os participantes, sendo o teatro quase tão concorrido quanto o cinema no caso dos homens e mais popular do que o cinema no caso das mulheres. E, nos grupos de discussão, o teatro foi a opção preferida em todas as faixas de idade à exceção dos homens de 20-40 anos, que mostraram ter mais afinidade com o cinema, embora alguns deles também gostem de teatro. Posso afirmar a partir dos resultados que as pessoas com deficiência visual gostam e frequentam mais o teatro do que o espanhol médio.

Se no estudo do Ministério a presença masculina foi maior nos museus, tanto no questionário online quanto nos grupos encontramos que as mulheres estão mais presentes nos museus. Aliás, nos grupos de discussão as mulheres mostraram estar mais presentes nos três espaços. Já os homens que responderam o questionário online estão mais presentes no cinema e no museu, no sentido de que a porcentagem dos que nunca vão é menor do que a das mulheres.

Assim como no questionário online, nos grupos de discussão encontramos que as pessoas que estão nos primeiros anos da idade produtiva (20-40 anos) parecem ser as menos participativas na fruição cultural em museus, cinemas e teatros. Nem sempre é uma questão de falta de interesse, há outros fatores, como o financeiro ou a sensação de que a experiência não vai ser satisfatória.

Enquanto o museu é o lugar menos frequentado pelos respondentes do questionário online, os participantes dos grupos de discussão maiores de 40 anos têm o hábito de ir a museus bastante enraizado, mesmo que as experiências nem sempre sejam satisfatórias. O papel do departamento de animação sociocultural da ONCE em Madri é fundamental, pois incentiva a participação dos filiados nas visitas em grupo a museus, além de conseguir preços especiais para algumas sessões em teatros da cidade. Já os participantes de 20-40 anos não possuem o hábito de ir a museus de arte, e acreditamos que isso se deva ao fato de eles não serem convidados a participar das visitas organizadas pela ONCE. Quando eles vão a museus, não é por incentivo da ONCE, como os outros filiados, mas por iniciativa

própria, por convite da família e amigos ou, no caso de uma das participantes, por meio das atividades programadas por uma outra associação. Cumpre perguntar por que os respondentes do questionário online vão menos aos museus do que os participantes dos grupos de discussão. Minha hipótese é que a ONCE não organiza tantas saídas a museus para os filiados que residem fora de Madri, já que são poucas as cidades que têm museus com recursos de acessibilidade.

Outro dado que se destacou tanto no questionário online quanto nos grupos de discussão é que há mais homens do que mulheres que vão aos museus, teatros e cinemas por motivações externas, mas também há algumas participantes que admitem ir para acompanhar o marido ou a família ou porque consideram importante estarem presentes nesses espaços, ou seja, por motivação política.

Em termos de gostos, segundo os dados do questionário online não parece haver diferença entre os participantes que moram em Madri e os que moram em outros municípios. No que tange aos hábitos, não foi possível concluir que residir em Madri seja um fator determinante, porque os participantes que moram em outros municípios também participam da vida cultural. O único espaço que pareceu ser beneficiado pela variável “residência em Madri” foi o museu. E, com relação à taxa de uso da acessibilidade em museus, teatros e cinemas, ela foi notavelmente maior nos casos dos participantes que residem em Madri.

Não foi possível identificar uma tendência clara nas variáveis “deficiência congênita/adquirida” e “cegueira/baixa-visão”, pois os resultados obtidos pelos dois instrumentos não se encontram em quase nenhum ponto. O questionário online precisaria ter sido respondido por um número maior de participantes para permitir a saturação dos dados. Mesmo assim, identifiquei uma possível diferença no hábito de ir ao cinema que aponta para uma maior presença de pessoas com deficiência congênita do que de pessoas com deficiência adquirida. Isso pode indicar que a adaptação ao cinema depois de adquirir a deficiência visual é mais difícil do que a adaptação aos museus e teatros.

Como vimos, o cérebro se mantém flexível ao longo da vida, o que torna todo mundo capaz de se adaptar aos novos arranjos perceptivos. Mas encontrei que as pessoas que adquiriram a deficiência na juventude hoje estão mais familiarizadas com as

tecnologias do que as pessoas que a adquiriram depois dos quarenta. Talvez a diferença não resida na idade em que elas adquiriram a deficiência, e sim no tempo que têm vivido com ela, que faz com que a adaptação seja mais plena. Por exemplo, um participante de 26 anos que ficou cego há quatro anos, ainda está se adaptando à nova situação e tomando decisões sobre o que vale a pena fazer e o que não. Antes de ficar cego, ele tinha baixa-visão e frequentava muito o teatro e o cinema, além de gostar das artes plásticas. Mas, depois que perdeu o resto visual, deixou de ir a tudo e só agora está reconsiderando voltar a assistir a peças de teatro e começar a procurar sessões acessíveis. Já o museu está fora de cogitação para ele, pois sente que não vai lhe transmitir o que lhe transmitia visualmente. Uma das coisas das quais ele mais sente falta é a sociabilidade desses hábitos culturais. Pelo perfil desse participante, imagino que com os anos – cada vez mais bem adaptado à cegueira e familiarizado com os recursos de acessibilidade – ele aumentará consideravelmente sua presença nos teatros e, talvez aos poucos, nos cinemas e museus, porque ele sempre teve interesse e ainda tem muito tempo pela frente para experimentar as opções disponíveis de acessibilidade. A partir dos 40, ele passará a receber da ONCE uma programação sociocultural diferente da que recebe agora, e começará a estar informado das visitas a exposições previstas para cada mês. Acredito que seus hábitos culturais voltarão a ser mais frequentes.

Em uma entrevista que me concedeu o jornalista cinematográfico cego Carlos López-Tapia, ele contou como foi para ele o processo de adaptação à cegueira aos 27 anos, idade em que ele já era muito cinéfilo:

Eu acho que foi um processo muito natural e sem senti-lo, de passar da visão ao ouvido. Mas eu não deixei de imaginar o que estava acontecendo, e desde então nunca deixei de o imaginar. Inclusive, acho que, se eu parar para escutar uma sequência de uma telessérie, poderia até fazer um roteiro de posições de câmara. Aqui vai um primeiro plano... Claro, você precisa substituir o silêncio. Mas você o faz como um computador. E você não para, simplesmente vai acompanhando a estória. Foi um processo bastante razoável. É claro que logo você percebe que tem que abrir mão de determinado tipo de cinema. Não vou assistir a

*Dersu Uzala*. Mas acho que tampouco assistiria a esse filme se enxergasse, tá? [Tradução minha]<sup>300</sup>.

Vemos nesse depoimento que ele se lembra do processo de adaptação como algo que quase não requereu esforço, como se tivesse acontecido de um modo natural. Talvez o processo não fosse tão fácil e natural como ele o lembra, mas o que ficou na memória foram os aspectos positivos da experiência. O que, sem nenhuma dúvida, o ajudou a levar o processo com tanta tranquilidade foi o poder de sua imaginação, que, até hoje, lhe permite permanecer em um mundo visualmente elaborado, mesmo sem enxergar. Para ele, o cinema continua sendo visual e sonoro. Ele reconhece que, sem enxergar, não faz sentido assistir a filmes como *Dersu Uzala* (1975), de Akira Kurosawa, que tem bastantes momentos contemplativos onde só se ouve o silêncio. Mas isso não representa uma grande perda para ele, porque acha que, se enxergasse, tampouco sentiria interesse por esse filme.

Os dois exemplos citados mostram mais uma vez que cada pessoa responde de uma maneira muito particular quando adquire a deficiência visual, não sendo possível estabelecer padrões de comportamento pela idade de aquisição. Os dois ficaram cegos praticamente na mesma idade, mas, enquanto o primeiro alega estar tendo múltiplas dificuldades para se adaptar à perda da visão, o segundo conta que para ele o processo foi quase imperceptível.

Embora não fosse possível provar o papel das variáveis “congenita/adquirida” e “cegueira/baixa-visão” nos hábitos culturais dos participantes, não descarto sua importância. São frequentes as referências a elas durante as conversas dos grupos de discussão, especialmente quando o que está em questão é a possibilidade de ter acesso às obras de arte nos museus. As pessoas com cegueira congênita ou que adquiriram a cegueira precocemente são vistas pelos demais participantes como as que mais dificuldades têm. Por outro lado, uma participante cega congênita defende o contrário, pois alega que para o cego congênito é mais fácil apreciar as audiodescrições, já que, como nunca viu, a

---

<sup>300</sup> Do espanhol: “Bueno, yo creo que fue un proceso muy natural y muy sin sentirlo, de pasar de la vista al oído. Pero yo no dejé de imaginarme lo que estaba ocurriendo, y desde entonces no he dejado de imaginármelo. Incluso creo que, si me paro a oír una secuencia de una teleserie, incluso creo que podría hacer un planteamiento de posición de cámaras. De si aquí va un primer plano... Claro, el silencio lo tienes que sustituir. Pero lo haces como un ordenador, ¿eh? Tampoco te paras, simplemente vas siguiendo la historia. Y fue un proceso bastante razonable. Claro, enseguida te das cuenta de que tienes que renunciar a determinado tipo de cine. *Dersu Uzala* no me la voy a volver a ver. Creo que tampoco me la hubiera visto aunque viera, ¿eh?”.

descrição é o que vale, enquanto que, para quem já viu antes, a descrição é mais suscetível de crítica.

Há participantes que adquiriram a cegueira na idade adulta e que sentem uma enorme dificuldade para se adaptar a uma experiência sem a visão, alegando que não conseguem que a pintura – ou, inclusive, os filmes – lhes transmitam o que lhes transmitiam quando enxergavam, por muito boa que seja a audiodescrição. Por outro lado, também há pessoas com baixa-visão adquirida que, embora precisem da acessibilidade, em sua maioria se sentem aliviadas por terem um resto de visão e por ter memória visual. Essas pessoas parecem sentir mais dificuldade no cinema; a acessibilidade nos museus costuma ser suficiente para que tenham uma compreensão satisfatória e consideram o teatro fácil de acompanhar.

O fator social revelou ser chave nos hábitos culturais dos participantes. Muitos deles vão às visitas em grupo nos museus não tanto porque gostem, mas porque querem participar e compartilhar a experiência com os amigos. Também há muitos que vão ao teatro porque recebem a divulgação da ONCE, que consegue descontos para grupos, e se animam a participar. Outros mais independentes costumam ir com os cônjuges ou amigos. Ninguém iria só a um museu e, ao cinema, cada vez é mais difícil ir sozinho. Ao teatro, ainda é possível, mas todos preferem ir acompanhados para poder conversar depois sobre a experiência. Um dos participantes que deixou de ir a tudo quando ficou cego comenta que uma das coisas das que mais sente falta é precisamente esse fator social.

Ainda há o fator político, que também está presente nos discursos de vários participantes, que acreditam na importância de participar e estar presentes nas atividades para mostrar que eles têm interesse em envolver-se na vida cultural e artística.

Tanto no questionário online quanto nas discussões ficou claro que o museu é o lugar onde mais é usada a acessibilidade, pois, sem ela, é impossível ir a um museu, enquanto que a audiodescrição não é tão imprescindível nos cinemas e teatros. Há participantes que vão ao cinema sem audiodescrição, seja porque os filmes que querem ver não foram audiodescritos ou, em alguns casos, porque não sabem que a audiodescrição está disponível ou não sabem usar as tecnologias. Mas parece haver consenso em que há certos tipos de filmes aos quais não dá para assistir sem audiodescrição: os de ação, suspense,

comédia ou que têm poucos diálogos. Por outro lado, muitos já acostumaram a assistir a filmes sem audiodescrição e desenvolveram suas próprias estratégias para acompanhar o enredo ou suprir a falta de informação pedindo ajuda aos cônjuges ou amigos.

Os participantes que adquiriram a deficiência recentemente (há 2, 4, 8 anos) não conseguiram se acostumar com a ideia de assistir aos filmes com audiodescrição. Para eles, a falta da imagem é motivo de tristeza e nada parece poder substituir a imagem no cinema. Dois deles, que eram muito cinéfilos quando enxergavam, sofrem por não poder ir ao cinema só para ver os movimentos de câmera, os enquadramentos, a fotografia dos filmes. Enquanto um resolveu não ir ao cinema porque acha melhor ler um livro teatralizado, o outro paliou um pouco a carência fazendo sessões de cinema em casa com os amigos, que vão pausando o filme para descrever tudo o que ele gostava de ver. Esses dois casos me fizeram refletir sobre as limitações de um modelo único de audiodescrição, sendo que há filmes de arte que poderiam ter audiodescrições mais focadas nos aspectos formais do filme, como argumentarei no capítulo 5.

Já no teatro, a presença dos atores faz com que a experiência lhes transmita mais e não sentem tanto a falta da visão. Embora eles não considerem que a audiodescrição seja imprescindível em todos os tipos de peças, costumam pegar o aparelho e, se ao longo da apresentação percebem que dá para acompanhar a peça sem a descrição, alguns deles tiram os fones de ouvido. Há alguns tipos de peças que, segundo alguns participantes, não são apropriadas para os cegos, como os musicais e algumas comédias onde o riso é provocado pelas expressões e gestos dos atores.

Poucos participantes alegaram que não precisam da acessibilidade. Mesmo para quem ainda tem um resto visual considerável para realizar muitas tarefas cotidianas, os recursos de acessibilidade são muito bem-vindos, especialmente nos museus. A audiodescrição no teatro e no cinema é mais criticada do que nos museus, provavelmente, porque nestes últimos eles costumam fazer visitas em grupo onde têm contato direto com os educadores, ao invés de receber a audiodescrição por um fone de ouvido.

Outro aspecto que foi constatado é que a acessibilidade em museus, teatros e cinemas só recentemente iniciou uma fase de expansão em Madri, e muitas pessoas com deficiência visual ainda estão tentando entender quais são as opções de cultura acessível e

acompanhar as rápidas mudanças tecnológicas. A falta de informação e o medo às tecnologias fazem com que muita gente desista de ir a esses lugares, especialmente ao cinema.

Por outro lado, a facilidade de pegar emprestado um filme audiodescrito na videoteca da ONCE ou de assistir a filmes no computador torna a opção de ficar em casa mais confortável e barata. Esse fato também ocorre entre o público enxergante. Como explica Carlos López-Tapia, não é preciso ser cego para preferir assistir ao filme em casa:

Eu sou apaixonado pelo cinema, não pela fórmula de projeção. Acho a fórmula de projeção de “vamos todos juntos ao cinema” muito interessante historicamente, mas não sinto essa nostalgia, essa espécie de romantismo que tanta gente tem, quando, na verdade, do que eles sentem saudade é de sua própria juventude. Eu não tenho essa percepção. Eu encontro a fórmula doméstica maravilhosa. Poder pausar o filme e tudo isso me parece uma enorme vantagem. E a prova disso é que os homínídeos mais jovens têm se incorporado imediatamente a um sistema que é muito melhor [tradução minha]<sup>301</sup>.

De acordo com ele, o cinema está condenado a se tornar um ato social multitudinário e necessariamente multissensorial – como os cinemas 4D de que falarei no capítulo 5 – e, quando não cumprir esses quesitos, permanecerá como um ato social doméstico onde existe a possibilidade de pausar o filme ou voltar a assistir a uma sequência sem que isso deva ser visto necessariamente como um sacrilégio. O cinema como ato social doméstico é, como vimos, a opção de muitos dos participantes da pesquisa.

Segundo os dados obtidos no questionário online, as pessoas mais idosas frequentam menos do que gostariam os museus, teatros e cinemas. Acredito que um motivo importante são as dificuldades de mobilidade, auditivas e visuais. Também nos grupos de discussão constatei que, dos três lugares, o cinema é o que mais barreiras

---

<sup>301</sup> Do espanhol: “Yo estoy enamorado del cine, no estoy enamorado de la fórmula de proyección. La fórmula de proyección de “vamos todos al cine juntos” me resulta históricamente muy interesante, pero no siento esa nostalgia, esa especie de romanticismo que tiene tanta gente, que en realidad lo que echa de menos es su propia juventud. Yo no tengo esa percepción. A mí, la fórmula doméstica me parece maravillosa. Que se pueda parar y todo esto me parece una enorme ventaja. Y la prueba de que lo es que los homínidos más jóvenes se han incorporado inmediatamente a un sistema que es mucho mejor”.

apresenta, e muitos participantes o frequentam menos do que gostariam. Percebi que a questão tecnológica é um fator importante que afasta as pessoas dos cinemas, já que nem todas dominam as tecnologias móveis e muitas ficam apreensivas porque a experiência pode ser frustrante. No grupo de 56-70 anos, essa questão esteve especialmente presente, e também entre os que adquiriram a deficiência recentemente. A situação geográfica do cinema também é um fator relevante, sendo preferíveis cinemas cêntricos e de fácil acesso, fora de centros comerciais.

Nos grupos de discussão, também ficou claro que os filiados dependem em grande medida dos cursos tiflológicos ofertados pela ONCE para aprender a usar as tecnologias de acessibilidade. Como a procura é muito alta, algumas pessoas aguardam há meses uma vaga uma vaga nesses cursos para aprender a usar os recursos e aplicativos do telefone.

Embora os participantes não tenham a ambição de um dia chegar a ter total autonomia nos museus, teatros e cinemas, eles apontaram em vários momentos que não gostam de ter que mostrar sempre publicamente que têm deficiência visual. Por isso, se sentem aliviados quando podem passar despercebidos entre as demais pessoas. Acredito que essa é uma maneira de evitar o surgimento de emoções sociais como compaixão ou vergonha, que só fortalecem o estigma das pessoas com deficiência visual, como quando não há audiodescrição no cinema e as pessoas dependem da ajuda de seus acompanhantes para entender o filme. Alguns participantes contaram que já se acostumaram com isso, mas outros disseram que se sentem constrangidos. Portanto, foi constatado que as situações incapacitadoras são propícias a provocar emoções sociais como a vergonha, que é uma emoção vinculada ao estigma.

A preparação dos funcionários para receber adequadamente as pessoas com deficiência também é fundamental, não só no sentido de saber como satisfazer suas necessidades respeitando seu direito a recusar um atendimento diferenciado, mas também no sentido de estar informados sobre os diferentes recursos de acessibilidade que existem hoje em dia e conhecer bem os recursos empregados no cinema, teatro ou museu onde trabalham. Vários participantes contaram o quão frustrante é perguntar ao atendente do cinema sobre os recursos de acessibilidade e perceber que ele não sabe responder. Como o sistema mais conhecido entre os filiados da ONCE é o Audesc, a maioria deles emprega esse nome como uma denominação genérica para se referir a qualquer tecnologia de

recepção da audiodescrição. Quando eles querem saber se um cinema ou teatro tem audiodescrição, eles perguntam se tem Audesc. Mas, para quem não convive com pessoas com deficiência visual, essa palavra não diz nada. O seguinte diálogo entre três participantes reflete bem o sentimento que isso produz:

-P1: Porque eu perguntava tanto na bilheteria quanto para os lanterninhas e eles não fazem ideia do que seja o Audesc. E olhem que já fui nos Yelmo, no Azul ou nos que estão em Méndez Álvaro, e a mesma coisa, você pergunta e eles não sabem nada: “O que é que é isso?”.

-P2: Devemos aceitar que, no geral, as pessoas conhecem pouco nosso mundo.

-P3: Elas não fazem a mínima ideia.

-P2: Então, não podemos dizer “Audesc”. O que é isso? Para eles, é um outro mundo. O mundo não é feito para os cegos, é feito para quem enxerga.

-P3: Sem dúvida.

-P2: Então, somos nós que temos que nos adaptar. Não eles a nós [tradução minha]<sup>302</sup>.

Esse sentimento de incompreensão e de que o mundo lá fora é totalmente alheio à realidade das pessoas com deficiência visual só contribui para a exclusão e evidencia mais uma barreira a ser eliminada. Não basta implementar um recurso em um cinema ou teatro e capacitar os funcionários para que possam prestar assistência técnica aos usuários; é necessária uma capacitação mais completa que mantenha eles atualizados com relação à legislação e às iniciativas existentes no contexto da acessibilidade.

---

<sup>302</sup> Do espanhol: “-P1: Es que lo preguntaba tanto a las taquilleras como a los acomodadores, y es que no tienen ni idea de lo que es el Audesc. Y ya te digo, yo he ido en los Yelmo, en el Azul, o en los que están en Méndez Álvaro, y lo mismo, les preguntas y no saben nada. “¿Eso qué es?”. -P2: Tenemos que hacernos a la idea de que, en general, la gente nuestro mundo lo conocen poco. -P3: No tienen ni idea. -P2: Entonces, no podemos decir “Audesc”. ¿Eso qué es? Para ellos es otro mundo. El mundo no está hecho para ciegos, está hecho para videntes. -P3: Claro. -P2: Entonces, nos tenemos que adaptar nosotros. No ellos a nosotros.”

## **CAPÍTULO 5: ACESSIBILIDADE PARA AS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL EM MUSEUS, TEATROS E CINEMAS**

*“Language, that most human invention,  
can enable what, in principle,  
should not be possible.  
It can allow all of us,  
even the congenitally blind,  
to see with another person’s eyes.”*

– Oliver Sacks –

### **5.1. Preâmbulo**

No capítulo anterior, procurei identificar as barreiras que podem tornar a experiência de ir ao cinema, ao teatro ou ao museu incapacitadora e mostrar de que maneira esses lugares podem se tornar mais atrativos para o público com deficiência visual. Mas ainda não expliquei em que consiste exatamente a acessibilidade às artes e quais são as peculiaridades da acessibilidade de filmes, peças de teatro, pinturas e esculturas para as pessoas com deficiência visual. Isso é o que pretendo fazer no presente capítulo.

Primeiro, discutirei brevemente a questão da especificidade dos meios artísticos e mostrarei que são possíveis formas de arte que transgridam as limitações sensoriais impostas, muitas vezes assumidas como única via possível. Depois, delimitarei o conceito de *acessibilidade* e explicarei suas especificidades no contexto dos museus, cinemas e teatros, apresentando as observações realizadas durante a pesquisa em Madri, que me permitiram aprender das práticas de acessibilidade existentes na capital espanhola e conhecer os tipos de interpretantes produzidos por usuários reais desses recursos de acessibilidade.

## 5.2. Arte, práticas sensoriais e deficiência visual

A afirmação de Marcel Duchamp (1975<sup>303</sup>, p. 183 apud BERLOT, 2011, p. 472) de que a pintura não deve ser exclusivamente visual pode soar como uma provocação para toda uma leva de artistas e teóricos da arte que pressupõem a natureza visual da pintura e consideram que essa é, precisamente, a especificidade do meio pictórico. Esse convite a quebrar o paradigma visual e alcançar uma concepção menos dogmática e mais rica dos meios artísticos é um ponto de partida interessante para iniciar o presente capítulo.

Parto do pressuposto de que nem as artes pictóricas devem ser consideradas exclusivas da cultura visual nem as pessoas com deficiência visual devem ser tidas como incapazes de apreciar ou criar uma obra pictórica. O fato de um quadro, filme ou peça serem predominantemente visuais realmente torna necessário o uso de recursos de acessibilidade que traduzam os elementos visuais, mas isso não significa que a falta da visão seja sinônimo da impossibilidade da experiência.

Estudos dos psicólogos Susanna Millar e John Kennedy têm provado que tanto as pessoas cegas de nascença quanto as que adquiriram a deficiência nos primeiros anos de vida possuem a mesma habilidade para desenhar – xícaras, mesas, cubos – e reconhecer desenhos em relevo – como o de um rato desenhado de perfil – que as pessoas enxergantes com os olhos vendados (LOPES, 1997). Na hora de desenhar os objetos, os cegos que participaram dos experimentos usaram as mesmas estratégias que os enxergantes para traduzir as formas tridimensionais para a bidimensionalidade do desenho. Os autores concluem que o uso de semelhanças geométricas, ponto de vista e perspectiva convergente é comum a todos.

Isso derruba qualquer crença de que nos encontramos ante uma incapacidade para o desenho. Existem formas de arte multissensoriais que podem ser consideradas ideais para uma fruição coletiva e inclusiva, sem estabelecer hierarquias entre as modalidades sensoriais e, portanto, sem criar situações incapacitadoras para as pessoas com deficiência visual. O compositor Richard Wagner cunhou o conceito de “arte total”, se inspirando na tragédia grega, para propor uma ideia de obra que incorporasse os diferentes meios

---

<sup>303</sup> BERLOT, U. Art, Emotion and Value. **5th Mediterranean Congress of Aesthetics**, 2011, p. 471-478.

artísticos. Artistas como Vasilli Kandinski e Arnold Schönberg também reivindicaram a transcendência do meio e a existência de regras universais para a arte. O atual conceito de “arte multimídia” poderia encarnar esse projeto, mas parece ter entrado no sistema das artes como um meio a mais, se limitando a um tipo muito específico de obras, pelo que não parece tão abrangente e flexível quanto o de “arte total”.

Outros autores defendem a legitimação de uma “arte háptica”, que se refere ao sincretismo das criações artísticas pictóricas, escultóricas e arquitetônicas realizadas com o concurso da percepção háptica<sup>304</sup>. Isso requer a criação de uma estética propriamente háptica, como explica o artista César Delgado na entrevista concedida para esta pesquisa:

O cego nunca foi levado [ao museu] para ter uma arte especial para o tato, que poderia ser apreciada por cegos e enxergantes. Então, é preciso inventar uma estética para o tato. E ela não foi inventada. O que é uma estética bela para o tato? Assim como para a visão retiniana é belo ver umas cores que atraem, que subjagam, que emocionam, do mesmo modo seria tocar um veludo, uma espuma, uma coisa laxa... algo que emocione ao ser tocado, que você goste e que te emocione tocá-lo. E não precisa ser uma forma humana, tem que ser uma coisa que agrada ao tato, que o entusiasme. E não tem por que ser a reprodução e a imitação de um quadro [tradução minha]<sup>305</sup>.

Apesar de achar interessante a proposta de uma arte háptica, considero que seria mais apropriado para um modelo de arte inclusiva pensar na pintura não como uma arte visual ou tátil, mas como uma arte que pode ser concebida para ser percebida por diferentes modalidades sensoriais, sem nenhuma restrição *a priori*.

Poderíamos encontrar muitos exemplos ilustrativos de como seria uma obra de arte multissensorial, mas apenas vou citar alguns que nos permitem ter uma ideia das múltiplas possibilidades da arte para explorar os sentidos não retinianos. No Brasil, conforme nos

---

<sup>304</sup> Definição do artista César Delgado no site do Centro Háptica de Pesquisa Proprioceptiva: <http://www.artehaptico.com/artehaptico.html>.

<sup>305</sup> Do espanhol: “Al ciego no se le ha llevado nunca a tener un arte especial para el tacto, que podrían apreciarlo los ciegos y los videntes. Entonces, hay que inventar una estética para el tacto. Y no se ha inventado. ¿Qué es una estética bella para el tacto? Pues lo mismo que es bello para la visión retiniana el que tú veas unos colores que te atraen, que te subyugan, que te emocionan, pues que toques un terciopelo, una espuma, una cosa laxa... algo que te emocione el tocarlo, que te guste y te emocione el tocarlo. Y no tiene que ser una forma humana, tiene que ser una cosa que al tacto le agrada, que le entusiasme. Y no tiene por qué ser la reproducción y la imitación de un cuadro”.

lembra Viviane Sarraf (2010, p. 154), temos obras importantes que foram concebidas para a apreciação multissensorial, como as criadas pelos neoconcretistas Hélio Oiticica e Lygia Clark ou pelo artista conceitual Cildo Meireles, dos quais falei no capítulo 3.

Durante minha estadia em Madri, visitei a exposição coletiva “IN/BE/OUT SIDE ART” no Círculo de Bellas Artes. A exposição apresenta obras de artistas com e sem deficiência considerados “alheios à norma” por questionar os limites da arte e estimular diferentes percepções. Destaco a obra *Res fortissima* (figura 4), do artista cego Nacho Ángulo, que consiste em uma caixa de madeira com diversas formas e texturas nas paredes internas.



Figura 4 – Obra *Res fortissima* (2015), de Nacho Ángulo.

[Descrição da imagem: em uma sala exposições há uma caixa vertical pintada de cor dourada aberta pelo lado de espectador, de maneira que se pode ver o que há em seu interior e também se pode entrar na caixa. As três paredes internas têm protuberâncias de diferentes tamanhos e volumes. Cada parede é diferente das outras duas.]

A obra foi criada a pedido da artista Alicia Moneva para proporcionar um espaço comum para a apreciação de todos, onde ela pudesse registrar a soma de percepções táteis/sonoras/visuais de uma série de pessoas com e sem deficiência visual que adentraram

a caixa. Como resultado, a artista apresentou uma série de fotografias e um vídeo<sup>306</sup> com os relatos dos participantes e os exibiu sob o título *En la percepción*.



Figura 5 – Fotografia de pessoas dentro da obra *Res fortissima*. Alicia Moneva.

[Descrição da imagem: a foto é uma montagem retangular formada por 36 fotos de pessoas sentadas em um banquinho dentro da caixa. Umhas estão mais de perfil, outras de frente, umas estão apalpando as paredes, outras só olham e outras olham e tocam.]

O espectador que assiste ao vídeo aprende com as diferentes leituras dos espectadores, sejam quais forem os órgãos com os que percebem a obra e enriquece seu olhar com a multiplicidade de sensações narradas. Como resultado, constatamos que o olhar retiniano é só uma possibilidade entre várias outras, tão ou mais válidas e evocadoras, que, ao invés de competir com ele, vêm para somar. Essas formas de arte que incorporam os diferentes sentidos, negando a hegemonia oculo-centrista, são a prova de que uma arte inclusiva é possível onde, ao invés de ter que incluir o outro, o diferente, todos já participam da experiência em igualdade de condições. E, como vemos na caixa de Nacho Ángulo, isso não só é possível com a escultura, mas também com a pintura. Como o próprio artista explica, ele preserva o espaço da tradição pictórica, esse espaço “sustentado pelo muro, com um lado de trás que não se vê, com um limite do objeto”<sup>307</sup>, ou seja, sua caixa pode ser categorizada como uma forma de pintura, só que multissensorial.

<sup>306</sup> O vídeo pode ser acessado na página: <https://vimeo.com/119509739>.

<sup>307</sup> Do espanhol: “Ese espacio es un espacio soportado en el muro, con un detrás que no se ve, con un límite del objeto”. Citação extraída da página: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150917/abci-entrevista-nacho-angulo-201509170947.html>.

Também existem propostas para tornar o cinema e o teatro em experiências multissensoriais. As primeiras tentativas de incluir outros sentidos no cinema datam do começo do século XIX:

Quase desde a invenção do cinema, os cineastas têm procurado explorar os sentidos além da visão. Algumas artimanhas, como o sistema THX que fornece som de alta qualidade nas salas de cinema, têm sido exitosas. Já outras, como o Sensurround – uma violenta tecnologia que simula movimentos e que foi lançada em 1974 para o filme *Terremoto* – caíram por terra [tradução minha]<sup>308</sup> (SMITH e KIGER, 2006, s.n.).

Antes, inclusive, da chegada do cinema sonoro, já se tinha testado o uso de fragrâncias durante os filmes, mas encontravam a resistência dos diretores, que achavam que desviavam a atenção dos espectadores e interferiam na estética dos filmes. Também era questionada a dificuldade de transitar de um cheiro para outro, já que o olfato humano precisa que um cheiro se dissipe para poder sentir outro diferente; se não, fica fadigado e não sente mais nada. Em 1960, Hans Laube criou um sistema que jogava os aromas diretamente aos assentos dos espectadores e regulava a quantidade certa para causar efeito. Mas só foi usado uma única vez, durante a projeção do filme *Scent of Mystery*, onde foram empregados 30 aromas diferentes.

Em 2013, foi patenteada por um engenheiro de Valencia, Espanha, a tecnologia Olorama<sup>309</sup>, que consiste em uma caixa com um potente ventilador que se coloca embaixo das poltronas e desprende diferentes aromas, via Wi-Fi, durante os filmes, podendo ser usado também em outros ambientes, como exposições, teatros, hotéis etc. O criador garante que conseguiu resolver o problema da sobreposição de cheiros e que cada filme pode conter até 12 aromas.

O exibidor coreano CJ-CGV também possui cinemas em vários países que contam com recursos para desprender aromas, movimentar as poltronas e provocar efeitos sensoriais para imitar elementos do filme como o vento, névoa, fumaça e pingos de água. É

---

<sup>308</sup> Do inglês: “Almost since the invention of the motion picture, filmmakers have sought to exploit senses in addition to sight. Some tricks, such as the THX system that provides high-quality sound in theaters, have been successful. Others, such as Sensurround—a violent motion-simulating technology featured in the 1974 film “Earthquake”—fell flat”.

<sup>309</sup> <http://www.olorama.com/>.

o chamado cinema 4D, que começou a ser exibido em salas de cinema comerciais em 2009.

No campo do teatro, existem iniciativas pontuais de exploração multissensorial, como o projeto brasileiro Teatro dos Sentidos, que, após 17 anos de pesquisa e evolução de um novo método de encenação que explora os sentidos da audição, do tato, do olfato e do paladar, inclui na plateia público cego e enxergante com os olhos vendados.

Outro projeto que tem percorrido o mundo é a exposição “Dialogue in the Dark”<sup>310</sup>, que se propõe a mostrar como é o mundo sem o sentido da visão. A visita é feita na total escuridão e os visitantes são conduzidos por guias com deficiência visual pelas salas, onde exploram ambientes cotidianos como parques, ruas, mercearias, cidades e cafés pelos cheiros, sons, texturas e outras sensações. Criada em 1989 pelo filósofo alemão Andreas Heinecke, a exposição foi levada a São Paulo em 2015.

Mas as iniciativas de exploração multissensorial ainda são exceção. Durante a pesquisa em Madri, acompanhei a oferta cultural da cidade e não identifiquei nenhuma proposta desse tipo, a não ser a exposição “DIS/BE/OUT SIDE ART” que comentava antes. Portanto, não tive a oportunidade de observar experiências artísticas como essas. O que encontrei foi uma série de filmes, peças de teatro e exposições com recursos de acessibilidade para que as pessoas com deficiência visual ou auditiva pudessem fruir deles. Vamos ver em que consistem esses recursos.

### **5.3. Acessibilidade às artes plásticas, fílmicas e teatrais para as pessoas com deficiência visual**

Jiménez Hurtado e suas colegas (2012, p. 364), explicam que, assim como o conceito de Design Universal, o de acessibilidade tem sido expandido para todos os usuários, com e sem deficiência. As modalidades de acessibilidade existentes são: a audiodescrição para pessoas com deficiência visual; a interpretação em língua de sinais e legendagem para as pessoas surdas e ensurdecidas; as legendas intralinguísticas e as

---

<sup>310</sup> O projeto, intitulado em português “Diálogo no Escuro” é apresentado na página: <http://www.dialogonoescuro.com.br/>.

refaladas em vídeo para os surdos oralistas que fazem leitura labial; a adaptação textual para pessoas com diversos níveis de conhecimento (leigas, semileigas, expertas), níveis cognitivos (crianças, adolescentes, idosos) e interesses (os que querem uma visita rápida, os que desejam aprofundar etc.); e o uso de reproduções e materiais de apoio.

Com o surgimento de novos dispositivos tecnológicos móveis que permitem uma maior interação, usabilidade e interoperabilidade, apresentam-se novas possibilidades de interação com o mundo e com a informação. A versatilidade das tecnologias digitais modernas faz com que possam gerir e transmitir grandes quantidades de informação para adaptar-se aos enfoques e estilos de aprendizagem de cada visitante, concedendo aos usuários mais autonomia. Seu uso em museus tem trazido novas oportunidades para ampliar o acesso às coleções e melhorar a experiência dos visitantes:

Cada tipo de visitante apresenta características específicas que requerem recursos de acessibilidade diferentes. De todos eles, no panorama museal atual, o guia móvel para museus ocupa um lugar destacado, devido à sua versatilidade e adequação a diversos tipos de usuário. O incessante desenvolvimento, na última década, da computação móvel, também denominada computação ubíqua ou nômade, tem permitido a criação de sistemas de guias móveis cada vez mais sofisticados que não só oferecem ao visitante uma grande variedade de conteúdos multimídia, mas também funções de geolocalização, adaptação ao usuário, experiência aumentada enriquecida e interação social com outros usuários [tradução minha]<sup>311</sup> (JIMÉNEZ HURTADO et al, 2012, p. 356-357).

A audiodescrição informal existe desde sempre. Era feita – e ainda é – por parentes e amigos das pessoas com deficiência visual. Mas elas se sentiam coibidas para ir ao cinema ou ao teatro, porque estavam cientes de que o sussurro de seus acompanhantes incomodava o resto da plateia, sentimento que vários participantes da pesquisa disseram ter quando isso acontece. A criação de sessões especiais com audiodescrição animou alguns

---

<sup>311</sup> Do espanhol: “Cada tipo de visitante presenta unas características específicas que requieren unos recursos de accesibilidad diferentes. De todos ellos, en el panorama actual de la museografía ocupa un lugar destacado la guía móvil para museos, debido a su versatilidad y adecuación a diversos tipos de usuario. El incesante desarrollo en la última década de la informática móvil, también denominada informática ubicua o informática nómada, ha permitido la creación de sistemas cada vez más sofisticados de guías móviles que no sólo ofrecen al visitante una gran variedad de contenidos multimedia, sino también funciones de geolocalización, adaptación al usuario y de experiencia aumentada enriquecida e interacción social con otros usuarios”.

deles a recuperar o hábito de ir ao cinema ou teatro, e a experiência era totalmente diferente, como podemos ver no depoimento a seguir:

Sempre gostei de teatro, ia assistir peças desde que era criança, e sempre senti essas lacunas, pois em peças, não é possível descrever para a pessoa com deficiência visual sem que os vizinhos fiquem incomodados. A primeira audiodescrição foi maravilhosa, porque pude ter acesso total ao cenário, ao figurino, às expressões faciais, etc. E essas informações visuais, em conjunto com as informações auditivas que captamos, como impostação da voz, tom de conversa, formam um quadro completo da peça que estamos assistindo (LEANDRO, 2010, p. 215).

Com o surgimento dos dispositivos móveis, abriram-se novas possibilidades que permitiriam organizar sessões inclusivas onde todas as pessoas, com ou sem deficiência, pudessem assistir ao espetáculo juntas. Conforme afirma Josh Miele<sup>312</sup>, o conceito “Traga sua Própria Acessibilidade” (*Bring Your Own Accessibility*) começa a ser inevitável no âmbito das pessoas com deficiência visual em países onde os museus, teatros e cinemas estão mais adiantados em termos de acessibilidade. As instituições museológicas, por exemplo, passaram a apostar no princípio de portabilidade, e disponibilizam suas guias multimídia (acessíveis) na internet para os usuários que quiserem instalar o aplicativo em seu próprio dispositivo. Dessa forma, as pessoas com deficiência cada vez serão menos dependentes dos serviços de atendimento especial. Mas, como vimos no capítulo anterior, é necessário um processo de assimilação e familiarização com as novas tecnologias para que as pessoas possam sentir essa autonomia. O que encontrei foi gente que sente pavor pelo celular, que não se sente segura nem independente.

Se voltarmos à afirmação de Schillmeier de que precisamos observar a maneira como os corpos, sentidos e coisas se relacionam em cada momento para entender as práticas in/capacitadoras na nossa sociedade, podemos dizer que não há uma resposta dada *a priori* quanto ao fato de as pessoas estarem sendo efetivamente incluídas nas práticas culturais. Ter à mão tecnologias assistivas é um aspecto que pode contribuir para facilitar a autonomia; mas, se a pessoa não achar o design do aplicativo amigável, por exemplo, é provável que desista de tentar usá-lo. E, se toda vez que ela for a um museu, cinema ou

---

<sup>312</sup> Em painel realizado no congresso “Multimodal Approaches to Learning”, no Metropolitan Museum de Nova York em 28 de outubro de 2012.

teatro tiver de aprender toda uma série de comandos, a experiência já pode começar sendo desagradável, sobretudo se essa pessoa carrega uma série de emoções de fundo vinculadas ao estigma da deficiência.

Um recurso imprescindível para tornar acessíveis as obras de arte para as pessoas com deficiência visual é o da audiodescrição. Mesmo quando são oferecidas outras formas de acessibilidade, como visitas de exploração tátil em museus, atualmente é inconcebível organizar essas visitas sem o apoio de descrições verbais do que está sendo tocado. Talvez essa dependência da audiodescrição possa ser considerada como flagrante de uma situação denunciada por alguns usuários com deficiência visual, que é o fato de não poder reconhecer, pelo tato, os elementos das obras ou reproduções expostas. Como explica o artista cego César Delgado na entrevista que nos concedeu:

Você não precisa que ninguém te explique o que você está vendo. Você pode precisar que alguém com um conhecimento intelectual traduza o simbolismo desse quadro para você, mas ninguém tem que explicar o que você está vendo, porque você mesmo o está vendo. Se ali há uma senhora, você não precisa que ninguém diga que ali há uma senhora. Para o cego deveria ser assim, que pudesse ir ao museu, tocar e saber o que está tocando [tradução minha]<sup>313</sup>.

Mas, como alertam Carijó e suas colegas (2010, p. 188), o simples reconhecimento dos objetos não basta para que emergja uma experiência estética – e podemos acrescentar que também não é suficiente para a artística. Sem a expressividade da obra, não há efeito artístico. No máximo, se atinge uma forma de acesso informacional, que já é alguma coisa, mas não o suficiente.

A participação de pessoas com deficiência visual no processo de preparação e de avaliação da acessibilidade é fundamental em todos os espaços. Conseguir a incorporação desses profissionais nas equipes é um objetivo ainda pendente na maioria dos casos. O educador do museu Thyssen-Bornemisza, Alberto Gamoneda, tem a esperança de que um dia as áreas de educação contarão com pessoas com deficiência visual em sua equipe, e elogia o trabalho de uma educadora cega que trabalha na Rede Museística de Lugo, na Galiza, Ángeles Miguélez:

---

<sup>313</sup> Do espanhol: “Tú no necesitas que nadie te explique lo que estás viendo. Puedes necesitar a alguien que tenga un conocimiento intelectual y te traduzca el simbolismo de ese cuadro, pero no te tiene que enseñar lo que estás viendo, porque lo estás viendo. Si hay una señora no te tienen que decir que allí hay una señora. Para el ciego es lo mismo, que pueda ir al museo, tocar y saber lo que está tocando”.

É incrível vê-la trabalhar. Trabalha no Mar, que eram as antigas escolas de um vilarejo do litoral de Lugo, e quando você está com ela não dá para acreditar que não enxerga, porque guia pelo museu... Claro, ela ri dizendo: “o problema é quando trocam as coisas de lugar. Ou quando de repente há umas vitrines com 150 mil espécies de conchas diferentes e você não sabe de qual delas estão falando”. Mas ela é incrível. Ángeles é um exemplo, e eu acho que é o que deveria ser, ou seja, que as cotas de integração se cumprissem; que no departamento de Educação houvesse pessoas com deficiência intelectual, física ou sensorial [tradução minha]<sup>314</sup>.

Outro caso que ficou conhecido no Brasil – por serem tão escassos ainda – é o da educadora cega que trabalha no Centro Cultural de Brasil (CCBB) no Rio de Janeiro, Camila Alves, que foi tratada em matérias jornalísticas<sup>315</sup> como um fenômeno excepcional. Se um dia as cotas de contratação de pessoas com deficiência forem realmente cumpridas, esse tipo de acontecimentos deixará de ser notícia, assim como o fato de alguém com deficiência concluir um mestrado ou ter sua obra artística exibida em um museu.

### **5.3.1. Audiodescrição: principal recurso de acessibilidade para as pessoas com deficiência visual**

Adoto a definição do Comité Técnico da Associação Espanhola de Normalização e Certificação, que define a *audiodescrição* como:

Serviço de apoio à comunicação que consiste no conjunto de técnicas e habilidades aplicadas, com o objetivo de compensar a carência de captação da parte visual contida em qualquer tipo de mensagem, fornecendo uma adequada informação sonora que a traduz ou explica, de modo que o possível receptor com deficiência visual perceba aquela

---

<sup>314</sup> Do espanhol: “Es increíble verla trabajar. Trabaja en el Museo del Mar, que eran las antiguas escuelas de un pueblito de la costa de Lugo, y cuando estás con ella no te puedes creer que no vea, porque te guía por el museo... Claro, ella se ríe diciendo: “el problema es cuando me mueven las cosas. O de repente hay unas vitrinas con 150 mil especies de conchas diferentes y no sabes de cuál están hablando”. Pero es increíble. Ángeles es un ejemplo, y para mí es lo que debería ser también, o sea, que las cuotas de integración se cumplieran; que en el departamento de Educación hubiera personas con discapacidad intelectual, física o sensorial”.

<sup>315</sup> Como esta matéria do jornal **O Globo** de 15 de março de 2015: <http://oglobo.globo.com/cultura/com-carisma-sensibilidade-guia-cega-do-ccbb-emociona-visitantes-15591575>.

mensagem como um todo harmonioso e da forma mais idêntica possível a como ela é percebida por uma pessoa que enxerga [Tradução minha]<sup>316</sup> (AENOR, 2005).

Escolhi essa definição em detrimento de outras porque especifica que o audiodescritor tem as possibilidades de *traduzir* ou *explicar* os elementos visuais de maneira que eles sejam percebidos do modo mais próximo possível a como eles são percebidos pelas pessoas que enxergam. Essa definição, como argumentarei mais adiante, é mais flexível do que outras que defendem uma espécie de descrição asséptica<sup>317</sup> que se limite a contar objetivamente o que há ali para não interferir na interpretação dos usuários. Ao se preocupar com o efeito da mensagem no ouvinte e considerar a possibilidade de explicar aquelas coisas que podem resultar complicadas de compreender para as pessoas que têm o sistema da visão prejudicado ou ausente, essa definição parece-nos a mais adequada. Além disso, é compatível com o uso de analogias intersensoriais, das que falarei mais adiante.

A audiodescrição pode ser empregada nos mais diversos âmbitos sociais, seja na modalidade pré-gravada e mediada por um dispositivo tecnológico, seja pelo serviço realizado ao vivo por um audiodescritor. Representa uma forma de tecnologia assistiva fundamental para que os direitos universais de acesso à comunicação e à informação, contemplados na Declaração Universal dos Direitos Humanos, sejam garantidos de maneira real e efetiva. Além de servir aos usuários com deficiência visual, tem se constatado que a audiodescrição também possibilita a mediação comunicacional para o público com deficiência intelectual, idosos e disléxicos. É uma atividade de mediação linguística que fornece maiores possibilidades de acesso à cultura e à informação, contribuindo para a inclusão cultural, social e escolar.

Existem diversas modalidades de audiodescrição, as quais Jorge Díaz-Cintas (2007, p. 49-50) divide em três grandes categorias: uma voltada para imagens em movimento nos

---

<sup>316</sup> Do espanhol: “Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve”.

<sup>317</sup> Penso principalmente na definição de Joel Snyder, que é um dos primeiros audiodescritores dos Estados Unidos e um dos principais referentes da área. Ele descreve o audiodescritor como a “lente verbal de uma câmera que narra de maneira objetiva os aspectos visuais de uma imagem visual”, e recrimina qualquer forma de explicação ou analogia com sua máxima de que “What You See Is What You Say” [você diz o que você vê] (SNYDER, 2011, p. 3). Em meu entendimento, essa proposta está mais preocupada com o acesso à informação visual do que à comunicação e tradução de experiências.

diferentes meios, como cinema, televisão, DVD e internet; outra para obras estáticas, como a que descreve a visitação de museus, exposições, espaços temáticos e passeios turísticos; e outra para eventos ao vivo, como peças teatrais, esportivas, musicais ou de dança, bem como para congressos e outras manifestações públicas. Cada uma dessas modalidades possui características que lhe são próprias e que requerem competências diferentes.

De maneira geral, as competências do audiodescritor são agrupadas por Díaz-Cintas<sup>318</sup> em quatro categorias: 1) linguísticas, pois se deve usar um vocabulário evocador, porém objetivo, e estruturar o conteúdo para que flua com naturalidade; 2) temáticas ou de conteúdo, já que o audiodescritor deve conhecer as necessidades dos espectadores além de possuir outro tipo de conhecimentos, como os relativos à linguagem própria de cada meio e à regulamentação da acessibilidade; 3) tecnológicas e aplicadas, porque é preciso dominar uma série de programas para fazer audiodescrições e, em alguns casos, também ter capacitação como locutor, já que às vezes é o mesmo profissional quem elabora o roteiro e realiza a audiodescrição; e 4) pessoais e gerais, como conhecimentos de mundo, capacidade de análise, síntese e interpretação da informação. De um ponto de vista pragmático, podemos acrescentar que um bom audiodescritor ou acessibilitador deve possuir uma grande capacidade abstrativa e imaginativa para poder traduzir entre qualidades e sensações.

Jiménez Hurtado (2007, p. 55) considera a audiodescrição como um tipo de texto duplamente subordinado, pois por um lado se adapta aos silêncios do texto que audiodescreve e, por outro, carece de autonomia estrutural – parte de sua função comunicativa consiste em apoiar o enredo de outro texto, subordinando-se a suas especificidades de gênero e função comunicativa. Mas cumpre salientar que, embora isso defina muito bem a audiodescrição para cinema, teatro e televisão, a audiodescrição para espetáculos de dança e museus não enfrenta tantas limitações temporais porque o texto original não tem informação verbal à qual se subordinar, o que lhe outorga uma maior liberdade discursiva. Por outro lado, o teatro e demais espetáculos ao vivo trazem outras formas de complexidade próprias da audiodescrição simultânea. Essas diferenças não parecem ter sido abordadas o suficiente nas pesquisas, mas já são visíveis na prática.

---

<sup>318</sup> 2007, p. 51-57.

Snyder<sup>319</sup> defende que na prática da audiodescrição toda interpretação das imagens é indesejada e intrusiva, pois o audiodescritor deve deixar que os usuários façam suas próprias interpretações. Assim, ao invés de dizer que uma personagem está furiosa, o correto seria dizer que está apertando o punho e, no lugar de especificar que ela está triste, apenas dizer que está chorando. Concordo com ressalvas com esse imperativo da objetividade, pois, em alguns casos, pode ser necessário adicionar explicações ou adaptar a informação para que a descrição tenha sentido para alguém que nunca viu e que, portanto, não tem por que dominar os recursos da comunicação não verbal, como gestos e caretas. Uma participante dos grupos de discussão nos contou como é difícil para ela usar os *emoticons* do telefone, pois são uma forma de comunicação paralinguística que o cego não domina. Mesmo tendo a descrição da expressão facial (“rosto sorridente com a língua fora”), ela fica apreensiva porque não sabe como vai ser interpretado pelo seu interagente.

De acordo com Umberto Eco, não se pode dizer a mesma coisa mediante dois sistemas semióticos diferentes, pois, ao haver mudança de matéria, a nova versão há de incorporar outros recursos, próprios do novo sistema, para provocar em nós emoções afins ao texto original:

Parece difícil “traduzir” em palavras tudo aquilo que a *Quinta* de Beethoven expressa, mas também resulta impossível “traduzir” a *Crítica da razão pura* em música. A prática da éfrase permite descrever com palavras uma imagem, mas nenhuma éfrase dos *Esponsais da Virgem*, de Rafael, poderia dar o sentido da perspectiva que percebe quem o observa, a doçura das linhas manifestada pela posição dos corpos ou a tênue harmonia das cores. Além disso, na passagem de matéria para matéria, somos obrigados a explicitar aspetos que uma tradução deixaria indeterminados [tradução minha]<sup>320</sup> (ECO, 2008, p. 418-419).

Concordo com Eco em que não podemos pretender traduzir integralmente a obra na tradução intersemiótica. Mas se, ao contrário, entendermos que não é esse o propósito

---

<sup>319</sup> 2011, p. 4.

<sup>320</sup> Do espanhol: “Parece difícil “traducir” en palabras todo lo que expresa la *Quinta* de Beethoven, pero también resulta imposible “traducir” la *Crítica de la razón pura* en música. La práctica de la éfrasis permite describir con palabras una imagen, pero ninguna éfrasis de *Los esponsales de la Virgen* de Rafael podría dar el sentido de la perspectiva que percibe quien mira, la dulzura de las líneas que manifiesta la posición de los cuerpos, o la tenue armonía de los colores. Además, en el paso de materia a materia, estamos obligados a explicitar aspectos que una traducción dejaría indeterminados”.

deste tipo de tradução, mas traduzir as qualidades visuais, musicais ou de qualquer forma de linguagem para outras linguagens para provocar um efeito similar às sensações que provoca a obra original, poderemos acreditar na possibilidade de traduzir a experiência artística. Essa ideia não fere a integridade da obra, pois, como todo signo, está viva e cresce com cada interpretação que dela se faz; a transferência de suas qualidades a um outro sistema semiótico já é, em si, uma interpretação.

Perante a necessidade de optar por uma solução de transmutação adequada, em alguns casos se torna necessário cogitar a possibilidade de explicitar alguns aspectos que no sistema original permaneciam implícitos. Mas devemos entender que essa estratégia fará com que o texto traduzido se comporte de um modo diferente do original:

Pode-se objetar que todo texto estimula no próprio Leitor Modelo inferências, e que não há nada de ruim em que, na passagem de uma matéria para outra, essas inferências sejam explicitadas. Mas é preciso rebater que, se o texto original propunha algo como inferência implícita, ao explicitá-la, o texto é *interpretado*, fazendo com que ele desvele algo que originariamente queria manter implícito [tradução minha]<sup>321</sup> (ECO, 2008, p. 422).

Se quisermos considerar a audiodescrição não só como um meio para traduzir os elementos visuais para que as pessoas cegas sejam incluídas nos hábitos interpretativos da cultura visual – ou seja, como uma forma de impor a cultura visual para aqueles que possuem outros modos perceptivos –, senão como uma ferramenta de auxílio à comunicação da obra para que os usuários cegos possam ter uma experiência artística, então acredito que em alguns momentos será necessário aproximar a obra a seu horizonte interpretativo e evocar sensações que envolvam os outros sentidos. Afinal, como afirma Eco, a intenção da tradução é provocar no leitor emoções afins às do texto original, objetivo que muitas vezes parece ser esquecido pelos teóricos da audiodescrição.

Se defendermos, como Christiane Nord (2009, p. 4), que os elementos não verbais de um texto são específicos de cada cultura e alguns desses elementos deverão ser adaptados para sua recepção na cultura alvo, devemos refletir sobre a possibilidade de que

---

<sup>321</sup> Do espanhol: “Se puede objetar que todo texto estimula en el propio Lector Modelo inferencias, y que no hay nada malo en que, en el paso de materia a materia, estas inferencias se expliciten. Pero es preciso rebatir que, si el texto original proponía algo como inferencia implícita, al hacerla explícita, se ha *interpretado* el texto, llevándolo a poner “al descubierto” algo que originariamente quería mantener implícito”.

as pessoas com deficiência visual requeiram a adaptação, explicação ou interpretação de certos signos convencionados na comunidade enxergante e que não fazem parte de seu inventário cultural.

Além disso, estudos como o de Praxedes Filho e Magalhães (2013) têm defendido que, mesmo predicando a prescrição da neutralidade, a maioria dos centros produtores de audiodescrição geram textos carregados de avaliações subjetivas ou interpretações, o que aponta para a impossibilidade de criar textos totalmente neutros. Em palavras destes dois pesquisadores, que analisaram um corpus de seis roteiros de audiodescrição de obras de arte chegando a resultados que demonstraram a ausência de neutralidade absoluta, “é certamente inquestionável que os DVs [deficientes visuais, termo substituível pelo de pessoas com deficiência visual] têm capacidades cognitiva e emotiva plenas, mas é questionável se os audiodescriptores conseguem escrever textos plenamente neutros” (PRAXEDES FILHO e MAGALHÃES, 2013, p. 76).

As limitações temporais impostas pelo caráter subordinado da audiodescrição em cinema e teatro também nos forçam a fazer escolhas e estabelecer quais são os aspectos prioritários, tendo, em ocasiões, que optar por quebrantar o imperativo da neutralidade e, ao invés de dedicar longas e prolixas descrições ao gesto de um personagem, dizer simplesmente qual é o estado anímico ou ideia que tal gesto expressa.

Após essas reflexões, propomos que se pense a audiodescrição como uma modalidade de tradução intersemiótica que se constitui como o principal recurso de acesso à informação e à comunicação com componentes visuais para as pessoas com deficiência visual. Como em qualquer outra modalidade tradutória, o audiodescriptor conta com a possibilidade de adotar abordagens e métodos específicos em função de uma série de fatores internos e externos que inevitavelmente afetarão suas decisões. Sendo assim, qualquer proposta normativa da audiodescrição que desconsidere a complexidade desta tarefa de transposição intersemiótica e estabeleça diretrizes únicas e deterministas – como a de banir a qualquer custo a interpretação – é aqui considerada como um empecilho para o desenvolvimento das pesquisas e da prática na área de mediação comunicacional e acessibilidade. Concordo com Almeida e seus colegas (2010) em que não é o mesmo pretender dar acesso “informativo” a uma obra do que tentar proporcionar um acesso “estético”. E essa distinção, em nosso entendimento, é crucial.

A seguir, apresento como é a audiodescrição praticada nos contextos de museus, teatros e cinemas e sua combinação com como os outros recursos de acessibilidade que a podem acompanhar.

### **5.3.2. Acessibilidade em museus de arte**

Em um seminário apresentado no Museu da Cidade de Nova York, Marshall McLuhan, Harley Parker e Jacques Barzun (1969) apresentaram o museu como um meio de comunicação que, pela sua natureza, proporciona acesso à percepção sensorial e intuitiva de todas as coisas. Os autores consideravam que, enquanto o museu tradicional era uma derivação do texto impresso, com suas características lineares e visuais, o museu do futuro tinha potencial para se tornar o que McLuhan chamava de “meio frio”, um meio multissensorial e provocador da participação de seu público, permitindo o envolvimento de todos os sentidos e livre de qualquer prescrição quanto ao percurso de visitação. No entanto, como aponta Laura de Caro (2012, p. 27), at e hoje as abordagens presentes nos museus d o escassa atenção ao potencial do espaço museal para promover o envolvimento total do corpo numa experiência holística.

Há anos que o papel do museu deixou de ser apenas a conservação e exposição de obras patrimoniais. Hoje, o museu tem o papel social de proporcionar a toda a população – sem exceções – lazer, educação, cultura e coesão social (SANTOS, 2009, p. 33). Como afirmou na 23<sup>a</sup> Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM) o ex-secretário de cultura de Medellín, Jorge Melguizo<sup>322</sup>, “os museus não existem para a maioria da população”. Segundo ele, a maioria das pessoas, antes de entrar em um museu, sente medo e insegurança porque não sabe como se comportar l  dentro. Essa intimidação impede que vejam o museu como um espaço de encontro, significativo para suas vidas. “Precisamos de curadores que entendam mais de comunidade do que de acervo”, afirma Melguizo. Nesse sentido, não só as pessoas com deficiência devem ser incluídas, mas

---

<sup>322</sup> O debate foi relatado na matéria jornalística: FURLANETO, A. ‘Museu não existe para maioria’, diz ex-secretário da Cultura de Medellín. Rio de Janeiro, **O Globo**, 15 de agosto de 2013.

também uma grande parcela da população que, mesmo tendo o acesso garantido, se sente excluída, por motivos, em muitos casos, afetivos. Isso prova que o mero acesso – físico e cognitivo – não é solução única e infalível para os problemas da exclusão.

O objetivo dos programas educativos dos museus é incluir aqueles grupos sociais que até agora ficaram excluídos do museu ou porque achavam que não era lugar para eles ou porque, por motivos sociais, educacionais ou culturais, se sentiram banidos de participar ativamente da cultura do lugar, de sua história e da construção de uma identidade coletiva.

Os museus têm um importante papel para a “união” social promovendo o aumento da auto-estima, tanto a nível individual como colectivo, enquadrando os seus visitantes enquanto membros de uma sociedade. No entanto, para isso, necessitam obrigatoriamente de se envolver com os públicos que pretendem alcançar, precisam de entender os seus objectivos e aspirações, criando práticas culturais inclusivas. Se assim não for, correm sérios riscos de se converterem socialmente em locais “negativos”, ajudando, desta forma, à promoção da marginalização (SANTOS, 2009, p. 35).

Nas entrevistas concedidas para esta pesquisa, os educadores Alberto Gamoneda, do museu Thyssen-Bornemisza, e Azucena Hernández, do Reina Sofía e do Prado, explicam que enfrentam o desafio de reinventar os programas educativos para atrair públicos que não consideram que o museu lhes pertença, como os jovens e as pessoas com deficiência, mas Alberto nos lembra que entre esses públicos também há coletivos em situação de pobreza, sem lar ou em situação de privação de liberdade. Dentro do público das pessoas com deficiência visual, ambos coincidem em afirmar que os visitantes que participam das visitas costumam ser de idade bastante avançada. Alberto considera que talvez esse tipo de museus não seja dos mais atraentes para o público jovem, e Azucena acredita que pode haver um problema de divulgação.

De fato, durante a pesquisa percebi que os jovens não são convidados a participar das saídas em grupo organizadas pela ONCE para visitar exposições, sendo o público alvo as pessoas de idade mais avançada, que, por outro lado, representam a maioria dos filiados, como vemos no gráfico a seguir (figura 6), onde as gerações mais novas representam uma pequena parte do conjunto dos filiados, sendo o 87% maior de 30 anos. Isso, sem contar

que muitas pessoas maiores de 75 anos que perderam a visão em idades avançadas não se filiaram à organização por achar que sua condição é uma consequência natural do processo de envelhecimento. Se elas se filiassem, a balança se inclinaria ainda mais para o lado dos adultos maiores de 30 anos.

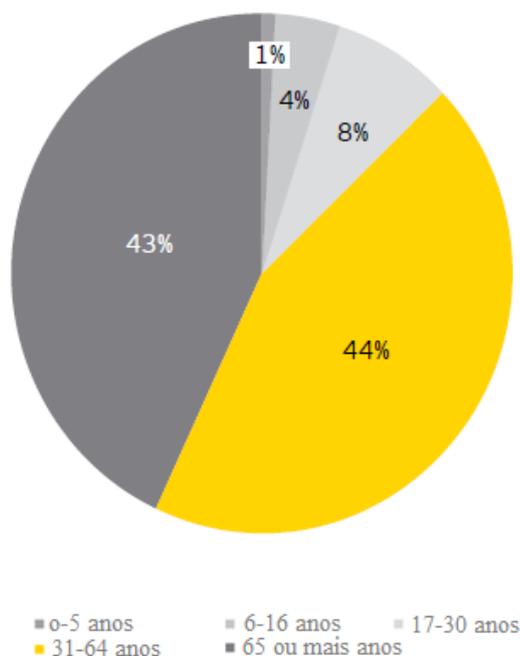


Figura 6 – Classificação de pessoas filiadas à ONCE, por idade, em 2011 (FUNDAÇÃO RETINAPLUS+, 2012, p. 32).

[Descrição da imagem: é um gráfico tipo pizza que mostra as porcentagens das pessoas filiadas à ONCE por idade: 1% são pessoas de 0 a 5 anos, 4%, de 6 a 16 anos, 8%, de 17 a 30 anos, 44% de 31 a 64 anos e 43% de 65 ou mais anos.]

Os jovens são chamados para outros tipos de atividades, como visitas guiadas pela cidade e excursões a lugares como o parque de diversão. Alberto se pergunta se o interesse vai mudando com a idade, e enfatiza a importância de se estabelecer um diálogo com os jovens com deficiência visual para saber se consideram absurdo ir ao museu ou se nem sequer tiveram a experiência de ir e, por isso, nem cogitam essa possibilidade. Ele ainda diz que, no Thyssen, só recebem pessoas com um nível cultural elevado, e reflete que talvez o formato deveria ser mais simples e sintético, pois se adaptar a outro nível cultural também implica mudar os tempos e as linguagens.

Considerar o museu como um meio de comunicação é tratar os usuários não mais como audiências passivas, mas como agentes com voz e protagonismo na construção de um espaço democrático. No museu, cada exposição é resultado de um elaborado trabalho de curadoria que visa a comunicar com o público, tanto mediante a eleição e disposição dos objetos expostos como por meio da informação textual impressa em etiquetas, painéis, folders e cartazes. Depois, o departamento de educação programa uma série de atividades que incluem visitas guiadas, oficinas, jogos e outras estratégias para atrair público. É preciso tornar o museu acessível, física e intelectualmente, e isso requer levar em conta as necessidades de todos os públicos potenciais.

Como explica Peter Samis (2008, p. 5), no começo, era o texto nas paredes. Depois vieram as etiquetas, que forneciam informação como o título da obra, a data etc. Essas duas modalidades representavam “a voz do museu”, escritas em um tom anônimo e autoritário. A chegada das tecnologias digitais, a partir do final dos 80s e começo dos 90s, representou uma novidade para os museus, permitindo aos usuários acessar a quantidade de informação desejada sobre cada objeto a qualquer momento e na ordem estabelecida por eles. Os guias tradicionais passam a ser progressivamente substituídos por guias multimídia<sup>323</sup>. Isso também teve importantes repercussões filosóficas, pois a narrativa principal abriu espaço para a polifonia de vozes, aceitando mais de uma perspectiva sobre o valor e significado de uma obra de arte.

A oportunidade de interagir melhor com o espaço é um avanço de especial relevância para as pessoas com deficiência visual, pois se acredita que pode possibilitar que se desloquem de maneira autônoma, e a *autonomia pessoal* é um conceito considerado chave do design universal. Segundo Jiménez Hurtado e suas colegas<sup>324</sup>, a principal vantagem das tecnologias móveis mais usadas em instituições culturais para fazer a mediação comunicacional, como os telefones inteligentes, *tablets*, PDAs, reprodutores de áudio e multimídia, é a possibilidade de fornecer aos usuários serviços adaptados ao contexto, mediante a localização deles no espaço, situação dos objetos próximos deles e cálculo do tempo estimado de visitação. Sistemas de posicionamento espacial como a

---

<sup>323</sup> Na Espanha, em 2008 nasceu a empresa GVAM (Guías Virtuales Accesibles para Museos) com o intuito de renovar o conceito de visita guiada. Junto com a Fundação Orange, ela tem criado o projeto Áppside, que consiste em desenvolver uma série de aplicativos acessíveis (uns 30 até metade de 2016) para celulares e *tablets* que poderão ser usados gratuitamente nos museus espanhóis.

<sup>324</sup> 2012, p. 357.

tecnologia Bluetooth, balizas de áudio, GPS e identificação de ondas de rádio, Wi-Fi etc., podem ser incorporados a essas tecnologias para permitir ao usuário se deslocar pelo ambiente sabendo, a todo momento, onde ele está e quais obras há nas proximidades. Essa mudança cobra especial destaque nos museus, pois a movimentação pelo espaço faz parte fundamental da experiência, que não se restringe à interação com o objeto exposto. A autogestão da visita é uma característica peculiar dos museus, como explica Maribel Rodríguez Achútegui:

[...] diferentemente da literatura e do cinema, as exposições como meio de comunicação têm a característica de ser um meio onde o visitante autogere o espaço e o tempo. Ou seja, escolhe onde parar e quanto tempo dedicar a cada unidade expositiva, em função de seus gostos e experiências [tradução minha]<sup>325</sup> (RODRÍGUEZ ACHÚTEGUI, 2013, p. 27).

Minha visão sobre a questão da autonomia nos museus não é das mais otimistas, pois acredito que as tecnologias de geolocalização não garantem que um cego possa visitar um museu em condições ideais de autonomia, já que o grande volume de pessoas que visita diariamente museus como o Prado, o Thyssen ou o Reina Sofía torna os ambientes inviáveis para a visita autônoma de alguém que não enxerga. Conversando sobre o assunto, vários dos participantes concordaram em que é uma utopia pretender que o cego visite sozinho um museu, porque, além de ter que estar atento às direções do piso podotátil, ainda tem que se concentrar no audioguia, driblar toda uma série de obstáculos humanos e não humanos, em alguns casos cuidar da bengala ou do cão-guia. Assim como alguns participantes cegos consideram possível ir sozinhos ao teatro, poucos se aventuram a ir ao cinema sem a companhia de um enxergante e nenhum deles cogitaria ir sozinho a um museu.

É um fato que o surgimento das novas tecnologias móveis da informação e da comunicação trouxe importantes mudanças no âmbito da acessibilidade cultural, e audioguias descritivos são cada vez mais frequentes em museus do mundo todo. Mas, mesmo reconhecendo a importância das novas tecnologias, concordo com Pedro J. Lavado,

---

<sup>325</sup> Do espanhol: “[...] a diferencia con la literatura o el cine, las exposiciones como medio de comunicación tienen la característica de ser un medio en el que el visitante autogestiona el espacio y el tiempo. Es decir, elige dónde se para a mirar y cuánto tiempo dedica a cada unidad expositiva, en función de sus gustos y experiencias”.

membro de ICOM-Espanha, em que traz mais benefícios investir em capacitar uma equipe profissional preparada para atender a toda diversidade de usuários, o que, além de ser menos custoso que comprar equipamentos caros que demandam ser alimentados com conteúdos e receber manutenção regular, proporciona uma maior proximidade entre os visitantes e os objetos expostos:

Não me oponho a técnicas modernas e à procura de novos caminhos, mas tenho visto com grande espanto que a utilização desses sistemas foi acompanhada pela blindagem com vitrines e pelo isolamento dos objetos do museu que, por outro lado, são as partes mais atraentes do discurso científico e social [tradução minha]<sup>326</sup> (LAVADO, 2011, p. 14).

Após a observação de experiências em vários museus e conversas com grupos de pessoas com deficiência visual, um dado conclusivo é que o profissionalismo do educador e a qualidade de suas descrições são muito mais valorizados pelos usuários do que qualquer tecnologia. Todas as iniciativas para melhorar a acessibilidade aos museus são celebradas e apreciadas pelo coletivo, pois indicam que se está pensando neles e nas suas necessidades, mas isso não significa que não tenham preferências e críticas para fazer. Vamos ver alguns aspectos dos recursos de acessibilidade empregados nos museus, começando pela audiodescrição.

### **5.3.2.1. Audiodescrição de obras de arte em museus**

Muitas vezes, as audiodescrições são preparadas pela equipe do departamento de educação do museu. Outras, ela vem gravada por empresas externas. A vantagem de a audiodescrição ser feita ao vivo é que o educador interage com os usuários e pode se adequar às suas necessidades e interesses, enquanto que as audiodescrições pré-gravadas são totalmente impessoais, criadas a partir de um modelo único. O audiodescritor para museus geralmente trabalha em conjunto com os educadores da instituição, mas, mesmo assim, é desejável que tenha conhecimentos de História da Arte.

O instituto Art Beyond Sight é uma organização estadunidense cujo labor de formação e assessoramento em acessibilidade à arte para as pessoas com deficiência visual

---

<sup>326</sup> Do espanhol: “No me opongo a técnicas modernas y al desarrollo de nuevos caminos, pero he visto con gran asombro que la utilización de estos sistemas ha ido acompañándose del blindaje de vitrinas y aislamiento de los objetos del museo que por otra parte son las partes más atrayentes del discurso científico y social”.

serve como referência no mundo todo, apesar de cada país tender a criar seus próprios modelos e normas. Apresento sumariamente as diretrizes propostas pelo instituto<sup>327</sup> para tornar acessíveis pinturas, esculturas, obras arquitetônicas e demais obras com elementos visuais de maneira que as pessoas com deficiência visual possam criar uma imagem mental do que não estão vendo<sup>328</sup>.

A primeira recomendação é começar pela informação encontrada nas etiquetas, como o nome do artista, nacionalidade, título, data, técnica, dimensões e detentor da custódia da obra. Essa informação situa a obra em um contexto histórico e fornece orientações para sua interpretação. Se o tamanho for importante, pode se recorrer a analogias para que o ouvinte tenha uma ideia das dimensões.

Depois, se faz uma apresentação geral do tema e da composição da obra, incluindo descrições sobre a tonalidade das cores e o tipo de clima que cria. Para facilitar a localização dos elementos e figuras na obra, recomenda-se usar como referência as posições das horas do relógio e, quando se faz menção a elementos que estão à direita ou à esquerda, é importante deixar claro qual é o ponto de referência, o da obra ou o do observador. Por exemplo: “A mão direita da mulher, que fica à nossa esquerda, está segurando uma taça”.

Os materiais, técnicas e suporte empregados pelo artista são importantes para entender o estilo da obra e identificá-la com uma escola, movimento, período ou região geográfica. Detalhes como a grossura da brocha, os motivos, o tratamento do tema e o uso das cores contribuem para conformar esse conhecimento.

Na descrição da obra, a precisão linguística é crucial. Por isso, deve-se evitar o uso de expressões ambíguas e da linguagem figurativa. Antes de falar de convenções pictóricas como perspectiva, ponto focal e planos, é recomendável definir esses conceitos, pois podem resultar confusos para certas pessoas. Após uma descrição geral da obra, podem ser descritos elementos particulares de uma forma mais vívida e detalhada, de maneira que uma imagem mental possa ser formada.

O valor histórico e social da obra deve ser abordado, assim como a situação da obra dentro do espaço expositivo, pois reflete as escolhas da instituição. Uma descrição do

---

<sup>327</sup> Disponíveis na página: <http://www.artbeyondsight.org/handbook/acs-guidelines.shtml>.

<sup>328</sup> Essas orientações podem ser muito úteis para a elaboração de audioguias. Já no caso da descrição feita ao vivo pelos educadores dos museus pode haver uma flexibilidade maior quanto à seleção da informação e sua sequencialização.

espaço e das obras circundantes, especificando sua relação com a obra em questão e o efeito que tal distribuição tem no visitante, ajuda a entender a proposta comunicativa da curadoria.

Essas orientações são muito úteis na hora de se preparar as audiodescrições de uma exposição, mas sua aplicação prática fica a critério dos educadores. Um bom educador poderá decidir a ordem e a relevância das informações em função do tipo de exposição e dos usuários da audiodescrição<sup>329</sup>.

Sobre o que deve ser descrito e o que não, Alberto Gamoneda faz uma explicação muito clara baseada na separação entre o que pertence ao domínio da experiência comum das pessoas com deficiência visual e o que não:

Todos já tocaram uma cadeira de sisal. Não é preciso descrever uma cadeira de sisal. O que é preciso descrever é se ela tem bolinhas em cima ou não, mas não a textura das cordas de sisal (...). Todos já tocaram um tecido. Eu tenho que dizer a qualidade do tecido, o tipo de tecido, mas não o que se sente ao tocá-lo. Não, isso eles já sabem. Quando a cor, a textura visual, influi nisso, preciso encontrar um paralelismo. E preciso verificar se esse paralelismo funciona ou não; isso, sim, me interessa [tradução minha]<sup>330</sup>.

Essa citação ilustra bem o processo de tomada de decisões de Alberto. Partindo do que ele considera conhecido por todos, ele prepara uma descrição que acrescente qualidades a esse objeto de maneira a diferenciá-lo de outros objetos da mesma classe. As qualidades que só podem ser percebidas pelo sentido da visão ou que podem ser desconhecidas para muitos usuários da descrição são trabalhadas por meio de paralelismos que ajudem a entender o que se sente ao ver aquelas qualidades. Para ele, o objetivo principal é conseguir que os visitantes façam uma cartografia mental da imagem e que, a partir daí, outras questões relacionadas à obra possam ser trabalhadas.

---

<sup>329</sup> Por exemplo, em uma exposição sobre o Impressionismo Americano no Thyssen-Bornemisza, observei que o educador do museu, Alberto Gamoneda, escolheu não começar pelo título das obras, preferindo que os visitantes interpretassem primeiro a cena a partir das descrições feitas por ele. Desse modo, o título não enquadrava de imediato a interpretação. Ele tampouco fazia questão de dizer sempre os materiais e suporte usados, pois preferiu incidir mais nas explicações sobre questões como: o estilo do artista, curiosidades sobre sua vida, a conexão entre as obras expostas e entre a vida e obra dos artistas etc. Neste caso, ele optou por omitir alguns dados em detrimento de outros que considerou mais relevantes.

<sup>330</sup> Do espanhol: “Todos han tocado una silla de anea. No hace falta que les describa una silla de anea. Hace falta que les describa si tiene bolitas arriba o no tiene bolitas, pero no la textura de la paja de la anea (...). Todos han tocado una tela. Les tengo que decir la calidad de la tela, el tipo de tela, pero no lo que se siente al tocarla. No, eso lo saben. Si el color, si la textura visual, influye en eso, tengo que encontrar un paralelo. Y tengo que ver si ese paralelo funciona o no, eso sí me interesa”.

Enquanto descreve uma obra, Alberto também utiliza uma estratégia para manter a atenção dos visitantes e convidá-los a participar e a fazer associações, o que contribui para seu envolvimento com a obra e sua localização no contexto histórico em que foi criada. Por exemplo, na exposição sobre o Impressionismo Americano com a maioria de visitantes com baixa-visão, ele interrompeu a descrição de um quadro de Mary Cassatt para fazer uma série de perguntas para que aqueles com resto de visão respondessem. Conforme eles iam respondendo, ele formulava novas perguntas e aguardava novas intervenções, até que as respostas se esgotavam e, então, explicava aqueles aspectos no contexto da artista e do impressionismo americano. Com perguntas como “para onde está olhando a artista?”, “que tipo de personagens pinta?”, “por que vocês acham que ela pintava mulheres de perto, em pleno século XIX?” e “como era a vida das mulheres?”, ele convidava os visitantes a participar coletivamente da leitura do quadro, se situando na época em que foi criado. Como resultado, todos chegam ao entendimento de que aquela era uma época na qual as mulheres burguesas costumavam passar muito tempo juntas e com seus filhos e de que a artista procurou mostrar, com um olhar íntimo, a vida social e privada dessas mulheres. A partir dessa contextualização histórica, cada um poderia recriar o quadro com base em suas referências pessoais.

#### **5.3.2.1.1. Uso de analogias intersensoriais**

O uso de analogias para evocar os outros sentidos é mais amplamente aceito no âmbito dos museus que no âmbito da audiodescrição em cinemas e teatros. Como vimos, recorrer a exemplos da experiência comum que evoquem outros sentidos pode ajudar no processo de apreensão das obras, especialmente nos casos em que se descrevem fenômenos que os usuários cegos nunca ouviram ou tocaram. Para descrever a luz e a sombra de um quadro, ao invés de entrar em questões de luminosidade, podem se evocar experiências térmicas.

Durante as observações feitas em diversos museus de Madri, só encontrei um educador que inclui as analogias sensoriais em suas descrições como recurso básico de uso frequente: o próprio Alberto Gamoneda, de quem estava falando.

Um tipo de analogia que ele usa para explicar posturas físicas das figuras que são difíceis de descrever é pedir para que os próprios visitantes tentem imitá-las. Ao ser conscientes da forma da postura, eles também podem perceber melhor questões de simetria, de abertura ou constrição das formas, de atividade implícita ou repouso, retidão ou angularidade das linhas, grau de envolvimento com o observador, etc.

Outro exemplo é a maneira como ele explicou a noção de broxas gordas, típicas do impressionismo, fazendo uma analogia com uma situação da vida cotidiana relacionada com a experiência háptica: “é como quando botamos chocolate numa torta”.

Já para descrever este quadro de Monet (figura 7), ele recorreu a uma analogia com a música: “Para se descrever este quadro, seria preciso falar de música, de Satie... De seu delicado som de sinetas. Em um quadro como este, o prazer está no sentir da delicadeza. Não interessa qual seja o objeto ali estampado, o que importa são as qualidades da luz” [tradução minha]<sup>331</sup>. Nessa analogia, ele traduz a delicadeza das qualidades da luz pela delicadeza do som das sinetas de Erik Satie. Desse modo, um cego de nascença que não sabe como é ver uma luminosidade suave pode ter uma experiência com qualidades semelhantes ao lembrar ou imaginar o som de delicadas sinetas.

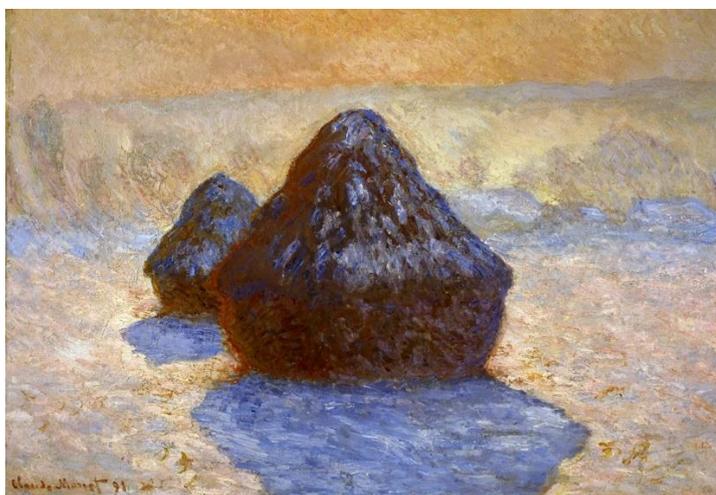


Figura 7 – *Almires, efecto de nieve* (1891), de Claude Monet.

[Descrição da imagem: é uma pintura impressionista de uma paisagem nevada com dois montes de feno, um mais próximo e o outro mais distante. Os dois montes projetam suas sombras no chão, criando um contraste com a luz ao redor.]

---

<sup>331</sup> Do espanhol: “Para describir este cuadro habría que hablar de música, de Satie... De su sonido delicado de campanillas. En un cuadro como este el placer está en sentir la delicadeza. Da igual cuál es el objeto allí plasmado, lo que importa son las cualidades de la luz”.

O som tem um grande potencial para evocar sensações, e acredito que deveria ser mais empregado como recurso de acessibilidade de obras de arte. Um exemplo do uso do som para traduzir a experiência de ver um quadro é apresentado pelo Instituto Art Beyond Sight<sup>332</sup>. Gravada em som estéreo para criar efeitos sonoros surrealistas, a composição trata do quadro *La persistencia de la memoria* (1931), de Salvador Dali (figura 8). A proposta não é uma audiodescrição objetiva da pintura, mas uma recriação que visa a provocar no ouvinte um efeito semelhante do que provoca o quadro no observador.

O narrador começa situando o ouvinte em uma praia qualquer. O sol brilha, ouve-se o som relaxante do mar e das gaivotas. Porém, depois a paisagem é distorcida com elementos que não são próprios da realidade, mas surreais, como: um oceano de vinho tinto, um sol cujo rosto é um relógio que faz tique-taque, uma porta na praia. De repente, uma campainha toca, a porta se abre e ouvimos o barrito de um elefante. Depois, um bebê que jogava na areia se transforma em uma fera assustadora. O narrador explica que essas são características do surrealismo: colocar juntas coisas que geralmente não se encontram juntas, coisas que tanto nos atraem como nos chocam. O resultado é uma experiência que não tem sentido, o artista trabalha no nível do onírico e do subconsciente.



Figura 8 – *La persistencia de la memoria* (1931), de Salvador Dali.

[Descrição da imagem: é uma pintura surrealista ambientada em uma praia com o mar no fundo e uma formação rochosa à nossa direita. À esquerda, há um bloco sobre o qual repousam um relógio de mão coberto de formigas e um grande relógio mole que se escorre pela borda do bloco e tem em cima uma mosca. Ao lado do relógio grande há uma árvore incompleta, composta de tronco e uma rama, da qual pende outro relógio mole. Embaixo, na areia, há deitada de perfil uma figura estranha com nariz grande e cílios compridos. Sobre ela, também há um relógio mole que se amolda a seu corpo.]

<sup>332</sup> Disponível no site: <http://www.artbeyondsight.org/ahtts/dali-listen.shtml>.

Como podemos comprovar, o narrador fala de coisas que não aparecem na imagem. A obra foi recriada de uma forma totalmente livre a partir de uma intenção central: a de criar uma experiência sonora surrealista para os ouvintes.

O uso de composições sonoras também pode ser encontrado no audioguia de um museu brasileiro, o Museu de Arte do Rio (MAR)<sup>333</sup>, onde contam que os curadores encomendaram ao compositor Livio Tragtenberg a criação de uma peça musical que traduzisse de algum modo os aspectos estilísticos da pintura modernista. O próprio compositor vai comentando no audioguia os aspectos de cada movimento artístico nos quais se baseou para suas composições musicais. Assim, quando ele partiu de uma peça musical europeia de final do século XIX para depois passar para uma música com percussão de ritmos básicos da música popular brasileira de início do século XX, ele explica que a mudança do tema para uma sonoridade moderna se deu em termos de alteração da harmonia, com dissonâncias e misturas timbrísticas. Enquanto o locutor descreve os motivos das obras ali expostas, a música toca no fundo. Quando partem para a arte surrealista, o compositor escolhe criar uma música que junte elementos da cultura popular, como tambores, com uma música mais abstrata e fantasiosa, representada pelo som das harpas. Depois, o audioguia vai passando por outras representações da arte modernista: arte espontânea, abstração construtiva, abstração informal e assim por diante. O compositor vai escolhendo os aspectos que considera característicos de cada estilo e os transpõe para sua música, explicando suas escolhas para o ouvinte. O locutor, por sua parte, vai descrevendo a disposição das obras na exposição e acrescentando explicações sobre cada estilo, se detendo em uma ou duas obras representativas para descrevê-las com mais detalhamento.

Conversando com os participantes da pesquisa, lhes perguntei o que eles achavam deste tipo de iniciativas. Ninguém tinha experimentado algo assim, mas, no geral, a ideia não teve uma aceitação especialmente boa. Embora todo mundo considerasse louvável o grau de inventiva e o esforço investido, alguns alegaram que isso não é acessibilidade, pois envolve uma interpretação alheia daquelas obras, enquanto que uma audiodescrição objetiva pode fazer uma mediação mais neutra. Porém, a questão da acessibilidade artística muitas vezes requer pensar em possibilidades de experiência que não se restrinjam à

---

<sup>333</sup> Essa parte do audioguia está disponível para escuta (a partir do tempo 6'45'') no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=WS-tb3V5B1M>.

informação do que está ali disponível aos olhos. Suspeito que esse tipo de recurso poderia ser melhor acolhido pelo público mais jovem.

A questão das analogias sensoriais se revelou como um assunto muito frutífero ainda pouco explorado nas pesquisas sobre acessibilidade. Durante minhas leituras, encontrei uma proposta de Richard Atkins (2013), baseada na fenomenologia de Peirce, segundo a qual seria possível explicar a um cego como é a experiência de ver uma cor.

Enquanto alguns filósofos de finais do século XVII e início do século XVIII, como Locke<sup>334</sup> e Berkeley, acreditavam que não há nenhuma relação entre as modalidades sensoriais, Atkins defende que, fenomenologicamente, duas experiências podem parecer similares. Em uma crítica que Peirce faz em “The similarity of feelings of different sensory modes” (CP 1.312, 1910) a um psicólogo escocês<sup>335</sup> que achava absurdo um cego ter perguntado se a experiência de ver um vermelho escarlata seria como ouvir o som de um trompete, Peirce afirma que qualquer pessoa com certo grau de sensibilidade reconheceria a semelhança entre um luminoso escarlata e o som de um trompete. Dessa afirmação entendo que, fenomenologicamente, ambas experiências podem compartilhar algumas qualidades, no âmbito da primeiridade, embora as propriedades materiais da luz e das ondas sonoras sejam totalmente diferentes.

Quer dizer, as duas experiências são comparáveis, nos diz Atkins, não pelos seus processos físicos<sup>336</sup>, mas pelo modo como as percebemos, caracterizado pela qualidade de alta intensidade: assim como a cor escarlata tem muita luminosidade e cromatismo, o som do trompete é alto e estridente. Para Peirce, a cor e o som já são, em si mesmos, qualidades, pois aparecem à consciência como sensações:

---

<sup>334</sup> O cientista irlandês William Molyneux escreveu uma carta ao filósofo John Locke, cuja esposa era cega, perguntando se uma pessoa cega de nascença, ao adquirir a visão, seria capaz de distinguir as formas dos objetos por meio do olhar. Locke reproduziu a carta na segunda edição do *Ensaio sobre o entendimento humano* (1694), e conclui que a resposta à pergunta seria negativa e que, portanto, a pessoa não seria capaz de distinguir uma esfera de um cubo por meio da visão, porque, segundo ele, só seria possível conhecer a profundidade das coisas pelo tato, sendo a visão é bidimensional. Essa discussão sobre a diferenciação das modalidades sensoriais reverbera até nossos dias, e diversos autores ainda defendem essa independência entre os sentidos.

<sup>335</sup> Peirce não especifica o nome do filósofo, porque não lembra se era Dugald Stewart ou Reid.

<sup>336</sup> Como explica González Compeán (2011, p. 3), apesar da nomenclatura comum entre a música e as cores – em ambas usamos termos como *escala cromática*, *harmonia* e *tonalidade* – o comportamento das frequências luminosas e sonoras é diverso, e a harmonia (entendida como as relações entre frequências da mesma natureza) tampouco pode ser regida pelas mesmas relações proporcionais nos dois âmbitos.

[...] a sensação de um tipo particular de som surge em consequência de impressões sobre os vários nervos do ouvido que são combinadas de um modo particular, e que se seguem umas às outras com certa rapidez. Uma sensação de cor depende de impressões causadas sobre o olho que se seguem umas às outras de um modo regular, e com certa rapidez<sup>337</sup> (CP 5.291, 1868).

Levando em conta que a cor e o som já são eles próprios qualidades, ao falarmos da semelhança entre eles estamos fazendo uma associação entre qualidades das qualidades: a luminosidade e a intensidade cromática são qualidades da cor e a altura do som e a estridência, do trompete. Isso nos permite distinguir entre a intensidade total (da qualidade “cor” e da qualidade “som”) e intensidades relativas (das qualidades da cor e do som). Nos dois exemplos dados, tanto a intensidade total quanto as relativas são altas. E não precisamos recorrer às teorias da cor ou do som para distinguir os graus de intensidade; isso é feito na experiência<sup>338</sup>.

Como primeiridade, as qualidades são positivamente pelo que elas são, sem referência a nada mais; são mônadas que ainda carecem de existência, mas que já se apresentam como possibilidade, porque, depois, o sujeito fará inferências sobre elas. Ao carecer de determinação, as qualidades podem se misturar e se confundir. Mas Peirce alerta que, no caso das cores e dos sons musicais, tendemos a fazer uma forte demarcação entre eles:

As qualidades se fusionam. Elas não possuem identidades perfeitas, só semelhanças ou identidades parciais. Algumas, como as cores e os sons musicais, formam sistemas bem entendidos. Se nossa experiência delas não fosse tão fragmentária, talvez não haveria demarcações abruptas entre elas. Mesmo assim, cada uma delas é o que é por si própria, sem a

---

<sup>337</sup> Do inglês: “(...) the sensation of a particular kind of sound arises in consequence of impressions upon the various nerves of the ear being combined in a particular way, and following one another with a certain rapidity. A sensation of color depends upon impressions upon the eye following one another in a regular manner, and with a certain rapidity”. Tradução de José Teixeira Coelho Neto extraída do livro PEIRCE, C. S. **Semiótica** (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 273.

<sup>338</sup> ATKINS, 2013, p. 851.

ajuda das outras. São determinações parciais [tradução minha]<sup>339</sup> (CP 1.418, 1896).

Isso não invalida a analogia empreendida pelo cego que nunca viu a cor escarlate, pois, não conhecendo sensorialmente o sistema das cores, para ele não existe fronteira que imponha tal separação. Peirce considera que, assim como o cego sente o som do trompete de maneira idêntica a como ele próprio o sente, não é estranho que o cego fizesse tal analogia com base no que já tinha ouvido por aí sobre as cores, entre outras coisas, porque as experiências são comunicáveis.

Com base na fenomenologia peirceana, que, conforme nos lembra Atkins<sup>340</sup>, não é a ciência do que cada um experimenta, mas das estruturas universais de toda experiência, verdadeira a todo mundo que tem experiências, ele propõe a criação de um vocabulário fenomenológico objetivo que dê conta de descrever as semelhanças estruturais entre as experiências visuais e auditivas, o que permitiria tornar compreensível para um cego de nascença como é ver uma cor. Ele pode conhecer os fatores físicos e matemáticos que configuram a cor, mas não sabe como é a experiência fenomenológica de vê-la, pois, como toda qualidade, ela é indescritível.

Atkins aponta para quatro pontos de isomorfismo: 1) as qualidades (uma cor, um som, uma sensação tátil); 2) as qualidades das qualidades (tonalidade, luminosidade, cromatismo das cores; timbre, altura, duração do som; temperatura, dureza, aspereza da sensação tátil); 3) a intensidade total da qualidade; 4) a intensidade parcial das qualidades das qualidades.

Essa proposta, inicialmente pensada para estabelecer as semelhanças estruturais entre qualidades concretas – a cor escarlate e o som do trompete – é expansível para comparar sensações visuais e táteis, auditivas e táteis etc. Presumo, então, que é possível criar um vocabulário fenomenológico que inclua todos os modos perceptivos. Mas Atkins

---

<sup>339</sup> Do inglês: “The qualities merge into one another. They have no perfect identities, but only likenesses, or partial identities. Some of them, as the colors and the musical sounds, form well-understood systems. Probably, were our experience of them not so fragmentary, there would be no abrupt demarcations between them, at all. Still, each one is what it is in itself without help from the others. They are single but partial determinations”.

<sup>340</sup> Atkins aceita o desafio posto por Thomas Nagel, em seu livro *What is it Like to be a Bat?* [Como é ser um morcego?] (1974), de criar um método e novos conceitos para descrever as experiências de um modo compreensível para as pessoas que não podem ter essas experiências: uma fenomenologia objetiva que não dependa da empatia ou da imaginação.

salienta que esse isomorfismo estrutural não atinge o campo da terceiridade, ou seja, não diz respeito aos juízos “o trompete está tocando” ou “esse vermelho é escarlate”. Apenas nos permitirá imaginar como seria a sensação desses fenômenos. No exemplo da analogia entre a música delicada de Satie e as qualidades da luz do quadro de Monet, o isomorfismo estrutural também se dá no terreno das qualidades, da possibilidade, sendo a delicadeza o denominador comum.

Como vimos, o uso de analogias intersensoriais é um recurso que os educadores dos museus podem empregar para aproximar os elementos de uma obra da experiência dos visitantes cegos. Também comentei que só encontramos um educador que faz uso habitual desse recurso. Talvez muitos educadores gostariam de usá-lo, mas não sabem como fazer as analogias adequadas, pois não existe um método ou um vocabulário específico. Se tomarmos a proposta de Atkins como válida, poderíamos empregá-la para tentar entender por que associamos a translucidez das nuvens com a maciez do algodão, a cor vermelha com o calor: há algum isomorfismo estrutural entre ver a textura visual de uma nuvem e tocar a textura de um algodão? Ou entre a intensidade do vermelho e a alta temperatura? Não vou fazer aqui a análise das qualidades e seus desdobramentos em qualidades de qualidades. Mas acredito que pode ser um bom exercício para se trabalhar as analogias na audiodescrição de obras de arte.

### **5.3.2.2 Apreciação tátil de esculturas autênticas**

O Instituto Art Beyond Sight recomenda permitir a exploração tátil das obras tridimensionais autênticas, sempre que possível, podendo empregar luvas de plástico para diminuir o impacto. O público com deficiência visual agradece enormemente quando um museu concede essa oportunidade. Durante a pesquisa, percebi que não se trata de um mero capricho, mas de uma questão de grande importância social e afetiva porque faz com que eles se sintam em igualdade de condições com relação aos enxergantes e se emocionem ao tocar uma peça autêntica. Essa foi uma opinião consensual em todos os grupos de discussão, embora os participantes compreendam que não faz sentido tocar uma pintura, por exemplo.

Um participante com cegueira adquirida conta o quanto gostou de uma exposição que fizeram em um calçadão de Madri com esculturas do colombiano Fernando Botero, porque pôde tocar as esculturas livremente. Para ele, aquela experiência foi muito impactante, assim como outra no Museu Nacional do Egito, onde lhe permitiram tocar muitas coisas. Ele conta que nesses casos a pessoa fica satisfeita, porque se sente bem e consegue fazer uma imagem real das coisas. Além disso, sabemos que a experiência de tocar uma escultura carrega valores adicionais, como o fato de se tratar de uma obra importante ou ser da autoria de um artista renomado (CARIJÓ et al, 2010, p. 186).

Já vários participantes reclamaram da acessibilidade do Museu Arqueológico Nacional de Madri porque, apesar de se publicitar como um espaço acessível, apenas há umas poucas réplicas disponíveis ao tato, estando todo o resto em vitrines.

Nesse sentido, percebi que o acesso às obras autênticas tem um valor inegável para propiciar um sentimento de pertencimento e participação das pessoas com deficiência visual nas práticas museais. Como nos alerta César Delgado na entrevista que nos concedeu, isso não valida o mito de que a escultura seja o melhor e mais fácil meio artístico para essas pessoas. Inclusive, nem sempre é possível realizar plenamente a apreciação tátil das esculturas porque suas características materiais – como as texturas, a dureza e a temperatura – não se correspondem com as características materiais do objeto figurado, motivo pelo qual a escultura pode condenar o tato à percepção da pura forma, sem lhe proporcionar a fruição de propriedades materiais mais significativas. Por exemplo, a percepção tátil do cabelo se dá principalmente pela textura, a maleabilidade e a temperatura. Quando essas propriedades passam a ter as propriedades do material com que é feito a escultura – como mármore, bronze ou resina –, a identificação do cabelo pode ficar comprometida (ALMEIDA et al, 2010, p. 95). Por isso há quem defenda que, assim como a arte visual é composta por formas e cores, uma arte destinada ao tato deve contemplar tanto os materiais quanto as formas. Mas também há uma parcela de público com deficiência visual que aprecia a percepção tátil de esculturas criadas com materiais convencionais.

A seleção das obras deve ser feita com uma certa prudência. Além da questão da resistência dos materiais, importante para não danificar a obra, há aspectos a serem levados em conta pelos educadores do museu, como o tamanho das obras – já que obras muito grandes podem resultar complicadas e cansativas – e a quantidade de texturas diferentes

dentro da mesma obra – pois o ideal é que os visitantes possam explorar uma diversidade de texturas (CARIJÓ et al, 2010, p. 186).

Um claro exemplo do interesse que desperta a oportunidade de explorar hapticamente esculturas autênticas é a popularidade da atividade “Museo a mano”, do Reina Sofía, que oferece visitas táteis ao público com cegueira legal para que conheça partes da coleção do museu. As visitas são feitas pelos educadores, que, além de descrever as obras e explicar seu contexto na história da arte, também motivam o diálogo entre os participantes para que compartilhem suas impressões e interpretações sobre as esculturas. Diagramas táteis e reproduções em pequena escala feitas com massa de porcelana fria são empregadas como apoio quando se trabalham esculturas de grandes dimensões ou de grande complexidade técnica.

### **5.3.2.3. Materiais adaptados e recursos de apoio**

Além da audiodescrição, materiais alternativos podem ser proporcionados pelos museus para facilitar, mediante a percepção por meio de outros sentidos – principalmente o do tato, mas também há propostas multissensoriais que introduzem elementos como aromas e sabores – o acesso às obras.

Abundam as pessoas com deficiência visual que consideram a percepção tátil requisito fundamental para que um museu lhes resulte atraente. Enquanto que o ideal seria tocar, sempre que possível, as obras autênticas – como esculturas e outros objetos que não corram risco de deterioro – existem outras opções, como reproduções tridimensionais, réplicas dos objetos representados na obra, amostras dos utensílios ou dos materiais empregados pelo artista e diagramas táteis. Mas, conforme nos alertou a educadora dos museus Prado e Reina Sofía, Azucena Hernández, não é recomendável apostar unicamente pela opção tátil, pois há usuários com baixa-visão que não se sentem à vontade para tocar as reproduções, entre outras coisas, porque isso lhes faz lembrar-se de sua deficiência e pode causar bloqueios e rejeições. Ela narra o caso de uma senhora com muito pouco resto de visão que foi a uma das visitas e, ao receber os materiais táteis, os rejeitou incisivamente e reagiu com negatividade. Mas um ano depois ela voltou ao museu, já totalmente cega, e tocou os materiais com total naturalidade.

Essa consideração é importante, pois não sabemos como cada pessoa lida com suas necessidades. Durante a pesquisa, foram recorrentes as manifestações de alívio de participantes com baixa-visão por ainda possuir algum resto visual. Essas pessoas lamentam a situação de quem não enxerga nada e, especialmente, de quem nunca enxergou. Para elas, a audiodescrição serve como orientação para enxergar as obras, e o tato, mais que nada, como reforço para confirmar o que se está enxergando.

Em uma ocasião, também vi uma visitante que passou tão mal ao tocar as reproduções da exposição “Hoy toca el Prado”, que foi preciso sentá-la em uma cadeira e refrescar seu rosto. A senhora, de 86 anos, tinha perdido a visão 4 meses antes. O filho teve a ideia de levá-la ao museu para fazer algo especial no dia de seu aniversário, mas, na segunda obra, a pressão dela caiu e ela teve que ser assistida. Conversando depois com o filho, ele contou que a mulher tinha passado mal por causa das lembranças que lhe vieram de quando enxergava. Ela disse que queria ir embora e que aquilo não era para ela. Portanto, é preciso entender que cada visitante se encontra em um momento pessoal específico e que a deficiência pode ter sido adquirida muito recentemente.

A criação de reproduções táteis de imagens para a educação das pessoas com deficiência visual remonta-se ao começo do século XIX, quando começaram a ser criados atlas táteis<sup>341</sup>. Desde então, as técnicas de impressão de mapas táteis têm sido aprimoradas, mas ainda faltam pesquisas na área de criação de reproduções táteis de obras de arte para a educação e fruição artísticas. O primeiro e fundamental requisito é entender as diferenças perceptivas entre a visão e o tato e as condições em que as obras são percebidas, tanto por quem as olha quanto por quem as explora hapticamente. Enquanto a visão é passiva, simultânea e instantânea, o tato é dinâmico, sequencial e requer mais tempo de exploração, o que deve ser levado em conta na hora de escolher a obra a ser traduzida<sup>342</sup>. Além disso, o tato não é acostumado com a exploração de corpos bidimensionais<sup>343</sup>, o que pode ser agravado pela limitada implicação do corpo, como acontece nos museus, onde as obras costumam ser exploradas com um único dedo: o dedo indicador.

---

<sup>341</sup> STRICKFADEN e VILDIEU, 2014, p. 106.

<sup>342</sup> Ibid., p. 107.

<sup>343</sup> Estudos apresentados por Lederman e Klatzky (1987) mostraram que, enquanto os objetos reais tridimensionais podem ser reconhecidos mediante a exploração háptica em um ou dois segundos, objetos bidimensionais podem ser explorados durante minutos sem obter o reconhecimento procurado.

Os órgãos receptores do tato estão distribuídos pela superfície do corpo, e o tato distingue entre coisas – por exemplo, texturas, dureza, suavidade – cutucando, apertando, rasgando, dobrando e manipulando. Ainda que os receptores do tato estejam distribuídos pelo corpo, não é socialmente aceitável que as pessoas usem seu corpo além das mãos para fazer leitura tátil em público. E, até quando utilizam as mãos, o mais comum é que usem um só dedo ao invés da mão inteira [tradução minha]<sup>344</sup> (STRICKFADEN e VILDIEU, 2014, p. 107).

Segundo Strickfaden e Vildieu, traduzir uma obra de arte visual em uma reprodução tátil requer encontrar um foco principal no conteúdo de maneira a comunicar uma única mensagem clara – seja ela conceitual, emocional ou prática – para cada obra. Uma vez decidido o foco, deve-se estabelecer uma hierarquia dos elementos que vão compor a reprodução, empregando diferentes camadas e texturas para facilitar a exploração. O usuário precisa se localizar e encontrar um ponto para iniciar a exploração, a qual pode ser auxiliada por orientações orais ou escritas. Ainda de acordo com eles<sup>345</sup>, as pessoas precisam treinar para conseguir fazer uma leitura analítica e sistemática.

Para trabalhar com reproduções em relevo, Secchi (2004, p. 29-30) recomenda algumas ações que permitem os usuários conhecerem a estrutura compositiva da obra, como: reconstruir mediante movimento dinâmico e direcionado das mãos as linhas de força que individualizam as relações entre os objetos da composição; estabelecer hierarquias e organizar as fases de leitura dos elementos compositivos mediante a abertura dos dedos e a cobertura das formas com as palmas das mãos; mover conjuntamente os dedos polegar e indicador com movimentos alternados entre a rotação e o alinhamento das pontas dos dedos para detectar e redesenhar os contornos das formas e mover de modo coordenado as duas mãos para abranger o esquema presente na representação; e tocar a superfície para perceber as variações de textura e modulações plásticas.

Quem guia, dispõe de diversas opções para descrever e orientar o grupo, entre as quais deve escolher de acordo com o perfil e os interesses dos visitantes:

---

<sup>344</sup> Do inglês: “The receptor organs of touch are spread over the surface of the body, and touch distinguishes between things –for example, textures, hardness, softness– by poking, squeezing, tearing, bending, and manipulating. Even though the touch receptors are spread across the body, it is not socially acceptable for people to use much of their body for tactile reading in public beyond the hands. And even when using the hands, it is most common for a person to use a single finger than the whole hand”.

<sup>345</sup> STRICKFADEN e VILDIEU, 2014, p. 117.

Verbal à distância, à distância com uso direcionado de mão sobre mão, à distância alternando intervenções mínimas para sugerir a direção do movimento dos braços, leitura autônoma orientada por audioguias e fichas técnicas e informativas. O guia pode ser sintético e/ou analítico e pode precisar de aprofundamentos culturais, claramente conceituais. Todas essas modalidades demonstram as diversas possibilidades de conhecimento das imagens e as diversas aplicações das funções do guia. O guia tem a tarefa principal de orientar as mãos e a mente do leitor sem o condicionar; sua atitude deve ser discreta e incisiva [tradução minha]<sup>346</sup> (SECCHI, 2008, p. 76).

Como vimos, quando a obra em questão é uma escultura ou uma pintura com personagens humanos, uma estratégia para ajudar a pessoa cega no reconhecimento, esquematização e síntese de uma estrutura formal com a qual possa se identificar é fazer com que ela imite a postura do personagem representado. Porém, isso não é suficiente para atingir uma compreensão da composição global de um quadro onde há outros elementos<sup>347</sup>.

Lederman e Klatzky (1987) identificaram padrões nos movimentos que geralmente fazemos com as mãos em função do que queremos saber de um objeto. Ao trabalhar com exploração tátil de obras e reproduções, os educadores dos museus podem optar por deixar que os visitantes explorem livremente os objetos ou, então, orientá-los no percurso tátil já pensando nas especificidades formais e materiais da obra. O seguinte quadro, que mostra os diversos tipos de procedimentos exploratórios<sup>348</sup> que geralmente usamos na exploração de objetos na vida cotidiana, pode servir como orientação para a preparação de uma visita tátil para pessoas com deficiência visual:

---

<sup>346</sup> Do italiano: “Verbale a distanza, a distanza con uso mirato del contatto mano sul mano, a distanza alternando minimi interventi a suggerire la direzione del movimento dell braccia, lettura autonoma ma supportata da audioguide e schede descrittive e informative. La guida può essere sintetica e/o analitica e può richiedere approfondimenti culturali, chiaramente concettuali. Tutti queste modalità dimostrano diverse possibilità di conoscenza dell’immagine e diverse applicazioni delle funzioni di guida. La guida ha il compito primario di orientare mani e mente del lettore senza condizionarlo, il suo atteggiamento deve essere discreto e incisivo”.

<sup>347</sup> SECCHI, *ibid.*, p. 80-81.

<sup>348</sup> Os *procedimentos exploratórios* são definidos por elas como padrões de movimento externamente observáveis que possuem certas características invariáveis e outras altamente típicas (Lederman; Klatzky, 1987, p. 344).

Conhecimento sobre o objeto	Procedimento exploratório
Propriedades relacionadas à substância	
Textura	Movimentos laterais
Dureza	Fazer pressão
Temperatura	Contato estático
Peso	Segurar
Propriedades relacionadas à estrutura	
Peso	Segurar
Volume	Envolver, seguir os contornos
Forma global	Envolver
Forma exata	Seguir os contornos
Propriedades funcionais	
Movimento das partes	Testar os movimentos das partes
Função específica	Testar as funções

Quadro 2 – Procedimentos exploratórios típicos para conhecer as propriedades dos objetos.  
Lederman e Klatzky (1987).

[Descrição da imagem: o quadro mostra os procedimentos exploratórios típicos para conhecer as propriedades relacionadas à substância, à estrutura e a suas propriedades funcionais. Explico-os a seguir.]

O quadro estrutura o conhecimento do objeto segundo suas propriedades relativas à substância (textura, dureza, temperatura e peso), suas propriedades estruturais (peso, volume, forma global e forma exata) e suas propriedades funcionais (movimentos das partes, função). O procedimento exploratório típico para conhecer a textura é realizar movimentos laterais com os dedos, geralmente nas superfícies internas do objeto mais do que nas bordas; para medir a solidez, fazemos pressão em uma de suas partes enquanto a outra está firme; a temperatura é percebida pelo contato estático, como quando colocamos a mão em cima de um objeto que está apoiado em algum lugar externo ou que estamos segurando com a outra mão; para calcular o peso, pegamos o objeto e o seguramos sobre a palma da mão para sentir sua incidência no braço; sabemos o volume e a forma global quando o envolvemos com a mão, e seguir os contornos suavemente serve para ter uma ideia do volume e da forma exata; por fim, para descobrir a função potencial do objeto e para comprovar como se comporta uma parte dele que possui movimento, fazemos testes com as mãos.

Os procedimentos citados são empregados para conhecer qualquer objeto da vida real, mas o fato é que quase nenhum museu reúne as condições perfeitas para permitir que todos eles sejam realizados livremente para explorar peças autênticas, pois, na maioria dos casos, se poderia colocar em perigo sua integridade.

Quando o acesso tátil à obra autêntica não é possível, um recurso bastante frequente são os *desenhos em relevo*, uma forma de representação que pode ser útil para dar acesso tátil a obras pouco complexas, mas não para representar cenas com diversas camadas de profundidade, dada sua bidimensionalidade.



Figura 9 – Desenhos em relevo de *Mujer desnuda en sillón rojo* (1932), de Pablo Picasso.  
Fonte: Associazione Lettura Agevolata Onlus<sup>349</sup>.

[Descrição da imagem: mostram-se quatro páginas de um livro. Na primeira há uma réplica da pintura cubista de Picasso, onde há uma mulher nua sentada em uma poltrona vermelha com um colar e o rosto apoiado sobre as mãos. Nas outras três páginas há desenhos em branco e preto que trabalham uns elementos específicos do quadro: o primeiro se centra no rosto, o segundo na silhueta da mulher e o terceiro, na silhueta encaixada na poltrona.]

*Reproduções em alto e baixo relevo* podem ser incorporadas para auxiliar na fruição de obras bi ou tridimensionais. Como explica Amanda Tojal (2007), elas facilitam o reconhecimento dos elementos formais e a percepção da profundidade e da perspectiva, já que, ao transferir os elementos representados de forma bidimensional para uma representação espacial, sua exploração háptica torna-se mais próxima do modo em que as pessoas com deficiência visual percebem a realidade. Essas reproduções podem ser feitas em diferentes materiais, como resina acrílica, borracha texturizada sobre fundo contrastante e termoform.

<sup>349</sup><http://www.letturagevolata.it/>.



Figura 10 – Reproduções em alto e baixo relevo.  
Fonte: Associazione Lettura Agevolata Onlus.

[Descrição da imagem: à esquerda há uma foto de uma pessoa explorando hapticamente o cavalo de uma reprodução em alto-relevo do que parece uma cena mitológica. A reprodução está na posição vertical. À direita, há a foto de uma reprodução em baixo-relevo de um caranguejo.]

Mas, embora as reproduções em relevo possam ser úteis para descobrir os contornos e composição formal da obra, não permitem conhecer propriedades do objeto como seu peso, temperatura ou dureza. Loretta Secchi<sup>350</sup> sugere que, neste caso, o educador do museu recorra a estratégias verbais para evocar a memória dos visitantes com deficiência visual de maneira a que possam imaginar esses aspectos do objeto que não puderam explorar hapticamente.

O uso lúdico de recursos tridimensionais – como jogos e maquetes articuláveis que de forma interativa permitem aos usuários reconstruir os elementos da obra e entender a localização espacial de seus elementos – e a realização de oficinas criativas pós-visitação podem estimular a memorização e fomentar a interpretação e recriação das obras. O programa educativo da Pinacoteca do Estado de São Paulo vem trabalhando com recursos como esses, além de outras atividades que promovem a percepção multissensorial.

---

<sup>350</sup> 2004, p. 29.



Figura 11 – Maquete articulável e reprodução em relevo de *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Maria Christina da Silva Costa<sup>351</sup>.

[Descrição da imagem: à esquerda há uma foto de um homem sentado com uma maquete articulável colorida da obra nas mãos. À direita, o mesmo homem hapticamente uma reprodução branca em relevo da mesma obra.]

No entanto, a abordagem lúdica e a realização de oficinas criativas podem não ser apropriados para todos os públicos. Como nos explicou Azucena Hernández, os visitantes de idades mais avançadas podem ver essas propostas como jogos infantis. Carijó e suas colegas<sup>352</sup> também consideram que essas iniciativas são mais indicadas para o público jovem, pois qualquer visitante adulto, com ou sem deficiência visual, vai a um museu de arte em busca de arte. Segundo os autores, o uso de atividades lúdicas pode fazer com que os visitantes se sintam infantilizados, como se suas capacidades fossem subestimadas. Porém, acredito que uma atividade bem planejada e apresentada pode atrair e agradar visitantes de todas as idades, desde que eles saibam antecipadamente em que consistirá sua participação.

As visitas para crianças também costumam incorporar experiências multissensoriais que convidam os participantes a pensar no conteúdo das obras. Por exemplo, se lhes oferece tecidos ou objetos de diferentes texturas para que escolham qual seria o mais próximo às qualidades materiais daquilo que está representado na obra ou se trabalha com aromas ou sabores para evocar sensações relacionadas ao tema da obra.

Outro recurso de uso frequente nos museus são os diagramas táteis, que representam as imagens em relevo de modo simplificado e podem ser de especial ajuda para as pessoas com baixa-visão que têm dificuldades para identificar contornos. Além de preservar a forma da obra original, em alguns casos, também preservam a cor, como no

<sup>351</sup> Extraída de: <http://arteinclusao.com.br/resources/publicacoes/caderno.pdf>.

<sup>352</sup> 2010, p. 191.

exemplo a seguir, empregado pela empresa Kaleidoscope Access durante uma visita com pessoas com deficiência visual ao museu Sorolla de Madri em junho de 2015. O diagrama ressalta os contornos principais que se encontram em um primeiro plano da pintura e apresenta com texturas elementos do fundo, como as folhas das árvores.



Figura 12 – Obra e diagrama tátil colorido termoformado.  
Museu Sorolla. Kaleidoscope Access, 2015.

[Descrição da imagem: à esquerda há uma foto do quadro *Jardín de la Casa Sorolla*. À direita, uma foto de um homem no próprio jardim explorando hapticamente um diagrama tátil colorido da obra.]

Alguns diagramas táteis trabalham com diferentes tipos de relevos – linhas verticais, horizontais ou inclinadas, pontilhados grandes ou pequenos etc. –, seja para representar cada cor – o que não faz muito sentido para as pessoas com cegueira congênita – ou para delimitar os componentes de um objeto, como no seguinte diagrama utilizado no museu Reina Sofía.

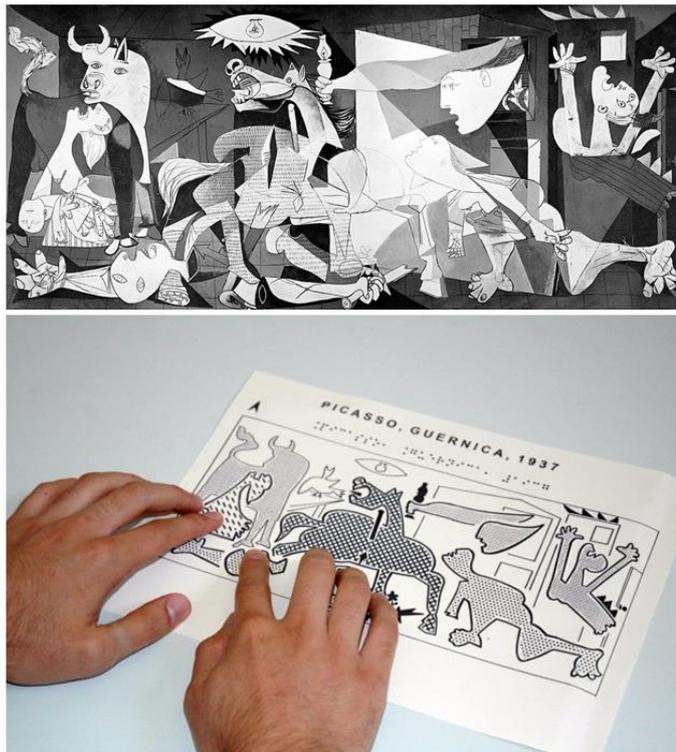


Figura 13 – Primeiro diagrama tátil feito na Espanha. Exploração de motivos do *Guernica* (1937). Papel microcapsulado. Museu Reina Sofía, 2006.

[Descrição da imagem: em cima há uma foto do *Guernica* e, embaixo, uma foto de uma pessoa explorando hapticamente um diagrama tátil em preto e branco que simplifica as silhuetas das figuras e as recheia com diferentes linhas e pontilhados.]

Existem técnicas mais sofisticadas de reprodução tátil em relevo, como a técnica que foi empregada recentemente no museu do Prado para a inédita exposição voltada para pessoas com deficiência visual “Hoy toca el Prado”, inaugurada em janeiro de 2015. Essa técnica de impressão permite a criação de reproduções coloridas com diferentes volumes e texturas. Feitas com a técnica Didú, patenteada pela empresa vasca Estudios Durero, as reproduções foram feitas a partir de fotografias em alta resolução. Com uma tinta especial secada com uma luz ultravioleta, é possível sobrepor camadas com diferentes volumes, sobre os quais é impressa a imagem com as cores originais.



Figura 14 – Reprodução em alto-relevo da *Gioconda* (anônimo, 1503-1516) com a técnica Didú. Museu do Prado, 2015. Fonte: PVOA<sup>353</sup>.

[Descrição da imagem: foto de uma pessoa explorando hapticamente a *Gioconda*, que é o retrato de uma mulher de olhar enigmático que está sentada em uma poltrona em uma varanda com uma paisagem rochosa ao fundo.]

Porém, assim como nos casos anteriores, a exploração tátil destas reproduções requer o acompanhamento de uma audiodescrição para que os elementos do quadro possam ser reconhecidos, e ainda há casos nos quais o reconhecimento não acontece.

Almeida e seus colegas<sup>354</sup> criticam a técnica de reprodução em relevo que traduz as linhas visuais em linhas táteis, pois pode provocar ambiguidades perceptivas derivadas do fato de que o tato, como sentido eminentemente tridimensional, tem dificuldades para aceitar a representação bidimensional em uma superfície. Além disso, os autores defendem a tese de Klatzky e Lederman (1995) de que a forma não é a propriedade mais determinante para o reconhecimento de um objeto pelo tato, sendo antes avaliadas suas qualidades materiais, como sua textura, peso e dureza. De acordo com essa visão, um desenho ou diagrama tátil que prioriza as formas em detrimento das propriedades materiais dificultaria a fruição háptica. Sem uma audiodescrição, a própria exploração da reprodução pode se tornar uma experiência frustrante pela falta de reconhecimento dos elementos que a compõem. Como resultado, nesse caso, nem é dado acesso informacional nem artístico.

Mas não podemos negar rotundamente a utilidade das reproduções em relevo para as pessoas cegas. Durante as primeiras observações feitas na exposição “Hoy toca el Prado”, fiquei com a impressão de que aquela técnica é mais adequada para as pessoas com baixa-visão, que podem aproveitar o tato para reforçar o que estão vendo. Porém, essa tese

<sup>353</sup> Foto extraída da página: <http://www.pvoart.com/noticias/magazine/>.

<sup>354</sup> 2010, p. 90-92.

foi derrubada ao observar alguns visitantes cegos que fizeram uma fruição excepcional da exposição. Portanto, apesar de termos testemunhado experiências frustrantes de visitantes cegos tanto nesta exposição quanto na do museu Sorolla, onde foram usados diagramas táteis, não devemos aceitar o pressuposto de que as reproduções em relevo são inapropriadas para *todas* as pessoas com cegueira. Afinal, a dificuldade de reconhecer as formas nas linhas em relevo reside na necessidade de referências espaciais e não no caráter tridimensional do tato.

A própria educadora do Prado, Azucena, nos contou que ela, quando viu a proposta da exposição pela primeira vez, também pensou que era mais apropriada para as pessoas com baixa-visão, porque há coisas difíceis e texturas complexas, mas, depois, ela ficou surpresa com a leitura que alguns visitantes cegos fizeram das obras, que foi muito mais rica do que aquela feita por muitos visitantes com baixa-visão. No entanto, ela faz uma colocação importante:

Mas, até que ponto foi graças à reprodução? Eu sempre acho que sem o apoio verbal seria impossível, por mais desenvolvido que a pessoa tenha o tato. Sim, eles poderiam identificar o dedo de Cristo apontado para o céu, mas seria muito complexo. Então, fico pensando se as obras verdadeiramente transmitiram alguma coisa a essas pessoas com cegueira total por causa das reproduções, que realmente são muito boas, ou graças à ajuda da audiodescrição, porque há pessoas que não têm o tato tão desenvolvido e, mesmo que tenham resto visual, as obras não lhes chegam a transmitir totalmente [tradução minha]<sup>355</sup>.

Mais uma vez, vemos a importância crucial da mediação verbal no uso de reproduções em relevo. A visita poderia ser só descritiva, sem nenhuma exploração tátil – nesse sentido, concordo com o que nos disse na entrevista Alberto Gamoneda de que a arquitetura de narrar ou a arquitetura de descrever também produzem efeitos físico-corporais –, mas o contrário seria impossível, pelo menos, quando se trata de quadros figurativos.

---

<sup>355</sup> Do español: “¿Pero hasta qué punto ha sido por la reproducción? Yo pienso siempre que sin el apoyo verbal sería imposible, por muy desarrollado que se tenga el tacto. Sí, podrían identificar el dedo de Cristo que está apuntando hacia el cielo, pero sería muy complejo. Entonces (...) me hace pensar si verdaderamente a esas personas ciegas del todo les ha llegado por la ayuda de la audiodescripción más que por las reproducciones, que es verdad que son muy buenas, pero a ciertas personas que no tienen tan educado el tacto, que a lo mejor tienen resto visual, no les llega del todo”.

Uma iniciativa que dá um passo à frente no que tange à possibilidade de que os visitantes cegos reconheçam os objetos representados nas obras é a exposição itinerante “Sentir pra ver”, inaugurada em São Paulo em 2012, pois usa maquetes táteis realizadas com materiais com um enorme potencial para recriar não só a aparência visual, mas, sobretudo, as texturas, a consistência e a temperatura dos objetos representados.

A exposição reúne uma seleção de 14 reproduções fotográficas de obras do acervo da Pinacoteca do Estado e as exibe junto a materiais de apoio como as maquetes, reproduções em relevo, extratos sonoros, poemas e textos investigativos disponibilizados em tinta (com fonte ampliada) e em Braille. A complementariedade dos recursos e o alto nível de evocação sensorial são dignos de reconhecimento.

A imagem a seguir (figura 15) mostra um exemplo do trabalho realizado com as obras da exposição. Esta obra em concreto era uma natureza morta, e a maquete tátil foi criada de maneira que os objetos produzissem sensações táteis semelhantes às que sentiríamos ao tocar os objetos reais: os pêssegos com volume e textura de pêssegos, jarra com dureza e temperatura de jarra de metal, pano com textura de pano.



Figura 15 – Reprodução do quadro *Natureza-Morta [uvas e pêssegos]* (sem data), de Pedro Alexandrino, em baixo-relevo e maquete tátil com texturas, audiodescrição gravada e texto em Braille e em letras ampliadas (Exposição “Sentir pra ver”), Pinacoteca de São Paulo, 2012.

[Descrição da imagem: é um módulo expositivo composto de uma mesa e um painel vertical que se eleva do fundo da mesa. No canto inferior esquerdo do painel está a logomarca da exposição, que é um retângulo com duas mãos e, em cima, o texto “Sentir pra Ver”. Ao lado, há a foto de um quadro que representa uma natureza-morta um pano, uma jarra metálica, três pêssegos e uma vasilha com uvas. Sobre a mesa, à esquerda há uma reprodução em baixo-relevo branca em cima de uma etiqueta em Braille, no centro há um texto e à direita, uma maquete tátil que reproduz tridimensionalmente e com texturas os objetos do quadro. Os objetos parecem reais. Estão sobre uma base sólida e por trás se eleva uma parede que serve de fundo. Na borda da mesa, há pendurados uns fones de ouvido.]

É inegável que o recurso tem um enorme potencial para a exploração tátil autônoma, pois é muito provável que os visitantes cegos reconheçam os objetos ali representados. Pelo que extraí das conversas com os participantes da pesquisa em Madri, posso afirmar que muitos deles gostariam de ter a experiência de visitar esta exposição. E o artista háptico César Delgado, com certeza, também encontraria esta proposta interessante.

O artista plástico e educador Alfonso Balletero, que trabalhou na equipe que elaborou os materiais de apoio da exposição “Sentir pra ver”, também desenhou materiais e recursos de apoio para trabalhar a percepção multissensorial na coleção permanente do museu Thyssen-Bornemisza, de Madri, e seu trabalho é elogiado pelo educador Alberto Gamoneda, que lamenta não ter mais oportunidades para trabalhar de um modo regular e constante a coleção permanente do museu, sendo mais requisitadas as visitas às exposições temporais.

Por fim, a mais inovadora técnica de reprodução de obras de arte são as impressões 3D, ainda escassas nos departamentos de educação dos museus, mas seu reconhecimento é generalizado e se acredita que as impressoras 3D vão facilitar a propagação de iniciativas de acessibilidade.



Figura 16 – Impressão 3D de uma escultura, Brooklyn Museum, 2013.

Fonte: Fundación Cerezales Antonino y Cinia.

[Descrição da imagem: em uma sala de exposição, há uma escultura feminina grega de cor branca. À direita dela, uma mão segura uma reprodução 3D idêntica, só que cor azul.]

Outra técnica ainda em desenvolvimento que poderia vir a constituir uma nova alternativa é a dos hologramas táteis, que permitirão os usuários adentrar-se na obra e

percorrê-la, sentindo como se estivessem tocando seus elementos para conhecer o tipo de superfície e sua dimensão.

Antes de encerrar esta seção, cabe mencionar que há uma frente de autores (DELGADO, 1993; ARNHEIM, 1990; CARIJÓ e KASTRUP, 2010) que defendem que, para realmente incluir o coletivo das pessoas com deficiência visual no mundo das artes plásticas, é preciso criar uma *estética háptica* autónoma – que pode servir também aos artistas plásticos que desejem trabalhar os outros sentidos além da visão –, ao invés de insistir na reprodução, mediante o tato, da estética visual existente.

O que uma estratégia inclusiva deve fazer não é apenas alterar a mídia, o veículo material da obra. Acima de tudo, deve-se recriar a obra de arte. Ao se propor a adaptar um romance para o cinema, o cineasta sabe que o livro não será transportado, ponto a ponto, para a tela. O que se tem pela frente não é um trabalho de reprodução; é um esforço de reinvenção. (...). Pela tradução cria-se forçosamente uma estética nova (ALMEIDA et al, 2010, p. 96-97).

As maquetes táteis desenhadas por Alfonso Ballesterro (figuras 15 e 16) parecem cumprir os requisitos dessa abordagem de acessibilidade que prioriza uma estética háptica. Mas uma coisa é certa: não há recurso que satisfaça a todos.

#### **5.3.2.4. Acessibilidade em museus de Madri: o universo da pesquisa**

A ONCE tem um papel fundamental na promoção de atividades culturais que incentivam a presença de visitantes com deficiência visual nos museus de Madri. Todo mês há na programação sociocultural da organização uma série de visitas em grupo a museus de diversa índole, como o Prado, o Thyssen-Bornemisza, o Museu do Traje, o Arqueológico, o Sorolla, o Tiflológico, a Fundação Telefónica etc. Os filiados com interesse em participar têm que fazer uma inscrição sujeita à lotação dos grupos. Quando uma atividade não tem muitas pessoas inscritas, a animadora cultural, Eva Alonso, se encarrega de entrar em contato com os filiados para motivá-los a se inscreverem. E quando, ao contrário, há muita gente interessada, as vagas são sorteadas e se cria uma lista de espera.

As atividades relacionadas a museus parecem estar voltadas principalmente ao público maior de 40 anos; inclusive, os visitantes costumam ser de idades mais avançadas.

Já os jovens são ofertados outro tipo de atividades, por isso não costumam frequentar as visitas em grupo a museus organizadas pela ONCE.

Durante a estadia em Madri, tive a oportunidade de conhecer o trabalho de acessibilidade desenvolvido nos museus do Traje, Prado, Thyssen-Bornemisza, Reina Sofía e Sorolla para as pessoas com deficiência visual. As visitas aos museus serviram para observar o trabalho dos educadores na prática e ver as reações dos visitantes.

Por respeito à política dos museus, que busca zelar pela comodidade dos visitantes e criar um clima de confiança, não incomodei os visitantes com perguntas. Só apliquei questionários a visitantes do Museu do Prado que foram de forma independente ou que fizeram a visita em grupo com nossa participação oficial como pessoal de apoio voluntário da ONCE. Queria saber como estava sendo recebida essa nova iniciativa do Prado que teve tanta repercussão pública e percebi que, na ONCE de Madri, quase todo mundo tinha algo a dizer sobre essa exposição. Nos grupos de discussão, essa foi uma das exposições mais comentadas, dada sua atualidade e novidade.

Nesta seção vou comentar os resultados obtidos dos diversos instrumentos de pesquisa utilizados para analisar as experiências artísticas dos participantes nos museus, que foram: a observação de 12 visitas (a cinco museus), questionários pós-visitação no caso do Museu do Prado e análise das narrativas dos participantes dos grupos de discussão sobre experiências passadas. Intercalo também trechos das entrevistas com os educadores entrevistados – Alberto Gamoneda, do museu Thyssen-Bornemisza, e Azucena Hernández, dos museus Reina Sofía e Prado – para ampliar o conhecimento de suas práticas de acessibilidade.

Nos grupos de discussão, em diversos momentos se tornou evidente a importância dos interpretantes afetivos com relação às artes plásticas, embora em muitos casos os participantes não especificassem a quais tipos de emoções se referiam. Por exemplo, vários deles afirmaram que *se emocionam* quando podem tocar uma obra ou objeto exposto em um museu. Um deles contava que, se bem há coisas que não podem ser tocadas porque se destruiriam, há outras coisas que deveriam poder ser tocadas, e acrescenta: “Eu, pelo menos, fico emocionado quando posso tocar uma pedra de 1.500 anos atrás ou uma

inscrição funerária. Pelo menos você está tocando o autêntico” [tradução minha]<sup>356</sup>. Em oposição a isso, tocar uma réplica de massinha ou de PVC, segundo esse mesmo participante, não é nada emocionante.

Já a escultura parece ter mais potencial para gerar interpretantes afetivos. Um participante conta o quanto foi *impactante* poder tocar livremente umas esculturas de Fernando Botero, e diz que nesses casos a pessoa fica *satisfeita*, porque *se sente bem* e consegue fazer uma imagem real das coisas. Então, vemos que, para algumas pessoas com deficiência, não só é importante poder fazer uma exploração dos objetos, como também faz toda a diferença quando podem tocar os objetos autênticos, ao invés de réplicas. A emoção resultante dessa experiência é de felicidade, de satisfação. Já quando eles têm que tocar materiais adaptados ou se conformar com uma audiodescrição das obras, eles se sentem excluídos, frustrados, com seus direitos desrespeitados. Podemos identificar aqui uma questão política importante, pois uma parte do coletivo das pessoas com deficiência visual vem reivindicando que os museus aumentem seus direitos de acesso às obras, o que incluiria levantar a proibição de tocar muitas obras e objetos expositivos que não correm um verdadeiro risco de deterioro.

No entanto, também encontrei participantes que afirmaram ter se emocionado ao tocar as réplicas de quadros significativos do museu do Prado – vários destacaram a emoção de poder enfiar o dedo no olho da Gioconda – ou com as audiodescrições do educador do museu Thyssen-Bornemisza. Por outro lado, vários participantes contaram que houve ocasiões em que, mesmo gostando das explicações do educador ou dos materiais disponibilizados, saíram da experiência *desanimados* por não poder enxergar. O que provocou essa emoção não foi a recepção da obra em si, mas a situação pessoal, ou seja, o fato de eles não se sentirem confortáveis para interpretar as obras por causa da falta da visão. O estado emocional – a emoção de fundo de *desânimo* – impediu que eles estivessem abertos à obra para interpretá-la livremente, pois a atenção estava focada na falta de visão.

Em vários momentos os participantes dos grupos de discussão comentam que, para quem não enxerga nada, imaginar algo que nunca viu é complicado, especialmente para

---

<sup>356</sup> Do espanhol: “A mí, por lo menos, sí que me emociona tocar una piedra de hace 1.500 años o una inscripción funeraria. Al menos tocas lo auténtico”.

quem tem cegueira adquirida, porque os cegos de nascença estão acostumados a imaginar de seu jeito o que não veem, mas, quem perdeu a vista na idade adulta, muitas vezes se cria bloqueios que não lhe permitem construir uma imagem mental das coisas. Dois participantes que visitaram o museu do Prado chegaram a falar que, como nunca viram, não saberiam dizer qual pintura ou qual estilo artístico é mais belo. No entanto, mostraram uma preferência por uma obra em detrimento de outras, o que indica que a experiência de interpretar obras de arte é fundamental para eles irem formando um gosto pessoal.

Surgiram vários exemplos de casos em que, para alguns dos participantes, a descrição de um quadro não lhes disse muito pois o audiodescritor lhes falava de coisas como, por exemplo, um céu estrelado, um olhar assustado ou o sorriso enigmático da Gioconda. Mas outros participantes cegos conseguiram desfrutar da experiência e não deixaram que a falta de uma imagem visual constituísse um sofrimento. Percebemos, nestes casos específicos, como o estado de *musement* é fundamental para permitir que a imaginação trabalhe sem restrições.

Com relação aos gostos, um participante falou que um quadro, por mais que seja audiodescrito, o deixa *indiferente*, porque ele, que é cego total, se sente como se estivesse diante do nada. Por isso, ele afirma que, assim como o cinema e, sobretudo, o teatro, o fazem *vibrar*, a pintura *não lhe transmite* nada. Aqui, ele está fazendo uma argumentação lógica de por que prefere o cinema e o teatro à pintura, e usa como justificativa a ausência de interpretantes afetivos na pintura, enquanto que o teatro e o cinema comunicam muito mais e lhe comovem.

Outra participante comenta que se sente *enganada* pela arte contemporânea, onde apresentam “coisas superestranhas” que parecem uma batata ou um pirulito e dizem que isso é arte. E várias participantes coincidem em que há quadros, como o *Guernica*, que precisam ser explicados porque, se não, *não dizem nada*, afirmação que corrobora a importância do educador ou mediador para atingir uma compreensão da obra. E uma delas acrescenta que gosta do que o quadro representa, mas que, como quadro, não gosta dele. Neste exemplo em concreto, vemos que as participantes interpretaram a obra como símbolo, cientes de que o importante nela é o que representa, e não tanto suas qualidades materiais. Acredito que isso é quase inevitável, porque a estória por trás do *Guernica* é

universalmente conhecida e, portanto, estamos predispostos a ver nele as atrocidades da guerra, o que, além de nos fazer refletir, também pode nos emocionar.

A seguir, vou apresentar as observações feitas com relação a cada um dos museus incluídos no universo da pesquisa.

#### **5.3.2.4.1. Museu Nacional do Prado**

O museu do Prado é considerado um dos museus mais importantes do mundo, especialmente no que diz respeito à pintura europeia. Alberga uma coleção de pintura dos séculos XIII a XIX, configurada pelas escolas holandesa, flamenca, italiana e espanhola. Também possui coleções importantes de desenhos, gravados, moedas, medalhas e peças de artes funerárias e decorativas. A escultura também conta com uma importante representação de mais de 700 peças e uma quantidade menor de fragmentos escultóricos. As pessoas com deficiência não pagam para acessar ao museu.

A exposição “Hoy toca el Prado” foi inaugurada em 19 de janeiro de 2015. Patrocinada pela Fundação AXA, também teve colaboração da ONCE. A exposição teve uma grande repercussão internacional por ser considerada a primeira iniciativa do museu do Prado pensada especificamente para o público com deficiência visual. A técnica Didú já tinha sido empregada em uma exposição no museu de Belas Artes de Bilbao em setembro de 2012 e ainda está em processo de aperfeiçoamento. Nesta ocasião, as reproduções que compõem a exposição são de seis obras do acervo do museu do Prado que representam os diferentes gêneros e estilos artísticos de sua coleção: a obra religiosa *Noli me tangere* (c. 1518), de Correggio; a mitológica *La Fragua de Vulcano* (1630), de Velázquez; a cena de costumes *El quitasol* (1777), de Goya; o retrato *La Gioconda* (1503-1516), do atelier de Leonardo da Vinci; o retrato *El caballero de la mano en el pecho* (1578 e 1580) do Greco, e a natureza-morta *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* (1627), de Van der Hamen. As três últimas obras foram reproduzidas em tamanho real e as outras três, a menor escala.

Paralelamente à exposição, o museu do Prado também inaugurou recentemente um novo serviço de audioguias com audiodescrições de mais de cinquenta obras de sua coleção, mas nossa pesquisa focou exclusivamente na primeira. Todas as quintas-feiras há uma visita em grupo à exposição com a educadora Azucena Hernández, quem nos concedeu uma entrevista. A ONCE se encarrega de compor os grupos mediante inscrição prévia e envia monitores e pessoal de apoio voluntário para acompanhar os grupos até o museu e durante a visita. Nossa participação como pessoal de apoio voluntário nas atividades socioculturais da ONCE foi de março a junho de 2015.

Os grupos sempre são recebidos na entrada do museu pela educadora e pelo coordenador do programa de acessibilidade e inclusão “El Prado para todos”, fazendo com que os visitantes se sintam bem acolhidos desde o momento em que entram no edifício.

Há duas formas de fazer a visitação à exposição “Hoy toca el Prado”: de maneira independente, com um audioguia descritivo emprestado pelo museu, ou em grupo, com a educadora. A duração estimada da visita é de uma hora e meia a duas horas. Porém, nenhum dos visitantes que foram sem grupo e que responderam o questionário pós-visitação ficou tanto tempo na exposição, porque a visita com o audioguia resulta cansativa.

No site do museu<sup>357</sup>, se faz a seguinte apresentação sobre a exposição:

Desenvolvido com a colaboração de profissionais com deficiência visual, este projeto permite perceber a realidade da pintura representada para a recriar mentalmente no seu conjunto e conseguir uma percepção emocional da obra. Assim, uma pessoa que não enxerga conseguirá uma maior fruição artística-estética-criativa para poder explicar, comentar e analisar essas obras do Prado [tradução minha]<sup>358</sup> (PRADO, 2015).

A partir dessa citação, podemos inferir que o objetivo do projeto é proporcionar acessibilidade não só informacional, mas também comunicativa e expressiva das obras. Quer dizer, o intuito é oferecer às pessoas com deficiência visual a possibilidade de ter

---

<sup>357</sup> <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/hoy-toca-prado/exposicion/>.

<sup>358</sup> Do espanhol: “Desarrollado con la colaboración de profesionales con discapacidad visual, este proyecto permite percibir la realidad de la pintura representada para recrearla mentalmente en su conjunto y lograr una percepción emocional de la obra. Así, una persona invidente logrará un mayor disfrute artístico-estético-creativo para explicar, comentar y analizar estas obras del Prado”.

uma experiência artística. O resultado almejado é, usando a terminologia de Peirce, que os visitantes gerem interpretantes afetivos e lógicos, ou seja, que se emocionem com a obra, mas não só isso, senão que também produzam interpretantes lógicos voltados a comentar, explicar ou analisar as obras. Ao fazer a exploração háptica, também gerarão interpretantes energéticos.

Quando a exposição foi inaugurada, numerosos jornais publicaram matérias com depoimentos de visitantes. Um deles disse para o *New York Times*<sup>359</sup> que, se bem conseguiu criar um claro vínculo entre o que sentia com os dedos e o que tinha na mente, as texturas das roupas e do cabelo eram tão idênticas que não dava para distingui-los. Outro visitante, cego desde criança, disse para o jornal *20Minutos*<sup>360</sup> que sentiu mais curiosidade do que emoção, e também certa surpresa. Ao ser perguntado se as obras são como ele as imaginava, ele responde que não as imaginava, e acrescenta:

A pintura é uma arte para ser vista, e isto daqui está muito bom, mas também sei o que estou perdendo. As cores, por exemplo. Eu nunca o verei como alguém que enxerga. Já a música, posso desfrutá-la completamente [tradução minha]<sup>361</sup> (ARENAS, 2015).

Um outro visitante alegou ter tido uma sensação muito prazerosa, fazendo primeiro uma aproximação orientadora para depois ir dominando o quadro aos poucos. E outro visitante explicou que primeiro sentiu curiosidade, e que depois vieram a emoção e a surpresa. De acordo com esses depoimentos, vemos que houve visitantes que conseguiram ter uma recepção emocional das obras e visitantes que sentiram, principalmente, curiosidade.

Durante nossa pesquisa, os interpretantes energéticos pareceram primar perante os afetivos e lógicos no caso dos visitantes que usaram o audioguia. Pelo que pude perceber ao conversar com eles, o fato de ter que estar seguindo instruções detalhadas para fazer o percurso tátil das obras gera um nível de concentração tão elevado e uma saturação de informação tão grande, que quase não resta espaço para deixar o *musement* fazer seu

---

<sup>359</sup> MINDER, R. “At Museo del Prado, Blind Visitors Can Touch Masterpieces. *New York Times*, New York, 6 de março de 2015. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/03/07/arts/design/at-museo-del-prado-blind-visitors-can-touch-masterpieces.html? r=0>.

<sup>360</sup> ARENAS, P. El Prado: prohibido no tocar, estas obras son para ciegos. *20Minutos*. Madri, 17 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://m.20minutos.es/noticia/2350985/0/cuadrosparaciegos/obrasmaestras/museoprado/>.

<sup>361</sup> Do espanhol: La pintura es un arte para ser visto, y esto está muy bien, pero también sé lo que me estoy perdiendo. Los colores, por ejemplo. Yo nunca lo veré como alguien que ve. La música en cambio sí puedo disfrutarla completamente.

trabalho de predispor o sujeito a ter uma experiência artística. Só conversei com três visitantes, mas nenhum deles aguentou escutar as seis obras. Já os cinco participantes que fizeram a visita em grupo com a educadora alegaram que tinha sido muito amena e para nada cansativa, sendo a quantidade de obras muito razoável.

O percurso tátil do audioguia estava bem estruturado, e o tamanho das reproduções foi pensado para que pudessem ser facilmente exploradas com as duas mãos. Mas, realmente, a falta de alguém ao lado para ajudar a acompanhar o percurso tátil pode fazer com que os usuários desistam rápido de continuar tocando, pois não é fácil reconhecer com o tato as coisas que o audioguia vai descrevendo.

Na reprodução da *Gioconda* (figura 17), o audioguia explica que se optou por fazer as formas muito definidas, ignorando a técnica do *sfumato* – muito usada por Leonardo da Vinci para gerar suaves gradientes entre as tonalidades e tornar as pinceladas quase imperceptíveis – para facilitar o percurso tátil. O percurso é direcionado de cima para baixo, descendo pelo centro, seguindo os contornos da mulher desde o cabelo até as mãos. O resto dos elementos (a paisagem, a varanda onde está sentada) são explorados depois. Quase não se fala sobre a personagem nem sobre o que há por trás do quadro – o que a educadora sempre fazia, explicando as peculiaridades da encomenda. Quando falava do processo de restauração, que foi quando perceberam que o quadro tinha uma paisagem típica de Leonardo da Vinci e que o quadro tinha sido mal datado por causa de uma camada preta que cobria a verdadeira paisagem, os visitantes ficavam curiosos, e alguns chegaram a comentar que já tinham visto a obra anteriormente no museu ou que conheciam ou exemplar original do artista, que está no Louvre.



Figura 17 – Mulher explora hapticamente a *Gioconda*.  
Fonte: Madridiario.

[Descrição da imagem: em uma sala de exposição, uma mulher explora com as duas mãos uma reprodução da *Gioconda* que está exposta em um suporte vertical levemente inclinado para trás para facilitar a exploração.]

*La fragua de Vulcano* (figura 18) conta o momento em que o deus Apolo revela a Vulcano o adultério de sua esposa, Vénus, com Marte. O percurso começa no ângulo superior esquerdo, com a estela de luz sobre a cabeça de Apolo, se deslocando em diagonal para a direita e para baixo, passando primeiro por Vulcano e depois pelos demais homens, para chegar às ferramentas da frágua, que se encontram na parte inferior. Depois, são descritos o homem e os elementos do fundo.



Figura 18 – Homem explora *La fragua de Vulcano* com ajuda do audioguia descritivo.  
Foto: AFP.

[Descrição da imagem: em uma sala de exposição, um homem explora com as duas mãos uma reprodução da *Fragua de Vulcano* que está exposta em um suporte vertical levemente inclinado para trás para facilitar a exploração. À esquerda do quadro está Apolo, de perfil, falando com Vulcano, que está do lado dele com o

corpo de frente para o espectador e a cabeça virada para Apolo. Há outros três homens trabalhando na frágua que ocupam a metade direita do quadro. Um deles está de costas para o espectador, outro está de perfil e outro está com o corpo de frente, levemente inclinado para a frente enquanto trabalha em uma armadura. Todos têm o torso nu e olham para Apolo. No piso, há várias ferramentas. Atrás deles, há uma lareira e ao fundo à esquerda há um homem cujas feições estão pouco definidas.]

O audioguia explica que Velázquez trabalhou, neste quadro, o corpo masculino desde quatro pontos de vista (cada homem está em uma perspectiva) e a expressão das emoções (todos os rostos expressam surpresa e o de Vulcano, raiva), mas as emoções quase não são trabalhadas na descrição do audioguia, porque não se dá ênfase nem à estória do adultério nem às expressões dos rostos. Como o quadro tem muita informação, pode resultar confuso e cansativo, como comentaram alguns participantes dos grupos de discussão. Além disso, são descritas ferramentas que pouca gente conhece. Nas visitas em grupo com Azucena, a descrição que ela faz do quadro é muito detalhada e incide bastante na estória e nas expressões dos personagens. Vários visitantes alegaram que, com uma descrição como aquela, nem precisavam tocar o quadro.

Com a educadora, os visitantes puderam sentir uma maior proximidade com as obras e se sentir mais envolvidos narrativamente com as cenas pictóricas. Com ela, o percurso tátil não é tão rigoroso, pois primeiro ela faz a contextualização e descrição da obra para depois eles explorarem a reprodução – podendo, também, ir tocando-a durante as explicações, conforme Azucena sempre avisa no início da visita. A exploração tátil não segue uma orientação fixa; cada um tenta, primeiro, fazer um reconhecimento geral da obra e depois Azucena (ou os demais acompanhantes do grupo) o ajuda a direcionar os movimentos com a técnica mão sobre mão. A possibilidade de fazer perguntas é um fator muito importante para enriquecer a experiência, pois sempre surgem curiosidades que não são abordadas pelo audioguia. Perguntas como de que cor são os olhos do personagem ou como é seu penteado são frequentes, mas também surgiu interesse na vida dos artistas e no contexto em que pintaram as obras.

Ao todo, durante a pesquisa no Prado foram aplicados questionários a 3 visitantes que foram à exposição com o audioguia e a 5 visitantes que fizeram a visita em grupo, com a educadora. Podemos fazer algumas observações gerais sobre as respostas obtidas. Todos os que fizeram a visita em grupo elogiaram as explicações de Azucena. Em alguns casos, comentam que eram tão boas que quase não era necessário tocar os quadros. Já dos que fizeram a visita com o audioguia, ninguém conseguiu ficar até a última obra. Consideraram que era muita informação e muito densa.

Dos 8 visitantes, 3 expressaram que a experiência lhes fez lembrar de que não enxergam, ou seja, lhes fez sair de lá com um sentimento de falta. Dois deles (um cego de nascença e outra com cegueira adquirida) tinham feito a visita com audioguia e o outro (com cegueira adquirida), com um grupo da ONCE. Mesmo assim, dois deles alegaram que repetiriam a experiência e só uma das visitantes (a senhora de 86 anos com cegueira recente que passou mal ao ter lembranças de quando enxergava) alegou que não voltaria.

Uma das perguntas do questionário pedia para eles escolherem um dos quadros. Na hora de escolher, 5 participantes optaram pela *Gioconda* e 2 preferiram *La fragua de Vulcano*. A senhora que passou mal não foi perguntada. Os dois que escolheram *La fragua* elogiaram o alto nível de detalhamento. Das pessoas que escolheram a *Gioconda*, duas (um cego de nascença e uma com baixa-visão adquirida) destacaram o olhar da mulher e disseram ter ficado impressionados pelo quadro.

Dois visitantes com cegueira congênita disseram não ter um estilo favorito porque nunca tiveram contato visual com a arte. Um deles alegou que não sabe o que é mais bonito, mas que, se tivesse que escolher, preferiria um estilo menos carregado, como a *Gioconda*, embora ele reconheça que *La fragua* é tecnicamente muito boa. O outro comentou que aquela tinha sido sua primeira visita tátil e que, portanto, ainda não teve a oportunidade de formar um gosto. Mas gostou de *La fragua* pelo seu nível de detalhamento, porque o tema é interessante e porque deu para perceber bem as figuras em relevo. O resto dos participantes tampouco definiu qual era seu estilo favorito, a exceção de uma mulher, que disse gostar de arte realista.

Dentre os visitantes com deficiência adquirida, 3 parecem manter muito ativa a criação de imagens visuais. Um senhor que perdeu a visão há 23 anos disse que se esforça para recuperar a memória visual dos quadros que já conhecia, por isso se interessa mais pela descrição do que pela exploração tátil. Outra, que somente vê luzes, afirmou que as descrições que Azucena dera das cores e das coisas eram tão boas que “parecia que as estava vendo”. A senhora que passou mal pareceu querer esquecer a memória visual e se adaptar à nova situação, por isso não gostou de ter lembranças de quando enxergava.

Dos 7 visitantes perguntados, 5 disseram que saberiam descrever o espaço da cena pictórica. A única pessoa que se aventurou a descrever a paisagem do quadro foi uma senhora que tem campo visual de 5 graus desde há um ano: “A paisagem era rochosa, em

tons azuis-cinzas que se confundiam com o céu. Não tinha árvores, era rochoso”<sup>362</sup>. O resto dos participantes só deu uma descrição geral (“é uma paisagem”) ou simplesmente disse que saberia descrever o espaço. Quanto à época, apenas 2 souberam dizer de qual século era o quadro. Esses dados, que são importantes para contextualizar a obra, não foram assimilados pela maioria dos participantes, mesmo aqueles que fizeram a visita com a educadora. Nesse sentido, acredito que a contextualização história e biográfica poderia ser reforçada para que a retivessem melhor.

Durante os grupos de discussão também se falou bastante da exposição “Hoy toca el Prado”, pois todos os participantes – exceto as duas mulheres de 20-40 anos – tinham ouvido falar dela e 9 dos 22 participantes já tinham ido, todos eles em grupos da ONCE exceto um, que foi com dois amigos – precisamente um dos participantes de 20-40 anos, que provavelmente não foi convidado para formar parte de um grupo, mas foi por iniciativa própria –. Ele disse que pegou o audioguia, mas logo parou de escutar, porque não gostou das explicações, que “contam a vida inteira do quadro”. Segundo ele, era mais rentável ler a informação resumida em Braille nas placas situadas ao lado de cada reprodução<sup>363</sup>.

Os dois homens de 41-55 anos (ambos com cegueira adquirida) que foram à exposição disseram que não foi uma experiência totalmente satisfatória, mas louvaram a iniciativa. Um deles disse que ao tocar os relevos conseguiu ter uma ideia da forma dos quadros, mas que, mesmo assim, se trata de “uma sensação pela metade”<sup>364</sup>. O outro comentou que as obras não lhe transmitiram nada, que não lhe comoveram.

Duas das três mulheres de 41-55 anos que foram na exposição (uma com cegueira adquirida e a outra com baixa-visão adquirida) gostaram da experiência. Uma comentou que percebeu até as cutículas das unhas no retrato de El Greco e que gostou das explicações da educadora porque, apesar de ter visto quase todos os quadros quando enxergava, sem elas não saberia tocar. Ela também gostou porque achou interessante poder

---

<sup>362</sup> Do espanhol: “El paisaje era rocoso, en tonos azulados-grises que se confundían con el cielo. No había árboles, era rocoso”.

<sup>363</sup> Esse comentário me faz pensar no depoimento do educador Alberto Gamoneda sobre a necessidade de o museu adequar seus tempos e linguagens aos tipos de público. O nível cultural deste participante é o de um estudante universitário que estuda em uma das melhores universidades públicas do país. Mas ele pertence a uma geração com tendência às multitarefas, acostumada com experiências curtas e rápidas. Mesmo assim, percebi que nenhum dos usuários do audioguia conseguiu escutar as seis obras, o que indica que a questão não reside no perfil dos usuários, mas nas características do audioguia. Cumpre esclarecer que o audioguia não foi feito pelo departamento de Educação do museu, mas pela empresa Durero, responsável pelas reproduções.

<sup>364</sup> Do espanhol: “una sensación a medias”.

tocá-los. A outra participante, como tem resto visual, conseguia enxergar as imagens e pessoalmente gostou, mas observou que outros visitantes do grupo que não enxergam apenas conseguiam perceber os contornos, e não entendiam o quadro no conjunto. Ela também elogiou as explicações da educadora. A terceira participante achou impossível ter qualquer experiência artística, porque ela só teve uma visão analítica dos quadros (reconheceu o nariz, a mão, o olho...). Além disso, achou que as formas não tinham suficiente relevo, que não tinham volume.

As três mulheres de 56-70 anos que foram na exposição gostaram muito da experiência. Uma delas, como tem baixa-visão, comentou que foi ótimo poder ver os quadros de perto, coisa que muitas vezes não dá para fazer nos museus porque os quadros estão expostos em zonas protegidas por cordões. Ela ainda achou que as reproduções são muito fidedignas. Outra delas, com cegueira congênita, falou que é uma maravilha poder tocar uma reprodução que tem as mesmas dimensões e a mesma cor do que o quadro original, e adorou a ideia de poder enfiar o dedo até no olho da Gioconda. Também achou curioso que pessoas que antes viam e gostavam de pintura não gostaram desta experiência: “Eles não gostavam porque lhes faltava algo. Se sentiam vazios”<sup>365</sup>. Ela gostou muito do *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*, mas lembra que outras pessoas cegas que foram com ela o acharam muito embaralhado e confuso.

Em suma, houve experiências de todos os tipos e foi possível identificar alguns aspectos muito positivos e outros suscetíveis de experimentação e melhora. Ao ser uma técnica bastante nova que muitos experimentavam pela primeira vez, muitos visitantes sentiram mais curiosidade do que qualquer outra coisa.

Alguns gostaram muito, outros nem tanto, mas o importante é que eles conseguiram fazer comparações entre as diferentes obras e expressar seus gostos e opiniões com base no que tinham tocado, mesmo que alguns não se sentissem com autoridade para falar do que é bonito e o que não é. Isso demonstra que a iniciativa deu um passo para a inclusão das pessoas com deficiência visual na fruição artística. Conforme eles forem tendo mais oportunidades de fazer isso, mais será desenvolvida a sensibilidade para interpretar esse tipo de reproduções.

Mas é necessário lembrar que, sem as explicações de alguém que enxerga, nenhum cego seria capaz de reconhecer o que está tocando naquelas reproduções. Nesse sentido,

---

<sup>365</sup> Do espanhol: “No les gustaba porque les faltaba algo. Se quedaban vacíos”.

talvez as texturas tenham deixado a desejar. Se a técnica fosse aprimorada para ter umas texturas mais significativas e emocionantes, como propõe César Delgado, provavelmente a mediação dos educadores ou do audioguia seria menos necessária no que diz respeito ao reconhecimento dos objetos, podendo incidir mais nos aspectos estilísticos e simbólicos.

Alguns participantes cegos reclamaram de que só conseguiram fazer uma leitura analítica da obra, reconhecendo apenas objetos desconexos. Como vimos, é preciso uma certa prática para aprender a fazer leituras sintéticas, o que pode ser facilitado bastante com a ajuda dos educadores, mediante a combinação das diferentes técnicas de exploração tátil. Com certeza, tanto os visitantes quanto os educadores conseguirão aprimorar essa questão conforme sejam feitas mais iniciativas como essa.

Houve participantes que já tinham visto as obras quando enxergavam e gostaram do exercício de revê-las mentalmente com a ajuda das descrições e da exploração tátil. Outros, com baixa-visão, se emocionaram por poder olhar de perto ou tocar as reproduções, rompendo a barreira clássica que obriga os visitantes a manter uma distância considerável das obras. Para quem tem pouco resto visual, isso representa uma grande vantagem.

Fiquei com a impressão de que o trabalho de contextualização história e biográfica das obras se poderia melhorar, pois, se bem pode ser considerado mais importante para a promoção da educação em história da arte do que na fruição estética, constatamos durante as observações das visitas no museu Thyssen que quando é incorporado narrativamente às descrições, ajuda a criar um envolvimento do visitante com a obra, aumentando seu interesse e facilitando sua apropriação. No entanto, entendo que essa tarefa se torna mais complicada quando se trabalha com exposições compostas por obras de épocas e escolas diferentes que não possuem um núcleo temático, como a de “Hoy toca el Prado”.

#### **5.3.2.4.2. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía**

O museu Reina Sofía, também nacional e público, alberga uma seleção única de arte moderna e contemporânea espanhola e internacional. A coleção vai das primeiras vanguardas do século XX até a época contemporânea. O museu desenvolve um intenso programa de exposições temporais e atividades culturais, dentre as quais há algumas

voltadas especificamente para as pessoas com deficiência visual<sup>366</sup>. As pessoas com deficiência não pagam para entrar no museu.

Segundo se explica na página do museu, as iniciativas de acessibilidade voltadas para as pessoas com deficiência visual se propõem a “transmitir de forma eficaz a informação, facilitar os deslocamentos e permitir a fruição estética, tanto de forma autônoma, como em companhia de educadores do Museu, os quais orientam, apoiam e personalizam as visitas” [tradução minha]<sup>367</sup>. Os programas são desenvolvidos com o apoio da ONCE, e incluem visitas autônomas com audioguia descritivo e visitas em grupo com educador. A inscrição nas atividades deve ser feita diretamente no museu; pelo que pude perceber durante minha estadia em Madri, a ONCE não monta grupos para ir às atividades do Reina Sofía.

Na época da pesquisa, o museu ainda não contava em sua equipe com a colaboração de uma pessoa com deficiência visual, mas a educadora, Azucena Hernández, nos contou que estavam prestes a começar uma atividade nova, chamada “Visto y no visto”, que consistiria na realização de visitas guiadas onde ela faria as descrições dos aspectos visuais das obras e uma pessoa cega iria descrevendo as sensações táteis, dando, assim, cada um deles, sua visão da obra.

Como a ONCE não organiza saídas ao Reina Sofía, só acompanhei uma visita com a autorização do museu, que me informou de que não recebe pesquisadores que façam perguntas aos visitantes para evitar que interfiram no clima de confiança que se busca criar e me permitiu observar uma das visitas com a condição de que não interrogasse ninguém. Portanto, vou me limitar a realizar comentários gerais sobre o trabalho dos educadores e sobre a recepção das obras por parte dos visitantes.

A visita foi em 04 de março de 2015. Acompanhei uma visita em grupo dentro da atividade “Museo a mano”, que é programada para que os visitantes com deficiência visual possam explorar hapticamente esculturas originais da coleção. Conforme me explicou Azucena, o público que mais solicita este tipo de visitas é um público com cegueira total. Ela acha que isso talvez se deva a que eles têm a percepção háptica mais treinada. Cada

---

<sup>366</sup> A agenda de atividades pode ser consultada na página:

[http://www.museoreinasofia.es/pedagogias/educacion/actividades/buscar?bundle=actividad&items\\_per\\_page=15&f\[0\]=im\\_field\\_actividad\\_publicos%3A4282&f\[1\]=im\\_field\\_actividad\\_publicos%3A5693](http://www.museoreinasofia.es/pedagogias/educacion/actividades/buscar?bundle=actividad&items_per_page=15&f[0]=im_field_actividad_publicos%3A4282&f[1]=im_field_actividad_publicos%3A5693).

<sup>367</sup> Do espanhol: “Transmitir de forma eficaz la información, facilitar los desplazamientos y permitir el disfrute estético, tanto de forma autónoma, como en compañía de educadores del Museo, quienes orientan, apoyan y personalizan las visitas”.

grupo pode contar com até quatro participantes com deficiência visual mais seus acompanhantes. Nesta ocasião, havia quatro visitantes com deficiência visual – dois com cegueira total e dois com baixa-visão – e uma acompanhante enxergante. A visita foi guiada por Azucena, e a todo momento esteve acompanhada e auxiliada pelo coordenador dos programas de acessibilidade do museu, Santiago González, que geriu a distribuição dos materiais de apoio. Como veremos, a presença de alguém para administrar os recursos de apoio é uma boa prática para não sobrecarregar a pessoa encarregada pelas explicações.

O tema da visita era “El camino a la abstracción”. O percurso começou com esculturas de artistas de vanguarda como Pablo Picasso e Pablo Gargallo para depois passar a esculturas da década de 1950 que mostram a evolução em direção a uma abstração escultórica plena, com obras como as de Jorge Oteiza ou Eduardo Chillida. Todos mostraram ter desfrutado da experiência e se sentiram à vontade para comentar as obras e expressar suas preferências por um ou outro artista.

Quando o grupo explorou esta escultura de Gargallo (figura 19), me encontrei com uma situação que me tornou ciente de um aspecto que não pode ser obviado quando se trabalha com diferentes modos perceptivos, que é a questão das ilusões perceptivas decorrentes de nossas expectativas.



Figura 19 – *El gran profeta* (1933), de Pablo Gargallo.

[Descrição da imagem: escultura de bronze de um homem que segura uma bengala em sua mão esquerda e tem o outro braço levantado. Há partes da escultura que estão vazias, como se lhes faltasse o recheio.]

O que chamou nossa atenção foram as reflexões de um homem cego de nascença sobre os vazios da escultura, que, segundo ele, devem fazer mais sentido para quem enxerga porque são elementos visuais, “como as sombras”. O fato de ele associar os vazios ao campo visual levantou a questão de se o efeito de preenchimento dos espaços é apenas ótico. O que vemos é enormemente influenciado pelo que “deveríamos ver” (SOLSO, 1994, p. 122), que nos é estabelecido pelas experiências prévias. Não é difícil imaginar que, ao observar essa escultura cubista de Pablo Gargallo, a tendência geral seja preencher os espaços que faltam no corpo do profeta. A proposta do escultor de esculpir o vazio, ao invés de dar forma ao volume, sugere a matéria em sua ausência.

Sabe-se que, quando alguém enxerga uma figura, tende a vê-la como um todo unitário, fechado: vemos um círculo onde há duas linhas curvas enfrentadas de forma simétrica, mesmo que elas não estejam em contato, ou vemos figuras concretas em uma série de formas desconexas espalhadas sobre um fundo branco.

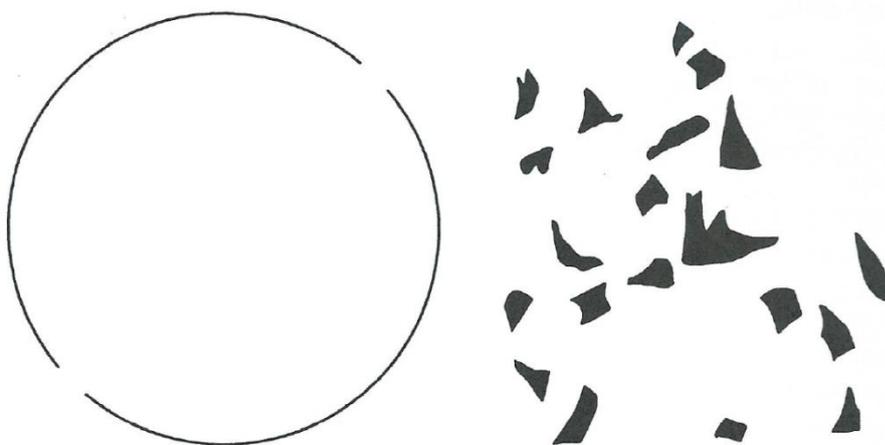


Figura 20 – Exemplos da tendência a ver figuras fechadas (SOLSO, 1994, p. 95).

[Descrição da imagem: à esquerda há dois semicírculos enfrentados de tal maneira que, se se aproximassem um pouco mais, formaria um círculo. À direita há umas figuras pretas de formas diversas espalhadas sobre um fundo branco.]

No primeiro desenho, vemos um círculo fechado embora as linhas não se encontrem. E, no segundo, podemos ver um cavaleiro em seu cavalo. Essa tendência a fechar os

contornos dos objetos é própria da percepção visual, que, acostumada a procurar por linhas e bordas em um campo visual sempre cheio de imagens, acaba as vendo mesmo quando não estão lá, como quando completamos a lua ao olhar para ela, mesmo sem ela estar cheia.

Mas a questão suscitada é se essa ilusão perceptiva pode ser obviada no caso das pessoas cegas. Ao partir de um espaço háptico eminentemente vazio, a exploração dos contornos e dos volumes é o que faz surgir a figura de um fundo, que, sem a limitação dos corpos, é aberto e indefinido. Poderíamos então inferir que para um cego os vazios da escultura poderiam se misturar com o fundo, gerando uma percepção confusa? Após refletirmos sobre a questão, concluímos que essa afirmação não tem sentido, pois, se partirmos da base de que estamos perante a escultura de um profeta, nossa percepção – seja ela tátil ou visual – será condicionada pelo que “deveríamos perceber”; apesar do estranhamento de encontrar elementos incomuns, a ideia geral está formada. Esse estranhamento ou *dissonância*<sup>368</sup> provoca uma tensão em nós que nos leva a procurar soluções para recuperar a calma, como ignorar a obra e passar para a próxima ou, então, reinterpretá-la ou mudar os elementos dissonantes. O visitante em questão, para reduzir a dissonância, pensou no efeito que a escultura deve ter nas pessoas que enxergam. Usando a terminologia peirceana, a escultura gerou, inicialmente, um interpretante energético que exigiu do cego que investisse um esforço considerável para preencher aqueles vazios. Depois, para interpretá-los de maneira significativa, recorreu a um interpretante lógico que lhe fez se colocar no lugar de quem enxerga recorrendo à imaginação.

Nossa hipótese sobre as expectativas perceptivas se confirmou com esta escultura de Jorge Oteiza (figura 21), que todos os visitantes exploraram já com a intenção de encontrar esferas, mesmo sabendo que elas não estavam fechadas porque a educadora tinha descrito a escultura. Houve um visitante que disse não estar reconhecendo nenhuma esfera naquela escultura. Desta vez, foi um senhor com muito pouco resto visual que, ao contrário do homem cego, tinha desfrutado enormemente a escultura do profeta, reconhecendo cada parte do corpo e nomeando até os tendões e ossos nele identificados. Mas, imediatamente depois, os outros visitantes afirmaram que dava, sim, para reconhecer as esferas, colocando intersubjetivamente em xeque sua percepção.

---

<sup>368</sup> SOLSO, loc. cit.



Figura 21 – *De la serie de la desocupación de la esfera* (1957), de Jorge Oteiza.

[Descrição da imagem: escultura abstrata composta de torções curvas de formas lineares com diversa orientação espacial.]

Portanto, podemos afirmar que as expectativas perceptivas são influentes na nossa leitura de uma pintura ou escultura. O título da obra é o primeiro lugar onde procuramos uma pista sobre o que devemos procurar com o olhar ou com o tato. Mas não devemos obviar a homogeneidade das expectativas entre as pessoas só porque compartilhem do mesmo modo perceptivo, especialmente quando procedem de contextos culturais distantes, como bem nos alerta Jacques Aumont com o seguinte exemplo:

[...] as diferenças entre culturas do visual são aqui evidentes. Dotados do mesmo aparelho sensorial, os seres humanos das diferentes sociedades não lidam com o mesmo mundo visual, porque ele é construído com algo mais do que a percepção (com crenças, com a experiência do cotidiano). [...]. Em um desenho que é usado com frequência nas pesquisas sobre percepção, no qual “nós” vemos um quarto com uma janela que deixa ver um pouco de vegetação, os africanos que o viram em 1963 (ilustrava um folheto da Unesco) encontraram, de forma absolutamente espontânea, que a “janela” era uma vasilha de dez litros que uma jovem carregava sobre a cabeça [tradução minha]<sup>369</sup> (AUMONT, 1998, p. 205).

---

<sup>369</sup> Do espanhol: “[...] las diferencias entre culturas de lo visual son aquí evidentes. Dotados del mismo aparato sensorial, los seres humanos de las diferentes sociedades no tienen trato con el mismo mundo visual, porque éste se construye con algo más que la percepción (con creencias, con la experiencia de lo cotidiano). [...] En un dibujo que se usa a menudo en las investigaciones sobre la percepción, aquel en que “nosotros” vemos una habitación con una ventana que deja ver un poco de vegetación, los africanos que lo vieron en

Os conhecimentos da pessoa também são um fator importante que pode tornar a experiência mais ou menos significativa. Enquanto o senhor que conhece bem a anatomia do corpo humano desfrutou mais do que o resto ao explorar a escultura do profeta, o visitante cego que sentiu dificuldade para entender os vazios dessa mesma escultura depois sentiu um enorme prazer ao explorar as obras mais abstratas, como esta escultura de Oteiza (figura 21) que, além de trabalhar com o conceito de unidade Málevich, também incorpora formas geométricas que nem todo mundo conhece, como cuboides, poliedros, trapézios... Coincidentemente, ele conhecia todas essas formas porque tinha feito um curso de cristalografia. Adorou poder tocar esta escultura e a julgou belíssima.



Figura 22 – *Macla conjuntiva (a partir de maqueta con dos cuboides)* (1957/1973), de Jorge Oteiza.

[Descrição da imagem: escultura de mármore polido que combina vários corpos geométricos.]

A obra que pareceu ser unanimemente melhor recebida pelo grupo foi esta escultura abstrata de Chillida. Todos a conheciam porque pertence a uma série de 23 esculturas dentre as quais três estão incrustadas em rochas da praia de San Sebastián. Alguns deles tiveram a oportunidade de vê-las pessoalmente no passado, outros já tinham ouvido falar delas.

---

1963 (ilustraba un folleto de la Unesco) encontraron, en forma completamente espontánea, que la “ventana” era un bidón de diez litros que una joven llevaba sobre la cabeza”.



Figura 23 – *El peine del viento I* (1952), de Eduardo Chillida.

[Descrição da imagem: escultura abstrata de chapa de ferro composta por linhas rígidas que formam diversos planos e ângulos geométricos.]

O fato de imaginar a escultura na praia foi o que despertou maior curiosidade na escultura. Um deles a explorou tentando imaginar por onde passaria o vento ou o som que o metal faria ao vibrar com o vento. Outra comentou que, ao toque, o metal vibra como um cristal de Bohemia. Precisamente por essas qualidades que foram destacadas por eles, o grupo se deteve mais para tocá-la e senti-la.

Com relação aos tipos de interpretantes surgidos durante a visita, nenhum dos visitantes fez comentários que delatassem a existência de interpretantes afetivos. Mas, que eles não falassem das emoções que sentiram perante as esculturas não significa que não se emocionassem ao explorá-las. É provável que sentissem um pouco de frustração ao não conseguir entender uma obra, mas era perceptível que as emoções de fundo predominantes eram de entusiasmo e satisfação.

Além da exploração tátil, que já é, em si, um interpretante energético das explicações e descrições da educadora sobre a obra, surgiram outros interpretantes energéticos relativos à dificuldade de entender uma ou outra escultura, o que é muito comum quando as obras exigem o esforço dos sujeitos para compreendê-las. As dificuldades de compreensão têm a ver, principalmente, com a qualidade dos serviços de acessibilidade, mas o tipo de obra também é importante. Por exemplo, houve participantes nos grupos de discussão que expressaram encontrar muita dificuldade para entender pinturas ou esculturas abstratas; outros comentaram que as obras muito carregadas, com muito nível de detalhamento, são difíceis de apreciar.

A leitura inicial das esculturas consistiu em seu reconhecimento como símbolos, já que a educadora do museu tinha apresentado o título, o tema e a forma de cada escultura antes de que eles procedessem a explorá-las. Por exemplo, na escultura intitulada *El gran profeta* (figura 19), todos procuraram reconhecer um homem com uma bengala, tal como o havia descrito Azucena, e, em obras mais abstratas, como a de Jorge Oteiza sobre a desocupação da esfera (figura 21), todos exploraram a escultura à procura de esferas. Inclusive, um deles não as encontrou e se sentiu perdido perante a obra.

Um interpretante lógico como “esta escultura é boa, mas não bonita”, pronunciado por um participante sobre a seguinte escultura de Picasso (figura 24), diz respeito a um juízo de reconhecimento do valor artístico da obra – talvez pelo respeito que o artista inspira –, mas sem intenção de incorporá-la aos gostos pessoais do sujeito, provavelmente por considerá-la feia, desproporcionada e mal-acabada.



Figura 24 – *La dama oferente* (1933), de Pablo Picasso.

[Descrição da imagem: escultura de bronze com textura rugosa de uma figura feminina deformada que segura uma taça com a mão direita. O braço direito é desmesuradamente grande e o esquerdo parece estar amputado. O rosto é liso, não tem boca, nem nariz, nem olhos.]

Comentários como “gostei desta escultura porque é anatômica”, “eu gostei desta porque é geométrica”, representam argumentos lógicos sobre seus gostos pessoais baseados no sucesso do reconhecimento dos elementos contidos na obra: o participante que conseguiu reconhecer as partes do corpo gostou da obra pelo seu caráter anatômico,

enquanto que o participante que reconheceu as figuras geométricas na escultura de Oteiza atribuiu essa qualidade à obra para justificar sua apreciação da mesma.

Em termos gerais, o grupo desfrutou muito da exposição e gostou de explorar hapticamente as obras em busca de um reconhecimento das qualidades descritas pela educadora. O desafio de entender as esculturas nem sempre era satisfatoriamente conseguido por todos, mas eles puderam julgar os diferentes estilos e estabelecer suas preferências entre os artistas e entre umas esculturas mais figurativas ou mais abstratas.

#### **5.3.2.4.3. Museu Thyssen-Bornemisza**

Criada em 1988, a Fundação Coleção Thyssen-Bornemisza foi pioneira de uma nova fórmula de gestão privada de fundos públicos na Espanha. O museu foi inaugurado em 1992 e contém a coleção privada mais importante do mundo. Foi adquirida pelo Estado espanhol do barão Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza em 1993, e em 2004 foi depositada no museu a coleção da viúva dele, a baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza. Junto com o museu do Prado e o Reina Sofía, o museu Thyssen forma o chamado “triângulo da arte”, em Madri. O percurso cronológico-estilístico permite conhecer os movimentos e correntes mais importantes da pintura ocidental, desde os primitivos italianos até o surrealismo tardio e o desenvolvimento da sensibilidade pop na década de 1960, além da sobrevivente tradição figurativa de nosso tempo.

Ao contrário dos museus do Prado e Reina Sofía, o Thyssen não oferece audioguias descritivos. Sua oferta de acessibilidade para as pessoas com deficiência visual é centrada na figura do educador do museu, Alberto Gamoneda, quem nos concedeu uma entrevista, e a educadora e intérprete de língua de sinais espanhola (LSE) María Quintas atende os visitantes com deficiência auditiva. Mas os dois atendem a outros tipos de públicos. Atualmente o museu está mais focado nas visitas em grupo para as exposições temporais, mas já trabalhou com a coleção permanente. O próprio Alberto nos falou de sua vontade de retomar o projeto de trabalhar com maior profundidade a coleção permanente, e o museu já dispõe de materiais de apoio criados pelo brasileiro Alfonso Ballester. Mas esse formato, segundo Alberto, requereria uma outra abordagem, pois consistiria em uma parte de oficina e outra de visita e, como não se pode trabalhar muitas obras em uma mesma sessão, o projeto deveria consistir em várias sessões para um mesmo grupo.

As pessoas com deficiência têm tarifa reduzida no museu e podem contratar visitas para grupos entrando em contato diretamente com o museu, mas a ONCE também organiza visitas em grupo para as exposições temporais. Os grupos da ONCE costumam ter lista de espera porque as vagas são muito concorridas. Por esse motivo, há pessoas que preferem contratar a visita diretamente com o museu.

Ao contrário do que se defende como uma das boas práticas da inclusão cultural, o museu não conta em sua equipe de educadores com profissionais com deficiência visual. O próprio Alberto se lamenta desta situação.

Acompanhei três visitas em grupo, correspondentes às seguintes exposições temporais: “Impresionismo americano” (27 de janeiro de 2015), “Paul Delvaux: paseo por el amor y la muerte” (21 de abril), e “Zurbarán, una nueva mirada” (17 de junho). Não pude conversar com os membros dos grupos depois de cada visita, como fiz no Prado, por isso não tive tantas oportunidades para saber quais foram os tipos de interpretantes que emergiram. No Reina Sofía, pude escutar os comentários dos visitantes durante a exploração tátil, pois essa é a proposta do museu, que a leitura da obra seja feita de maneira coletiva. Mas, como aqui o recurso de acessibilidade são as descrições e explicações verbais do educador, há menos espaço para os comentários dos visitantes.

Percebi algo que o próprio Alberto corroborou, que há um público fiel que vai sempre às visitas do Thyssen, e foi surpreendente observar que, após duas horas ou duas horas e meia de visita, os visitantes sempre parecem querer continuar com a visita e têm perguntas para fazer. Quando perguntei a Alberto qual era o segredo de tamanha motivação, ele respondeu que não saberia dizer qual é, mas que o foco dele é a comunicação, o contato com as pessoas.

Após 15 anos de experiência, ele explica que a preparação das visitas já não é tão demorada como no início, e que a bagagem de conhecimento ajuda muito a relacionar as coisas sem precisar de uma preparação excessiva. Já usei Alberto como exemplo quando me referi às estratégias que podem ser usadas na audiodescrição de obras de arte em museus, e comentei sua maneira de inserir os visitantes no universo vital dos artistas. Também merece destaque o léxico tão rico que emprega para descrever os móveis, elementos arquitetônicos e indumentária de outras épocas, assim como sua capacidade para organizar a visita de um modo narrativo, seguindo um fio condutor que relaciona todos os elementos trabalhados da exposição. Com apoio de perguntas e de histórias sobre a vida dos

artistas e das pessoas retratadas em seus quadros, faz com que os visitantes tenham uma experiência completa da exposição, considerando cada obra como parte de um todo maior que tem uma intenção comunicativa específica.

Após uma das visitas, quatro membros do grupo compartilharam suas experiências com uma jornalista da ONCE para uma reportagem<sup>370</sup>. Três deles afirmaram ser assíduos nas visitas do Thyssen com Alberto. A quarta, que mora na França, contou que aquela era sua primeira visita ao museu. Todos admiraram a capacidade do educador de envolver o visitante e de relacionar os quadros à vida do artista, e três deles, que são cegos, agradecem que ele faça uma descrição geral e depois trabalhe mais detalhadamente umas poucas obras. Para uma das visitantes, que tem baixa-visão, o mais importante é que ele explica o *que*, o *quando*, o *como*, o *onde* e o *porquê* das obras, de maneira que as pessoas saem sabendo o que levou o artista a pintar aquele quadro e em qual tendência artística se enquadra.

Quatro dos participantes dos grupos de discussão comentaram ter ido a exposições no Thyssen. Três são mulheres de 56-70 anos (uma com cegueira congênita e duas com baixa-visão adquirida). Todas coincidem em afirmar que as descrições do educador são muito boas, e uma delas considera que, para quem, como ela, tem resto visual, esse é o melhor museu. A quarta é uma mulher com cegueira adquirida de 41-55 anos. Ela comenta que uma vez saiu muito desanimada da exposição: “O cara era maravilhoso explicando. Além do mais, era o impressionismo, ¿sabe? Em interiores e exteriores. Mas dava uma vontade de dizer: ‘Caramba, como eu desfrutaria olhando para um único quadro! Poderia ficar horas! Mas não...’”<sup>371</sup>. Nesse caso, surgiu uma emoção de fundo – a impotência de não poder ver as obras – que tomou conta da participante e não lhe permitiu desfrutar das “maravilhosas” explicações do educador nem ter uma experiência artística, pois não havia espaço para o *musement*.

Dado o caráter narrativo da visita, é compreensível que surjam abundantes interpretantes lógicos, pois Alberto consegue criar um fio condutor que conduz os visitantes ao longo da exposição os submergindo no mundo vital dos artistas, dos personagens de seus quadros e do espírito da época.

---

<sup>370</sup> Agradeço à jornalista Mercedes Leal por ceder-me as entrevistas com os visitantes.

<sup>371</sup> Do espanhol: “El tío era maravilloso explicando. Además era el impresionismo, ¿sabes? En interior y en exterior. Pero eran como unas ganas de decir: ‘¡Madre mía, lo que yo podría disfrutar mirando un solo cuadro! ¡Me podría tirar horas! Pero no...’”.

#### 5.3.2.4.4. Museu Sorolla

Inaugurado em 1932, o museu Sorolla é gerido pela Direção Geral de Belas Artes e Bens Culturais do Ministério da Cultura espanhol. Antiga casa e atelier do pintor Joaquín Sorolla Bastida (1863 - 1923), hoje pode ser visitada para conhecer o mobiliário, as obras e outras coleções que enfeitavam a casa do artista em vida. O acesso à casa pelo belo jardim de estilo mediterrâneo já invita a uma experiência contemplativa que dilata o tempo e pede para abrir todos os sentidos. As pessoas com deficiência e seus acompanhantes têm acesso gratuito ao museu.

Em ocasiões pontuais, o museu oferece visitas em grupo para as pessoas com deficiência visual. Eu acompanhei a visita do dia 10 de junho de 2015. Houve doze participantes, dos quais, dez foram inscritos por meio da ONCE e duas se inscreveram diretamente no museu. A visita acessível foi guiada pela tradutora María Olalla Luque Colmenero, membro de Kaleidoscope Access, uma associação sem fins lucrativos fundada em 2013 em Granada, Espanha, com o objetivo de desenvolver atividades de fomento da acessibilidade universal à cultura e à informação.

A visita consistiu na descrição de quadros do museu Sorolla apoiada por materiais táteis. Foram trabalhadas três obras: *Saltando a la comba* (1907), *El Patio de Comares* (1917) e *Jardín de la Casa Sorolla* (1920). Todas foram descritas por María Olalla e os visitantes receberam diagramas táteis como material de apoio. Como coincidiu com que a terceira obra não se encontrava exposta no museu naquele dia, a abordagem foi diferente, e o grupo foi levado até o ponto exato do jardim onde Sorolla pintou o quadro. Uma vez ali, os visitantes puderam tocar a planta, as colunas e a escultura que foram pintados pelo artista em 1920 e explorar o diagrama tátil da obra (figura 12).

As duas pessoas do grupo com cegueira total comentaram que estavam tendo dificuldades para entender as obras. Uma reclamou do fato de os diagramas representarem os objetos tal como eles são vistos no quadro, e disse ter tido uma experiência muito mais satisfatória em um museu francês que emprega materiais com profundidade e volume. Já o outro expressou sua frustração ao tentar entender a noção do reflexo na água dos arcos do *Patio de Comares* (figura 25) a partir da exploração tátil de duas estruturas simétricas de linhas e pontos. Após seguir as orientações de exploração tátil fornecidas por María Olalla, ele concluiu que aquilo pode ter muito sentido para alguém que enxerga, mas que, para ele,

é pura teoria, porque não consegue imaginar aquilo a partir de seu conhecimento experiencial.

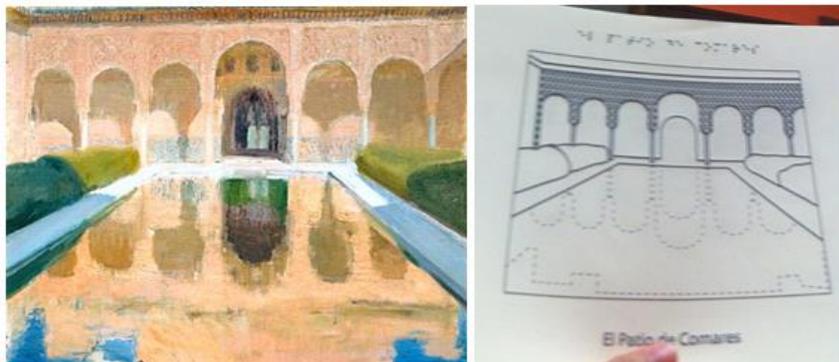


Figura 25 – Obra e diagrama tátil. Museu Sorolla. Kaleidoscope Access, 2015.

[Descrição da imagem: à esquerda há uma foto do quadro *Patio de Comares*. Ao fundo há unos arcos cujos detalhes arquitetônicos quase não se percebem. O foco central do quadro está no reflexo dos arcos no espelho d'água que ocupa dois terços da pintura.]

A possibilidade de tocar uma réplica de um azulejo típico granadino propiciou uma experiência háptica mais significativa para essas pessoas que precisavam de um conhecimento mais concreto para poder construir uma imagem mental daquela construção arquitetônica.



Figura 26 – Reprodução de azulejo. Museu Sorolla. Kaleidoscope Access, 2015.

[Descrição da imagem: uma mulher explora hapticamente um azulejo que segura nas mãos. O azulejo é um mosaico de peças pretas e brancas em forma de xis. Ao lado dela há outra mulher que olha para o azulejo.]

Não quero dizer com isso que os diagramas táteis não sejam adequados para as pessoas com cegueira total, mas que elas devem ser dotadas de boas referências espaciais que lhes permitam reconhecer os objetos. Um método ou vários métodos combinados de exploração tátil devem ser adotados pelo profissional, que precisa fazer um acompanhamento dos visitantes e identificar aqueles que estão tendo dificuldades para orientá-los. Se possível, também é recomendável complementar os diagramas com outros materiais mais adequados para a exploração háptica, como o azulejo.

Além disso, percebi que, para se trabalhar com materiais de apoio é preciso ter uma equipe que gira a distribuição dos materiais e sua exploração. Nesta visita, as colegas de María Olalla não puderam estar presentes, pelo que ela teve que cuidar tanto das descrições quanto dos materiais, o que dificultou o acompanhamento do grupo e a identificação das necessidades específicas de cada visitante. Eu pude ajudar os membros do grupo que mostraram dificuldades, mas cheguei à conclusão de que, para se trabalhar com materiais de apoio, é necessário o trabalho orquestrado de uma equipe formada por duas ou mais pessoas. As pessoas com cegueira total se sentiram perdidas e expressaram sua frustração. O resto do grupo pareceu desfrutar mais da experiência e saiu comentando como é maravilhosa a obra do artista. Algumas pessoas ficaram com vontade de explorar mais obras. Acostumadas com visitas de umas duas horas de duração, esta atividade de uma hora lhes pareceu curta. Esse é um dado importante porque diz respeito ao tempo médio que as pessoas gostam de permanecer em um museu.

#### **5.3.2.4.5. Museu Tiflológico**

O museu Tiflológico da ONCE foi fundado em dezembro de 1992 com o intuito de oferecer para as pessoas com deficiência visual a possibilidade de acessar um museu de maneira normalizada. O museu, que nasceu da decisão e necessidades de seus usuários, exhibe o patrimônio cultural da ONCE e organiza exposições temporárias de artistas com o sem deficiência visual. A coleção da ONCE responde a três linhas de aquisição e pesquisa que são exibidas em salas separadas: há salas dedicadas a maquetes de monumentos arquitetônicos espanhóis e internacionais, salas de exibição de obras plásticas de artistas cegos e com deficiência visual grave e salas dedicadas à exposição de material

tiflológico<sup>372</sup>. Além de informação em áudio, há informação sobre as obras em tinta, com fonte ampliada, e em Braille.

O acesso é gratuito para todos os públicos, podendo-se reservar visitas em grupo. O museu não dispõe de um departamento de educação. Os visitantes podem solicitar um audioguia e, quando há visitas em grupo, é a própria recepcionista, que é cega, quem faz a função de guia.

Em 12 de maio de 2015, acompanhei um grupo de sete filiados da ONCE com baixa-visão que visitou a exposição de esculturas de Francisca Llabres (figura 27). Nesta ocasião, foi a própria artista quem guiou o grupo, explicando as obras e o processo de criação.



Figura 27 – Visitantes com deficiência visual conhecem uma escultura enquanto a artista faz a explicação. Museu Tiflológico, 2015.

[Descrição da imagem: um senhor explora hapticamente uma escultura de mármore de uma mulher nua de joelhos. Ao fundo, uma senhora olha para a escultura enquanto a artista faz as explicações.]

Todos os participantes tocaram detidamente as esculturas e expressaram suas impressões e preferências estéticas. Muitas das obras tinham temática feminista, o que despertou o interesse do grupo, que era formado por seis senhoras e um senhor de idades avançadas, e suscitou comentários sobre os comportamentos machistas de muitos homens nos relacionamentos com as mulheres. Portanto, as obras foram interpretadas como

---

<sup>372</sup> *Tiflo* significa "cego" em grego. O termo "tiflológico" é empregado em referência ao mundo cultural das pessoas cegas.

símbolos, provavelmente pelo fato de a artista estar presente e explicar sua intenção criativa e a importância de cada obra em sua vida pessoal.

Uma vez finalizada a visita à exposição temporária, os visitantes aproveitaram para conhecer a sala de maquetes arquitetônicas.



Figura 28 – Visitantes com deficiência visual exploram a maquete da Porta de Alcalá. Museu Tiflológico, 2015.

[Descrição da imagem: três pessoas exploram hapticamente uma maquete de aproximadamente um metro de largura e meio de altura. É uma reprodução da Porta de Alcalá, em Madri, de estilo neoclássico com cinco arcos e diversas esculturas no alto.]

Na saída, todo mundo se mostrou contente e bem-disposto, à diferença de alguns dos participantes dos grupos de discussão, que tiveram experiências negativas. Concretamente, me refiro a três homens de 20-40 anos que não foram ao museu com grupos organizados pela ONCE, mas com outros grupos: um foi com os colegas enxergantes de sua turma do mestrado, que quiseram ir com ele para conhecer o museu, outro levou as crianças da escola onde trabalha e o terceiro foi com um grupo de amigos. Este último conta que, quando foi, não havia nenhuma guia e eles puderam explorar o museu livremente. Já os outros dois criticam precisamente a atitude da guia do museu, que só permitiu tocar as peças aos visitantes do grupo que têm deficiência visual. Conforme opina um dos participantes, essa atitude não é própria de um museu inclusivo, pois marca uma excisão entre aqueles que enxergam e os que não. Se os cegos geralmente reclamam da constante proibição de tocar nos museus, o Tiflológico deveria ser um exemplo a seguir, deixando que todo mundo toque sem restrições. Ainda, como naquele dia ele era o único

cego, a guia recomendou que ele voltasse outro dia para não atrasar o grupo, dando mais um exemplo de segregação.

As duas participantes de 20-40 anos também foram ao Tiflológico, e elas gostaram da experiência de poder tocar, e uma delas, que tem baixa-visão, acha a iniciativa importante para quem não enxerga. Nos outros grupos, ninguém fez comentários sobre o museu Tiflológico, mas é provável que a maioria tenha ido alguma vez, porque a ONCE sempre organiza visitas em grupo e, além disso, vários dos artistas expostos são filiados à organização, como o artista háptico César Delgado, conhecido por todos.

Considero que o papel dos funcionários é fundamental em qualquer museu, e, neste caso, a atitude segregadora que a guia teve nos exemplos acima parece especialmente incompreensível, pois é contrária à filosofia da ONCE. Não sei se essa é a postura habitual ou se foram dois casos desafortunados muito pontuais. O fato de ela ser cega traz um diferencial com relação à maioria dos museus, assim como a iniciativa de convidar a própria artista para apresentar suas obras, que mostrou ser muito inspiradora para os visitantes, mas as ocorrências narradas pelos participantes mostram a importância de o museu contar com profissionais capacitados para receber todo tipo de públicos. Os departamentos de educação costumam ser os responsáveis por essa missão, e têm um papel chave na inclusão museal. No caso do museu Tiflológico, ao não haver um departamento específico para isso, deveriam investir em capacitação e reciclagem profissional para evitar situações como as que nossos participantes vivenciaram.

Um museu como o Tiflológico é digno de reconhecimento pelo seu labor de dar espaço aos artistas com deficiência visual e pela sua concepção de ser um museu tátil. Apesar dos problemas relatados, acredito que tem um grande potencial para se tornar em um exemplo de museu inclusivo que sirva como referência de boas práticas. Para tanto, é importante que continue se atualizando e que valorize a função de seus funcionários.

Além dos museus aqui mencionados, outros oferecem recursos de acessibilidade na capital espanhola, como o museu do Traje e o museu Arqueológico, mas não foram incluídos no universo da pesquisa. Como se pode constatar, as propostas dos museus estudados são muito heterogêneas e mostram que as possibilidades de acessibilidade museal são inumeráveis, muito mais versáteis do que as da acessibilidade em cinemas e teatros. A seguir, falarei dos recursos de acessibilidade em cinemas para as pessoas com deficiência visual.

### 5.3.3. Acessibilidade em cinemas

No cinema, o recurso de acessibilidade para as pessoas com deficiência visual é a audiodescrição, que, pelo menos no contexto espanhol, sempre é gravada e masterizada em estúdio. A faixa de áudio resultante dessa gravação é transmitida simultaneamente com a do filme, seja por um sistema que suporte múltiplas faixas ou por um sistema portátil, de uso pessoal, que reproduza a faixa da audiodescrição sincronizada com a faixa original do filme.

Antes, as salas de cinema precisavam estar equipadas com esses sistemas para oferecer sessões acessíveis para as pessoas com deficiência visual, que recebiam a transmissão por um rádio com fones de ouvido ou, no caso das salas que faziam sessões especiais com audiodescrição aberta, todo mundo da sala escutava o filme audiodescrito sem necessidade de nenhum aparelho – porém, a organização desse tipo de sessões especiais foi rejeitada pelo seu risco de segregar o público, o que vai contra a proposta de inclusão que procura acolher todo tipo de pessoas sem criar distinções.

Hoje, os próprios usuários podem utilizar certos aplicativos em seus dispositivos móveis, como telefones ou *tablets*, para escutar a audiodescrição. A filosofia de que a acessibilidade seja trazida por cada um tem, como vimos, a vantagem de não depender de nenhum funcionário do cinema e, portanto, de não ter que dizer para ninguém que a pessoa possui deficiência visual. Essa mudança repercutiu no aumento de sua autonomia e autoestima. A dificuldade reside no fato de que as pessoas precisam aprender a usar as tecnologias, que, para maior complicação, estão em constante transformação.

#### 5.3.3.1 Audiodescrição

A audiodescrição para a sétima arte envolve uma análise prévia do filme que exige do audiodescritor conhecimentos de linguagem cinematográfica e semiótica da imagem<sup>373</sup>. Após a elaboração de um roteiro de audiodescrição, ele é gravado por um locutor respeitando não só os diálogos, mas também os demais elementos diegéticos da trilha sonora do filme, ou seja, intervindo unicamente nos interstícios para contextualizar

---

<sup>373</sup> DÍAZ-CINTAS, 2007, p. 53.

os acontecimentos do enredo e os efeitos sonoros cuja origem não fique clara para quem não enxerga<sup>374</sup>.

O audiodescritor para cinema precisa entender as eleições do diretor e respeitar o ritmo do filme para não sufocar o ouvinte com descrições verborrágicas que só o levarão à exaustão. Saber discernir entre os elementos visuais que devem ser descritos para facilitar o acompanhamento da estória ou de sua construção fílmica e os que resultam irrelevantes é uma habilidade essencial do bom audiodescritor.

Cada país tem suas normas e modelos de audiodescrição, criadas em função das preferências de seus usuários. Enquanto os países anglo-saxões fazem audiodescrições bastante detalhadas, o modelo espanhol prioriza a ação e os aspectos mais relevantes para a compreensão do filme, economizando em detalhes para não cansar os usuários<sup>375</sup>. Um modelo brasileiro vem sendo definido, já que a norma da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) não é específica quanto ao tipo de informação que deve ser fornecida nem aos aspectos formais e linguísticos da audiodescrição, e pesquisas estão sendo feitas para identificar as preferências dos usuários, que parecem estar num ponto intermediário entre o modelo espanhol e o anglo-saxão.

Em novembro de 2015, foi apresentado pela assessora técnica da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), Sylvia Bahiense Naves, um Guia Orientador para Acessibilidade de Produções Audiovisuais<sup>376</sup>, elaborado por uma comissão formada por professores universitários, legendadores, audiodescritores, tradutores e intérpretes da Língua Brasileira de Sinais (Libras) com o intuito de reunir uma série de parâmetros que sirvam como referência para a elaboração de audiodescrições, legendas para surdos e ensurdecidos (LSE) e janela de LIBRAS. Questões técnicas, linguísticas e tradutórias da audiodescrição são abordadas de forma sucinta pelo documento, apontando alguns elementos que podem ajudar a padronizar a atividade. Por exemplo, se recomenda que a locução respeite o tom narrativo do filme, sendo mais recomendável uma narração mais ágil para cenas de ação e uma narração mais pausada e melancólica para cenas dramáticas. Também se recomenda o uso de uma sintaxe simples e de uma linguagem

---

<sup>374</sup> O toque de um telefone é facilmente reconhecível e não precisa ser explicado, mas há outros sons cuja origem não é tão evidente.

<sup>375</sup> Para uma comparação exaustiva dos dois modelos definidos pelas normas técnicas dos respectivos países, vide: ALVES, 2011 e ALVES et al, 2011.

<sup>376</sup> Uma primeira versão do guia está disponível no seguinte endereço:  
[http://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia\\_audiovisuais.pdf](http://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia_audiovisuais.pdf).

objetiva e sucinta, porém vívida e imaginativa, priorizando o uso de léxico condizente com a poética do filme. Quanto à descrição de atributos físicos dos personagens a dica é escolher as características que contribuem para sua construção dramática seguindo a sequência gênero, faixa etária, etnia, cor da pele, estatura, compleição, olhos, cabelos etc. E, no que diz respeito à carga emocional dos personagens, o guia faz ênfase na importância de trabalhá-la nas descrições de filmes com grande carga emotiva. Assim, as cenas românticas não devem ser descritas de um modo sumário e ausente de adjetivos, pois o beijo do casal pode ser rápido ou lento, frio ou apaixonado, rápido ou demorado. Esses detalhes contribuem a construir o clima afetivo da cena.

Na Espanha, o documento que orienta a prática da audiodescrição é a norma UNE 153020, de 2005, e estabelece que se siga a regra espaciotemporal que consiste em descrever *quando, onde, quem, que e como* de cada situação. Recomenda que se evite qualquer ponto de vista subjetivo na audiodescrição e que não se antecipe informação que ainda vai aparecer no filme. O guia brasileiro também faz essa recomendação, mas aceita que certas informações sejam adiantadas ou atrasadas ligeiramente para dar informações necessárias ao andamento da cena, desde que não antecipem um fato importante que está por vir. Quanto à descrição física dos personagens, dos figurinos, dos espaços e das ações, o modelo espanhol tende a ser menos detalhista do que a proposta brasileira, priorizando fundamentalmente a informação factual. Mas, como pude constatar durante nossa pesquisa em Madri, muitas audiodescrições de filmes feitas na Espanha fogem da norma – que foi elaborada a partir das preferências dos usuários – e são frequentes as reclamações quanto ao excesso de informação, à sobreposição dos sons do filme, à antecipação de informação e à descrição de sons que são por si só reconhecíveis.

Como já comentei, é necessário saber reconhecer as situações nas quais o imperativo da objetividade pode ser quebrado. Por exemplo, se uma cena de um filme está ambientada em um espaço caracterizado de tal maneira que todo espectador que enxerga o associe imediatamente a uma sala de interrogatório, considero que o audiodescritor pode dizer – sem medo de estar explicitando elementos que estavam implícitos no filme – que aquele lugar é uma sala de interrogatório. Enquanto um defensor férreo da objetividade considera que o audiodescritor deveria dizer: “Eles estão sentados em uma sala escura e lúgubre”<sup>377</sup>,

---

<sup>377</sup> Uso este exemplo porque foi comentado por Joel Snyder durante a 4ª edição do congresso “Media for All – Audiovisual Translation: Taking Stock”, no Imperial College de Londres, em 2011. Segundo ele, seria

eu considero que essa descrição instaria o espectador cego a fazer uma inferência muito complicada para chegar à conclusão, quiçá minutos depois, quando o interrogatório começar, de que aquilo é uma sala de interrogatório. Além disso, o primeiro adjetivo usado – *escura* – é uma qualidade relativa à falta de luz, ou seja, é percebida pelo olhar e pode não ser significativa para um espectador cego de nascença, quem, pelo seu modo perceptivo, experimentaria aquele espaço pela textura das paredes, a temperatura e características acústicas, entre outras coisas. Até que ponto estaria errado descrever aquela sala como um lugar frio com paredes ásperas, mesmo sem termos sentido verdadeiramente sua temperatura e sua textura? Essa é uma estratégia que foge às convenções, mas que poderia ser mais explorada antes de negar sua validade. Em nossa opinião, o audiodescritor deveria situar o espectador naquele espaço para que ele pudesse acompanhar a estória simultaneamente com os demais espectadores. Assim, ganharia tempo para descrever as propriedades da sala, fornecendo mais dados para o espectador formar sua própria imagem mental dela. Nossa proposta seria, por conseguinte, dizer: “Eles estão sentados em uma *sala de interrogatório fria e lúgubre*”.

O exemplo a seguir também coloca em questionamento a necessidade de impor tarefas complicadas de inferência que podem prejudicar o acompanhamento do filme, especialmente quando a narrativa é rápida e cheia de ação, como acontece no filme *Tropa de elite*:

Em *Tropa de Elite*, Capitão Nascimento faz um gesto que significa cortar cabeças, ou seja, está determinando que os seus soldados atirem nos traficantes. Se for descrito como "Nascimento passa a mão de um lado a outro na frente do pescoço", pode não levar ao entendimento da cena ou retardar sua compreensão. Assim, sugerimos: "Nascimento faz um gesto para os soldados atirarem" (ALVES et. al., 2011, p. 24).

Seguindo essa proposta, se priorizaria o entendimento da ação para evitar que os espectadores se perdessem no enredo do filme, pois qualquer desvio de atenção ocasionaria perdas importantes. Se, por um lado, pode se considerar importante que as pessoas cegas saibam o que significa – na cultura dos enxergantes – simular com a mão que se está fazendo um corte no pescoço, por outro lado podemos questionar a obrigatoriedade de que conheçam o significado cultural desse gesto para poder acompanhar o enredo de um filme.

---

errado dizer que os personagens estão numa sala de interrogatório porque em nenhum momento isso é explicitado verbalmente no filme.

A substituição da descrição do gesto pelo seu significado é uma forma de explicitação de uma inferência própria da comunicação não verbal à qual só se tem acesso visualmente. Em condições temporais propícias, seria possível incluir tanto a descrição quanto sua função comunicativa: “Nascimento passa a mão de um lado a outro na frente do pescoço; é uma indicação para os soldados atirarem”. Isso permitiria ter uma noção mais completa da situação. Os espectadores cegos com memória visual lembrarão facilmente do gesto, mas não se incomodarão com a redundância da explicação.

Por outro lado, concordo com o jornalista cinematográfico cego Carlos López-Tapia em que a neutralidade da audiodescrição vai contra a essência do filme. Sob seu ponto de vista, o que um filme pretende é emocionar – seja no sentido de fazer rir ou de fazer sofrer – e tudo o que for em outra direção é prejudicial. E acrescenta que “a frieza, o distanciamento na audiodescrição transforma um produto emocional em um produto informativo. É como transformar um romance em um jornal” [tradução minha]<sup>378</sup>.

### **5.3.3.1.1. Audiodescrição da linguagem cinematográfica**

Há controvérsias sobre a necessidade ou adequação de descrever aspectos formais do filme que dizem respeito à sua construção gramatical e estilística, como movimentos de câmera, enquadramentos e efeitos como *fade-in* (aparecimento gradual da imagem) e *fade-out* (desvanecimento gradual). Enquanto um argumento contrário pode ser que explicitar esse tipo de técnicas cria um distanciamento do espectador com relação à estória e pode dificultar a compreensão de cenas para o espectador que não esteja familiarizado com a linguagem cinematográfica<sup>379</sup>, o bloco defensor alega que é importante fazê-lo porque promove o letramento visual das pessoas com deficiência visual.

Bell Machado defende a segunda posição, alegando que:

Narrar o close do beijo, o close da lágrima escorrendo, é diferente de falar ‘ela está chorando’, ‘eles estão se beijando’. A pessoa com deficiência

---

<sup>378</sup> Do espanhol: “Una frialdad, un distanciamiento en la audiodescripción transforma un producto emocional en un producto informativo. Es como si transformarás una novela en un periódico”.

<sup>379</sup> ALVES et al, p. 2011, p. 24.

visual que desenvolve o simbólico e conhece uma imagem poética, tem a oportunidade de conhecer a arte e responder o que o cineasta Andrei Tarkovski finalmente pergunta: quem precisa da arte? (MACHADO, 2015, s.n.).

A questão é complexa, pois, como vimos, as necessidades das pessoas com deficiência visual são tão diversas que é impossível satisfazer todas elas com um único modelo. Geralmente, o que as normas recomendam é que se levem em conta as necessidades de quem mais precisa da audiodescrição, ou seja, as pessoas com cegueira total. Mas acontece que as necessidades de um espectador com cegueira total congênita são muito diferentes daquelas do espectador com cegueira adquirida.

O que foi constatado durante as conversas com os participantes da pesquisa foi que a informação relativa à linguagem cinematográfica é almejada unicamente pelos cinéfilos que perderam a visão em idade adulta. Foram precisamente essas pessoas as que alegaram ter deixado de ir ao cinema por sentir uma terrível falta ao não poder perceber esses aspectos formais. O resto das pessoas com deficiência visual não sente falta disso.

Na entrevista realizada com Carlos López-Tapia, ele contou que sempre assiste aos filmes sem audiodescrição. Costuma ir com a esposa ou com amigos, e, se tem alguma dúvida sobre o que está acontecendo no filme, pergunta. Com o apoio do som, ele recria em sua mente a estória imaginando os planos e enquadramentos que foram usados, e não sofre ao pensar que talvez a realidade não tenha nada a ver com o que ele imaginou:

Quanto melhor for o filme, melhor será vertida a informação e menos informação falta. Eu sei que estou perdendo coisas, mas, sabendo-o, isso não me preocupa. Porque o que eu vou fazer é participar de uma estória semicoletiva – porque, afinal, no cinema cada um é cada um e está sozinho, como perante a morte –, e isso é o que me interessa. Encontro-o interessante, sabe? E me concentrar no desenvolvimento do que acontece no telão, imaginá-lo de uma forma muito relaxada, sem nenhuma intensidade de imaginação. É como deixá-lo fluir. Não preciso remar [tradução minha]<sup>380</sup>.

---

<sup>380</sup> Do espanhol: “Cuanto mejor es la película mejor vierte la información y menos información te falta. Yo sé que pierdo algo, pero, al saberlo, no me preocupa. Porque, al final, lo que yo voy es a participar de una

O caso de Carlos é um exemplo ideal onde o *musement* e a imaginação fluem sem impedimentos. Já os cinéfilos que perderam a visão recentemente e que sentem a falta do estímulo visual precisariam da descrição de alguém que enxerga para poder recriar mentalmente os planos e movimentos de câmara. Para essas pessoas, uma audiodescrição que não inclui informação sobre a linguagem visual do filme continua sem preencher o vazio deixado pela falta de visão, pois precisam desses dados para visualizar em suas mentes o filme do jeito como o teriam visto antes.

Por isso, meu ponto de vista se situa entre os dois extremos. Por um lado, considero lamentável que pessoas cinéfilas tenham deixado de ir ao cinema após terem ficado cegas em parte porque o tipo de audiodescrição que é feito não lhes satisfaz; um modelo verdadeiramente inclusivo deveria cobrir a necessidade dessas pessoas. Por outro lado, não concordo com a visão de que a função da audiodescrição seja necessariamente proporcionar um letramento visual aos cegos. Em meu entendimento, a audiodescrição deve fazer a mediação comunicacional, levando em conta o universo interpretativo do receptor, para possibilitar que ele tenha uma experiência artística. Para um cego congênito, a linguagem cinematográfica se materializa pelo som, e, embora ele também possa aprender os códigos visuais, devemos compreender que não precisa deles para entender de cinema; somos nós que precisamos ser menos oculocentristas. E, afinal, o público médio não vai ao cinema para aprender técnicas audiovisuais, senão para ter uma experiência fílmica significativa.

Então, como seria possível construir um modelo realmente inclusivo que tivesse opções para todos os gostos e necessidades? Minha proposta é que as escolhas audiodescritivas pudessem ser baseadas no tipo de filme a ser descrito. Nos cinemas espanhóis, a situação atual afasta uma grande parcela de público com deficiência visual, não só porque as salas de cinema acessíveis se encontram em lugares inacessíveis como centros comerciais distantes do centro das cidades, mas, sobretudo, porque a oferta de filmes audiodescritos se restringe a filmes majoritariamente comerciais e, em muitos casos, de duvidosa qualidade, conforme contaram alguns dos participantes da pesquisa. Se filmes

---

historia semicolectiva –porque al fin y al cabo en el cine cada uno es cada uno y está uno solo, como ante la muerte–, y eso a mí me interesa. Me resulta interesante, ¿sabes? Y concentrarme en el desarrollo de lo que pasa en la pantalla, imaginarlo de una forma muy relajada, sin ninguna intensidad de imaginación. Es como dejarlo fluir. No tengo que remar”.

de arte também fossem audiodescritos, com certeza aumentaria o interesse e a presença das pessoas que gostam desse tipo de cinema.

Em função das características do filme e do estilo do diretor, os audiodescritores poderiam decidir qual seria a melhor abordagem para a descrição. Por exemplo, não é difícil imaginar que qualquer diretor, audiodescritor ou espectador de filmes de arte concordaria com que faz sentido descrever os movimentos de câmara, a iluminação, a montagem e os tipos de plano usados por um Orson Welles, um Serguéi Eisenstein ou um Tarkovski. Desse modo, acredito que seria mais viável falar de inclusão.

### **5.3.3.2. Acessibilidade em cinemas de Madri: o universo da pesquisa**

Inicialmente, meu projeto de pesquisa incluía a aplicação de questionários a usuários da audiodescrição em sessões de cinema acessíveis na cidade de Madri. Aproveitando que o recém-inaugurado site “Agenda Cultural Accesible” disponibilizava toda a informação sobre as sessões acessíveis, considerava que seria possível coletar alguns dados *in situ*. Mas, após várias tentativas de encontrar espectadores com deficiência visual nas sessões acessíveis, constatei que aquilo não iria dar certo. Contra minhas expectativas, encontrei com salas praticamente vazias onde não havia nenhum usuário da audiodescrição.

Portanto, a pesquisa sobre a acessibilidade nos cinemas se restringiu às respostas do questionário online sobre hábitos culturais que foi aplicado a nível nacional, que me permitiu fazer um diagnóstico geral da situação, e às discussões feitas nos grupos de discussão, que renderam animados debates sobre o assunto e me permitiram fazer uma análise da experiência cinematográfica dos participantes. Já comentei os resultados relativos aos hábitos de ir ao cinema e as barreiras encontradas. Agora, vou apresentar o panorama atual da acessibilidade nos cinemas de Madri, especificamente.

Várias empresas atuam na área de audiodescrição de cinema, e em cada sala são utilizados sistemas específicos. Basicamente, podemos encontrar sessões cuja audiodescrição é feita por: 1) a empresa Aristia, que usa o sistema Audesc; 2) a empresa

Navarra de Cine, cuja transmissão é feita por um sistema de transmissão por rádio; e 3) outras empresas que usam o sistema Whatscine.

Jorge Díaz-Cintas<sup>381</sup> conta que o primeiro filme que foi audiodescrito na Espanha foi *O último tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci. A audiodescrição, promovida pela ONCE em 1987, foi o precedente do lançamento, em 1993, do sistema Audesc, desenvolvido pelo Centro de Pesquisa, Desenvolvimento e Aplicação Tiflotécnica da ONCE, para a realização e promoção de audiodescrições em espanhol. Inicialmente, os filmes audiodescritos eram gravados em fitas VHS e disponibilizados para empréstimo nas instalações da ONCE para seus filiados. Hoje, o sistema de empréstimos continua – em formato DVD – e, em 2013, a ONCE lançou, em parceria com a Fundação Vodafone, o aplicativo Audesc Mobile para proporcionar o acesso a audiodescrições de produções audiovisuais – sejam filmes exibidos em cinemas ou em outros meios, como televisão, DVD ou internet – desde o *smartphone* ou *tablet* do usuário, o qual pode verificar a existência da audiodescrição no catálogo do sistema e descarregar o arquivo para sincronizá-lo com o filme a ser assistido. A ONCE não tem capacidade para financiar a audiodescrição de filmes de estreia, mas anima os produtores e distribuidores a que façam as audiodescrições de seus filmes e as incluam no catálogo do aplicativo, que hoje conta com mais de 300 títulos de longa-metragem, além de séries, documentários, curtas-metragens e vídeos institucionais.

Além do sistema Audesc, atualmente existem outras ferramentas de acessibilidade, como UC3MTitling e Whatscine, ambas desenvolvidas na Universidade Carlos III de Madri. O sistema UC3MTitling permite controlar de forma presencial ou remota a projeção sincronizada de legendas, vídeos em língua de sinais e audiodescrição em qualquer tipo de espetáculo, e já foi empregado em eventos como o Festival de Cinema de San Sebastián, a gala dos prêmios Goya e algumas apresentações teatrais. O sistema Whatscine, que além de ter sido implantado em múltiplas salas de cinema do território espanhol já está sendo usado em diversas salas de São Paulo e Rio de Janeiro, é um aplicativo de transmissão Wi-Fi de conteúdos multimídia multilíngues que permite assistir a um filme ou espetáculo de maneira personalizada, escolhendo a modalidade em que se deseja receber a informação – com audiodescrição, legendas ou língua de sinais, podendo

---

<sup>381</sup> 2007, p. 51.

ainda escolher entre várias línguas – sem interferir na recepção das outras pessoas presentes na sala. A recepção pode ser feita em um *smartphone* ou com uns óculos específicos que suportem essa tecnologia<sup>382</sup>.

Por outro lado, a empresa Navarra de Cine foi pioneira na projeção acessível de filmes, durante o Festival de Cinema de Pamplona de 2003. Atualmente, as audiodescrições feitas pela empresa Navarra de Cine se enquadram no projeto “Cine Accesible”, que tem apoio da Fundação Orange e cuja finalidade é desenhar sessões de cinema inclusivas para que pessoas com e sem deficiência possam assistir juntas a filmes de estreia em diversas cidades espanholas. Os usuários com deficiência visual podem solicitar na bilheteria um aparelho de recepção de radiofrequência com fones de ouvido para acompanhar a audiodescrição.

A partir das conversas com os participantes dos grupos de discussão, percebi que muitos deles não conhecem todas as opções que atualmente existem de acessibilidade nos cinemas. Todos conhecem o aplicativo Audesc Mobile, que é o sistema da ONCE, mas nem todos o usam. Vários comentaram que instalaram o aplicativo no celular, mas que nunca o usaram, bem porque não sabem como fazê-lo ou porque os filmes disponíveis não lhes interessam. A ONCE às vezes organiza sessões de cinema onde disponibiliza aparelhos de recepção para os usuários que não possuem o aplicativo.

A questão da oferta de filmes com audiodescrição é um aspecto chave que influi nos hábitos dos usuários. Segundo a opinião dos participantes que conhecem o catálogo Audesc, a maioria dos filmes é comercial e de má qualidade – duas participantes contam que ficam decepcionadas toda vez que recebem uma alerta do aplicativo anunciando a incorporação de um novo título –, sendo escassos os filmes bons. Como a implementação do sistema Whatscine ainda é recente e o site Agenda Cultural Accesible só foi lançado em janeiro de 2015, muitos participantes não conhecem toda a oferta de atividades culturais acessíveis na cidade. Por isso, muitos deixaram de ir ao cinema porque acham que as únicas opções disponíveis são as salas de cinema onde emprestam o aparelho de recepção da audiodescrição (que estão em centros comerciais) e os filmes que aparecem no catálogo Audesc (e que podem estar sendo projetados em qualquer sala de cinema). Mas, na

---

<sup>382</sup> Segundo as informações do site do Whatscine, atualmente a tecnologia só é compatível com os óculos Epson Moverio BT-100, que também permitem navegar pela internet, armazenar documentos ou jogar jogos interativos, entre outras coisas, ampliando ainda mais as possibilidades da experiência.

verdade, a oferta tem aumentado um pouco, e nos cinemas Yelmo, por exemplo, há vários filmes que podem ser assistidos com audiodescrição. Basta levar o celular e uns fones de ouvido para receber a audiodescrição pelo aplicativo Whatscine.

Constatei que há uma falta de informação geral, sendo poucos os participantes conhecedores das opções existentes para assistir a um filme com audiodescrição no cinema. Isso demonstra a importância de iniciativas como a que o CESyA teve de criar um site que recolha todas as sessões acessíveis da agenda cultural nacional.

Os participantes que mais vão ao cinema opinam que os aplicativos móveis têm sido um grande avanço para a acessibilidade, pois agora é o filme que está acessível, independentemente de se a pessoa quer assisti-lo em casa, no cinema ou em outro lugar. Além disso, eles se sentem autônomos e gostam da sensação de não ter que falar para ninguém que são cegos. Mas, conforme explicam, ainda há muita gente que “tem medo” do celular – encontrei várias dessas pessoas nos grupos de discussão – e, portanto, a existência de salas acessíveis que emprestem o aparelho para os usuários continua sendo imprescindível. Um fator negativo é que todas ficam longe do centro. Antes, havia salas acessíveis nos cinemas Roxy B, no centro de Madri, e muitos dos participantes contam que iam bastante e assistiram a vários filmes bons lá. Uma participante (com cegueira adquirida) conta como foi emocionante ir pela primeira vez a uma sessão audiodescrita nos Roxy B:

[...] é uma delícia para a pessoa que nos acompanha. No meu caso, é meu marido. Quando comecei, há uns cinco ou seis anos, já não enxergava, enxergava muito pouco, sempre tinha que ser na televisão. No cinema, como o telão é tão grande, não conseguia ver bem. E, claro, era muito difícil. Porque a gente até foi... Um dia, a gente quase saiu de lá brigando porque nos repreenderam de trás: “Silêncio!”. E olha que ele estava falando bem baixinho, porque eu tenho um bom ouvido. “Calem-se já!”. Pois bem, meu marido pegou a bengala e falou: “O senhor sabe o que é isto?”. E eu: “Não, por favor”. O último que você quer é incomodar. Então, para mim, a primeira vez que fui a um cinema com audiodescrição, que fui com meu marido, saí com lágrimas nos olhos. De poder falar: “Que relaxada estive e que relaxado o deixei”. Porque, já que

a gente convive e está junto, o que eu quero é que ele fique relaxado [tradução minha]<sup>383</sup>.

Mas, desde que os Roxy B fecharam, as salas acessíveis estão nos cinemas Palacio de Hielo, que ficam em um centro comercial longe do centro. Uma participante conta que muita gente deixou de ir ao cinema, porque há de se ter realmente muita vontade para ir naquele cinema, já que o lugar é totalmente inacessível. Primeiro, porque é um centro comercial, que não é um lugar muito fácil para os cegos. E, segundo, porque o ingresso é comprado em um andar, o aparelho se pega em outro andar e depois ainda há de se encontrar a sala onde vai passar o filme. Já nos Roxy a sala estava no térreo e havia um senhor “muito amável” que entregava os aparelhos. Ela admite que às vezes fica com vontade de não voltar, mas continua indo por ativismo, para marcar presença e mostrar que há pessoas interessadas em consumir filmes audiodescritos. Um participante que gosta de ir ao cinema sozinho também comenta que agora está mais difícil, porque ir só a um centro comercial é “uma odisseia”.

Um outro aspecto que tem a ver com a acessibilidade dos filmes estrangeiros é que a audiodescrição se escuta com o filme dublado. Em dois grupos de discussão surgiu o assunto, pois vários participantes coincidiram em criticar a qualidade das dublagens atuais, que influencia muito a apreciação do filme. O volume do áudio e a má equalização entre a faixa de áudio do filme e a audiodescrição também são alvos de críticas.

Quanto à qualidade das audiodescrições, há participantes que não têm uma opinião crítica e que não percebem diferenças qualitativas entre as empresas que fazem audiodescrição. Mas outros, principalmente os mais cinéfilos do grupo de 20-40 anos, sabem fazer valorações sobre a qualidade de cada empresa e têm uma lista de exemplos nos quais baseiam sua argumentação. Em termos gerais, os participantes gostam bastante das audiodescrições da empresa Aristia (sistema Audesc), exceto dois participantes de 56-

---

<sup>383</sup> Do espanhol: “[...] es una gozada para la persona que te acompaña. En mi caso, mi marido. Yo cuando empecé, hará como cinco o seis años, que ya no veía, veía muy poquito, tenía que ser en la televisión siempre. En el cine, al ser tan grande la pantalla, no lograba verlo bien. Y claro, era muy difícil. Porque incluso nos han... Un día casi salimos discutiendo porque nos reprendieron desde atrás: ‘¡Cállese!’. Fíjate que era muy bajito, porque yo tengo buen oído. ‘¿Pero se pueden callar de una vez?’. Y bueno, mi marido cogió el bastón y dijo: ‘¿Usted sabe lo que es esto?’ Y yo: ‘No, por favor’. Lo que no quieres es, ante nada, molestar. Entonces, para mí, la primera vez que fui a un cine con audiodescripción, que fui con mi marido, salí con lágrimas en los ojos. De decir: ‘Lo relajada que yo he estado y lo relajado que lo he dejado a él’. Porque, si de por sí convivimos y estamos juntos, yo lo que quiero es que esté relajado”.

70 anos que reclamam da verbosidade de algumas. Um dos participantes do grupo de 20-40 anos diz que, apesar de não gostar do estilo dos filmes disponíveis com audiodescrição no catálogo Audesc, ele gosta de como fazem as audiodescrições dos filmes para adultos porque são bastante neutras. No entanto, ele ficou horrorizado com as audiodescrições de filmes infantis, porque, segundo ele, são tendenciosas e direcionam a interpretação das crianças. Outro participante do grupo de 20-40 critica as audiodescrições da empresa Navarra de Cine, que são as que passam nos cinemas Palacio de Hielo, porque falam demais e cobrem os sons diégéticos do filme, e ele acaba não entendendo nada.

Uma falha técnica durante o primeiro uso de um sistema de acessibilidade não é um problema insignificante. Ao contrário, pelo menos duas das participantes contam que testaram uma vez o Whatscine e não houve maneira de sincronizar a audiodescrição. Tiveram que ir embora do cinema e receberam o dinheiro de volta. Depois daquela experiência, nunca mais usaram o aplicativo.

A falta de informação dos funcionários do cinema sobre os recursos de acessibilidade existentes também pode gerar frustração e sentimento de exclusão, como também comentam vários participantes. Além disso, cada vez é menos frequente encontrar um lanterninha que acompanhe as pessoas até seus assentos, o que agrava a situação para as pessoas que não enxergam quando o ingresso é com assento marcado.

Essas barreiras, que em sua maioria parecem fáceis de eliminar, fazem com que a experiência do cinema se torne uma aventura demasiado complicada e mantenha muitas pessoas com deficiência visual longe dos cinemas, preferindo outras opções de lazer cultural, como o teatro.

Quanto aos tipos de interpretantes que foram mencionados pelos participantes, vários comentaram que já houve vezes em que abandonaram a sala de cinema porque não conseguiam acompanhar o filme ou porque o sistema de acessibilidade não funcionou. No geral, os filmes com muita ação ou com poucos diálogos também foram apontados pelos participantes como complicados de acompanhar.

Numerosos participantes reclamaram do volume excessivo do som na sala de cinema e do abuso de efeitos sonoros, que chegam a provocar um estado de confusão e mal-estar físico. A existência de um cinema que leva tão até o extremo a intenção de

provocar um efeito de choque sensorial no espectador foi observada por alguns autores, que alertam de que esse tipo de cinema acaba tendo um efeito anestésico:

Como nosso sistema perceptivo está dotado de mecanismos psicológicos de defesa a tais agressões, a consequência é a sobreposição de sobrestimulação e entorpecimento. Por conseguinte, o sistema sinestésico inverte sua função: transforma-se em um sistema anestésico. Sua meta é entorpecer o organismo, matar os sentidos, reprimir a memória. Nesta situação, a questão não é mais educar o ouvido para escutar música, mas lhe devolver sua capacidade auditiva; nem treinar o olho para admirar a beleza, mas recuperar sua “perceptibilidade” [tradução minha]<sup>384</sup> (CASTAÑARES, 2006, p 97).

Benjamin (1994b, p. 194) já tinha atentado para o efeito de choque das sequências de imagens cinematográficas. Mas, no cinema atual, esse choque não é apenas de natureza ótica; nas conversas com os participantes cegos e com baixa-visão da pesquisa, vários comentaram ter dificuldades para suportar um filme no cinema por causa do incômodo causado pelo impacto sonoro.

Outro tipo de interpretante energético citado por um dos participantes foi com relação a um filme espanhol, *Lo imposible* (2012), de Juan Antonio Bayona, que trata sobre uma família de turistas que sofreu o tsunami da Tailândia. O filme teve uma grande repercussão e foi um sucesso de bilheteria, mas também foi muito falado pelo efeito físico que provocou em alguns espectadores, incluindo casos de enjoo, desmaios, vômitos e abandono da sala. Segundo o professor de Comunicação da Universidade Ramon Llull Xavier Sáez (2012)<sup>385</sup>, tais efeitos se deveram a que o filme é “uma exacerbação do componente emocional até limites que beiram o insuportável” [tradução minha]<sup>386</sup>. Ou seja, a causa desses interpretantes energéticos seria o excesso de emoção, que

---

<sup>384</sup> Do espanhol: “Como nuestro sistema perceptivo está dotado de mecanismos psicológicos de defensa a tales agresiones, la consecuencia es la superposición de sobrestimulación y entumecimiento. En consecuencia, el sistema sinestésico invierte su función: se convierte en un sistema anestésico. Su meta es entumecer el organismo, matar los sentidos, reprimir la memoria. En esta situación, la cuestión ya no es educar el oído para escuchar música, sino devolverle su capacidad auditiva; o entrenar al ojo para admirar la belleza, sino recuperar su ‘perceptibilidad’”.

<sup>385</sup> Em entrevista disponível no blog:

<https://loimposibleelfenomeno.wordpress.com/2012/12/03/entrevista-con-xavier-saez/>.

<sup>386</sup> Do espanhol: “una exacerbación del componente emocional hasta límites que están tocando lo insoportable”.

desestabilizou o organismo dos espectadores até o extremo de provocar um desmaio. Esse participante assistiu ao filme duas vezes, uma sem audiodescrição e outra com, e comentou que ficou muito impressionado.

Dentre os interpretantes lógicos, foram recorrentes as críticas à qualidade da dublagem e da audiodescrição. Vários participantes falam que o que mais lhes interessa dos filmes são os diálogos, o roteiro. E uma participante afirmou que o filme perfeito para as pessoas com deficiência visual é aquele que parece com o teatro, como *Retorno a Ítaca*:

[...] é o filme mais estupendo. Além do roteiro e demais, é o mais estupendo para nós porque parece uma peça de teatro. Uns amigos passam realmente o filme todo falando num terraço. O único que muda a ação é que eles descem para comer. E depois voltam a subir para o terraço. E se passa um dia inteiro. É um amigo, Jorge Perrugorría, que vai embora de Cuba e depois volta e conta para os amigos sua experiência na Espanha, então começam a surgir as acusações. É uma crítica direta à forma de governar em Cuba. Mas o que quero dizer é que os personagens estão aí, não vão embora. É tudo diálogo [tradução minha]<sup>387</sup>.

Mas também houve dois participantes jovens que assistem a muitos filmes de ação e, embora a dublagem e a audiodescrição nem sempre sejam de seu gosto, conseguem apreciar esse tipo de cinema.

#### **5.3.4. Acessibilidade em teatros**

O recurso por excelência de acessibilidade nas artes cênicas é a audiodescrição. Inclusive, a primeira audiodescrição profissional que se conhece foi a audiodescrição de uma peça teatral, feita em 1981 nos Estados Unidos (DÍAZ-CINTAS, 2010, p. 176).

Javier Navarrete, assessor técnico da ONCE em sistemas de audiodescrição, afirma (2009, p. 16) que sempre houve cegos nos teatros, mesmo sem contar com recursos de

---

<sup>387</sup> Do espanhol: “[...] es la película más estupenda. Aparte del guion y todo, es la más estupenda para nosotros porque parece una obra de teatro. Realmente se pasan unos amigos toda la película hablando en una terraza. Lo único que cambia la acción es que bajan a comer. Y luego vuelven a subir a la terraza. Y pasa todo un día entero. Es un amigo, Jorge Perrugorría que se va de Cuba y luego vuelve y cuenta a sus amigos su experiencia en España, vienen los reproches y tal. Es un palo directo a la forma de gobernar en Cuba, y tal. Pero quiero decir que los personajes están ahí, no se mueven. Es todo diálogo”.

audiodescrição, porque é uma arte que se faz ao vivo, ou seja, eles gostam de sentar na poltrona do teatro para escutar as vozes e sons diretos do teatro. Segundo ele, é um erro colocar nesses espectadores fones de ouvido estéreo para escutar a audiodescrição, porque os isolam precisamente daquilo que eles gostam, da sonoridade da sala. E critica ainda mais os casos em que, não bastando com transmitir a locução do audiodescritor nos fones de ouvido, também são emitidos os sons do palco, o que torna a experiência do teatro em uma experiência de radioteatro. O correto, segundo ele, seria usar um fone de ouvido monoaural para não impedir a percepção direta do som ambiente.

Após o surgimento de aplicativos para dispositivos móveis que permitem escutar a audiodescrição no celular ou *tablet*, a tendência é que cada vez mais a acessibilidade seja trazida pelos usuários – como já acontece nos cinemas –, ao invés de eles dependerem da logística das salas de teatro. Mas, hoje, pelo menos na Espanha, ainda é mais frequente a acessibilidade por meio de emissores de radiofrequência e raios infravermelhos, cuja recepção é feita em aparelhos disponibilizados aos usuários que os solicitem na entrada do teatro. Se nos cinemas esse tipo de aparelhos já não é a opção favorita para muitos usuários com deficiência visual que preferem usar seus próprios dispositivos móveis, no teatro eles parecem estar acostumados com este sistema.

#### **5.3.4.1. Audiodescrição**

A audiodescrição para o teatro tem a peculiaridade de que cada apresentação do espetáculo é única e pode incluir elementos novos ou mudanças de ritmo importantes com relação a apresentações anteriores. Por isso, é recomendável que a audiodescrição seja feita ao vivo com o apoio de um roteiro prévio baseado nos ensaios. O audiodescritor vai fazendo ao longo do espetáculo a locução desde uma cabine de interpretação acusticamente isolada, e o público com deficiência visual recebe o sinal em um aparelho com fones de ouvido.

Geralmente, a empresa responsável pela audiodescrição de uma peça de teatro recebe um exemplar do texto. Ter à mão os diálogos e as marcações ajuda a fazer uma leitura analítica da peça. Também é necessário que o audiodescritor assista a, pelo menos, um ensaio da companhia e faça uma visita técnica ao local da apresentação. O roteiro de

audiodescrição costuma ser feito a partir de uma gravação em vídeo da peça, e o audiodescritor deve dominar a nomenclatura teatral para saber nomear adequadamente os acontecimentos cénicos, além de saber analisar a dramaturgia da peça<sup>388</sup>.

Durante a peça, a audiodescrição deve incidir especialmente nos recursos de comunicação visual empregados no teatro, como os gestos e comunicação não verbal, o figurino, as mudanças de cenário, as entradas e movimentos dos atores no palco, mudanças na iluminação, a projeção de fotografias ou vídeos etc. No final do espetáculo, pode se incluir orientações para abandonar o teatro.

Assim como na audiodescrição fílmica, é importante respeitar o ritmo da peça e não encher todos os interstícios com audiodescrição, pois as pausas e silêncios são elementos constituintes da linguagem teatral. Portanto, o impulso de querer descrever tudo deve ser reprimido, sendo fundamental a escuta da peça:

Excessiva audiodescrição ou um estilo muito carregado também pode ser irritante e exauriente. Deve-se permitir que a peça respire de vez em quando, de maneira que também se tornem presentes a atmosfera e os sons musicais. Excessiva audiodescrição pode destruir a atmosfera e o tom de uma cena. Para tanto, é importante assimilar e analisar bem o que está sendo transmitido pela criação artística no nível intelectual, sensorial e emocional. Em múltiplas ocasiões, a tensão, o mistério, a ansiedade etc. são construídos com pausas e silêncios dramáticos que devem ser respeitados sempre que possível [tradução minha]<sup>389</sup> (VVAA, 2013, p. 52).

Esse aspecto é fundamental, pois muitos usuários reclamam da verborragia das audiodescrições.

---

<sup>388</sup> DÍAZ-CINTAS, 2007, p. 54.

<sup>389</sup> Do espanhol: “Demasiada AD o un estilo muy recargado también puede ser irritante y agotador. Se debe permitir que la obra respire de vez en cuando de manera que también se hagan presentes la atmósfera y los sonidos musicales. Demasiada AD puede destruir la atmósfera y el tono de una escena. Para esto es importante asimilar y analizar bien lo que está transmitiendo la creación artística a nivel intelectual, sensorial y emocional. En múltiples ocasiones la tensión, el misterio, la ansiedad, etc. se construyen con pausas y silencios dramáticos que deben ser respetados siempre que sea posible”.

#### **4.3.4.2. Audiointrodução e visita tátil ao palco**

O roteiro de audiodescrição costuma começar com uma audiointrodução que é emitida alguns minutos antes do início do espetáculo. Nela, são descritos primeiramente o local, a distribuição da sala e a localização das entradas, saídas, banheiros, saídas de emergência e demais aspectos considerados de interesse.

Depois, são fornecidos dados sobre o autor, a companhia e a ficha técnica da peça, para em seguida descrever o espaço cénico, a ambientação, o figurino e a cenografia de cada ato. Também são introduzidos os personagens e é descrito o contexto geral da peça<sup>390</sup>.

A introdução permite incluir um grau mais elevado de detalhamento das informações, porque durante a obra apenas há tempo para dar detalhes sobre esses aspectos, mas é importante mantê-la sempre dentro de umas margens lógicas, para não saturar nem confundir o espectador.

Em alguns casos, antes da sessão é feita uma visita ao palco para que as pessoas com deficiência visual possam tocar os adereços, os figurinos e até conhecer alguns dos atores. Esse tipo de estratégia é mais frequente nas peças infantis, mas acredito que deveria ser empregada em todas as peças.

#### **4.3.4.3. Acessibilidade em teatros de Madri: o universo da pesquisa**

As primeiras experiências de audiodescrição teatral na Espanha aconteceram no início da década de 1990 com o sistema Audesc, e a empresa Aristia é a responsável pela audiodescrição das produções Audesc da ONCE, que incluem filmes, peças de teatro e espetáculos.

Atualmente há outras empresas que fazem acessibilidade teatral, mas as duas principais são Aristia e Aptent Be Accessible!. Enquanto a primeira costuma fazer as audiodescrições ao vivo, a segunda as emite, pré-gravadas, através de receptores de radiofrequência. Esse aspecto, que *a priori* pode parecer crucial para avaliar a qualidade de

---

<sup>390</sup> VVAA, 2013, p. 37-38.

uma audiodescrição teatral, curiosamente não parece ser notado pelos participantes da pesquisa, que, mesmo sendo usuários dos dois sistemas, não saberiam dizer qual deles funciona ao vivo e qual é pré-gravado.

Os serviços de acessibilidade da empresa Aptent se enquadram dentro do projeto “Teatro Accesible”, surgido em 2011 com a colaboração da Fundação Vodafone Espanha e a Associação “Psiquiatría y Vida” (Centro de Reabilitação Profissional “Nueva Vida”) para fazer sessões acessíveis de peças teatrais em teatros públicos como o María Guerrero, o Valle-Inclán e Teatros del Canal, de Madri, assim como outros teatros importantes em comunidades como Barcelona e Valencia. A empresa é um *spin-off* da Universidade Carlos III de Madri e resulta de suas pesquisas junto ao CESyA.

Aptent também organizou o festival de teatro acessível “Yo voy al teatro”, cuja primeira edição ocorreu em Madri de 02 a 29 de maio de 2015. Onze teatros da capital participaram no festival, e todas as sessões da programação tiveram recursos de acessibilidade. Pela primeira vez na história, as pessoas com deficiência sensorial não tiveram que se preocupar em verificar quais sessões eram acessíveis para elas.

Em 29 de abril de 2015, participei do Workshop de 2 horas de duração intitulado “Yo voy al Teatro”, organizado pela empresa Aptent, que é a responsável pelo festival do mesmo nome. O Workshop consistiu em diversas dinâmicas em grupos formados por pessoas com e sem deficiência para discutir as conquistas e metas da acessibilidade cultural em Madri. Por exemplo, se pediu aos participantes que comentassem seus hábitos culturais e traçassem em um mapa como é seu deslocamento desde casa ou o trabalho até o teatro ou cinema que costumam frequentar, explicando os meios de transporte empregados e as dificuldades para chegar até lá. Nas conversas, ficaram evidentes as dificuldades de acessibilidade física aos locais. Depois, cada grupo teve que pensar nas conquistas, problemas e desafios que enfrenta a acessibilidade cultural em Madri. Um dos problemas levantados pelos participantes – que, em sua maioria, eram representantes de associações de pessoas com deficiência<sup>391</sup>, de instituições culturais e da administração pública – foi a falta de cooperação entre essas três instâncias. Foi apontada a necessidade de normalizar a acessibilidade, aumentar sua difusão e capacitar os funcionários que trabalham nesses espaços. Também foram levantados problemas relacionados à dificuldade de comprar

---

<sup>391</sup> Houve representantes de várias associações de pessoas com deficiência, como CLAVE e Educación y Excelencia, mas a ONCE não participou. Ficou aparente que não há muito diálogo entre a ONCE e a empresa Aptent.

ingressos pela internet, pois nem sempre é possível escolher um assento preferencial, entre outros.

Assisti a seis sessões de teatro acessíveis e constatei que sempre há espectadores com deficiência visual; às vezes, mais de dez. E poderia haver ainda mais, porque vários participantes da pesquisa comentaram que gostariam de ir com mais frequência, mas nem sempre coincidem com as sessões acessíveis das peças, que costumam ser uma ou duas. Por outro lado, há pessoas que ainda não conhecem toda a oferta acessível e que, portanto, se vão ao teatro, vão sem audiodescrição.

Em termos gerais, o teatro é a opção preferida das pessoas de mais de 40 anos que participaram dos grupos de discussão, porque é mais acessível e, ao ser ao vivo e presencial, transmite mais do que o cinema. Assim como com o cinema, há participantes que não conhecem toda a oferta de teatro acessível da cidade e que antes de participar dos grupos de discussão achavam que apenas havia uma empresa que audiodescrevesse peças (Aristia) e que a programação que eles recebem da ONCE é toda a que há em Madri. Essas pessoas, portanto, nem tinham ouvido falar do festival “Yo Voy al Teatro”, que ofereceu todas as peças com acessibilidade. Já outras pessoas sabem que existe essa outra empresa (Aptent) que audiodescreve peças em vários teatros da capital e recebem a programação por e-mail.

A audiodescrição no teatro é considerada por muitos participantes menos imprescindível do que no cinema, sobretudo quando se trata de peças mais clássicas, onde os diálogos são o fundamental. Alguns criticam as audiodescrições que contam a todo momento para onde vão os personagens, sendo que dá para ouvir a direção dos movimentos. Também há vários participantes que não consideram muito importante saber como é o figurino dos atores, especialmente quando as peças estão ambientadas em um período histórico concreto, já que, segundo eles, bastaria explicar o contexto. Inclusive, já houve ocasiões em que os participantes preferiram tirar os fones e acompanhar a peça sem audiodescrição.

Ao ser perguntados sobre a diferença entre as empresas que fazem a audiodescrição, ninguém soube responder. Um participante disse que sempre que vai ao teatro escuta a mesma voz, o que lhe resulta estranho e até o incomoda. Ele, portanto, só tem ido a peças de teatro audiodescritas por uma empresa. Nenhum participante tinha

percebido que há audiodescrições que são feitas ao vivo (por Aristia) e audiodescrições que estão pré-gravadas e são reproduzidas durante a obra (Aptent). O que teoricamente deveria fazer toda a diferença na qualidade da audiodescrição, acabou passando despercebido para os usuários.

A julgar pelas peças às quais assisti, o fato de a audiodescrição ser ao vivo não quer dizer que ela seja mais fiel à frescura do que acontece no palco. Inclusive, em duas peças chamou nossa atenção que a audiodescritora estava mais atenta ao roteiro e houve ocasiões em que disse coisas que não estavam acontecendo. Por exemplo, em uma cena, ela disse que um dos personagens estava sentado comendo uma maçã, mas ele não estava comendo nada. Em outro momento, ao descrever quem entrava e quem saía de cena, ela não percebeu que houve mudanças de movimentação com relação a como estava no roteiro. Essas diferenças são insignificantes porque não interferiram nas ações principais, mas mostram que a audiodescrição ao vivo requer um nível extremado de atenção ao que acontece no palco e qualquer desvio pode supor equívocos mais ou menos graves.

Quanto à audiodescrição pré-gravada, ela tem a desvantagem de que a peça deve ser sempre apresentada com uma homogeneidade rigorosa – com o mesmo ritmo, mesmos elementos no palco, mesma movimentação dos atores –, mas há companhias que trabalham com esse nível de controle e que ensaiam tudo milimetricamente para obter sempre o mesmo resultado. Considero que a audiodescrição pré-gravada é a mais idônea para esse tipo de peças, pois, assim como a audiodescrição de filmes, poderá ser muito bem roteirizada e gravada, mantendo um estilo narrativo condizente com a peça, o que na audiodescrição ao vivo se torna mais complicado. Se bem é verdade que a audiodescrição é suscetível de ficar temporalmente dessincronizada com a obra, uma intervenção do técnico pode corrigir a defasagem sem maiores complicações.

Inicialmente, um instrumento da pesquisa ia ser a aplicação de questionários depois das sessões de teatro acessíveis, mas logo percebi que não era uma boa ideia, porque: 1) as sessões terminam muito tarde (muitas vezes, perto da meia noite) e não dá para reter as pessoas na saída do teatro por muito tempo; 2) o mais frequente é que as pessoas estejam acompanhadas e, depois do teatro, muitas saem para jantar ou tomar alguma coisa; 3) alguns cegos vão em grupo e já demoram para se organizar na saída para ir a outro lugar, então, qualquer intromissão atrapalharia a dinâmica do grupo; 4) uma pesquisadora só, sem

uma equipe, só dá conta de fazer um questionário por sessão, e ainda o resto do grupo tem que esperar pelo amigo que aceitou responder o questionário; e 5) muitas pessoas estão com seus cães-guias, que, depois de uma sessão de teatro, ficam inquietos querendo fazer suas necessidades e passear. Nessas circunstâncias, o máximo que poderia conseguir seriam algumas respostas rápidas e superficiais. Portanto, só cheguei a fazer dois questionários, que foram aplicados após as duas sessões acessíveis da peça *La ola*, no teatro Valle-Inclán (audiodescrita por Aptent), nos dias 26 e 27 de fevereiro de 2015. Depois disso, decidi abandonar a ideia dos questionários *in situ*.

A peça era uma adaptação de Marc Montserrat Drukker e Ignacio García May a partir de um experimento real feito por Ron Jones, um professor californiano, em 1967, para explicar a seus alunos como a população alemã teria aprovado os atos do nazismo durante a Segunda Guerra Mundial. O experimento consistiu em simular a criação de um movimento social, a “Terceira Onda”, e durante várias semanas, os alunos se envolveram na criação de uma insígnia e umas normas estritas a serem adotadas pelos membros do movimento. Os alunos, após uma inicial resistência, acabaram acreditando plenamente na Terceira Onda e, sem perceber, reproduziram um aparato totalitário idêntico ao do nazismo. A estória é mundialmente conhecida e já inspirou um romance e um filme.

No primeiro dia, conversei com uma mulher de 43 anos com cegueira total adquirida aos 6 meses de idade. Ela estava com a mãe e adorou a peça porque é muito profunda e convida à reflexão. Não conhecia a estória, e disse ter ficado *impressionada* com a peça, o que já indica que o primeiro passo para a experiência artística foi uma comoção. Também afirmou ter sentido *medo*: “Impressionou-me como os personagens vão se metendo em algo onde realmente não querem se meter. E isso é o que nos acontece à maioria das pessoas. Dá medo, sobretudo, tal e como estão as coisas atualmente e com as mensagens que os meios de comunicação transmitem” [tradução minha]<sup>392</sup>. Como podemos ver, seu interpretante afetivo – a emoção universal do medo – se voltou principalmente para os personagens, para sua vida pessoal e para o momento atual do país – ou da humanidade –, e ela cita os meios de comunicação como exemplo para argumentar o motivo para sentir medo. E acrescentou que saiu *afetada* porque a peça faz pensar muito,

---

<sup>392</sup> Do espanhol: “Me ha impresionado cómo se van metiendo los personajes en algo donde no quieren meterse realmente. Y es lo que nos pasa a la mayoría de la gente. Te da miedo, sobre todo tal y como están las cosas actualmente y con los mensajes que transmiten los medios de comunicación”.

ou seja, sua leitura não ficou no interpretante afetivo, pois lhe fez pensar em como ela se comportaria naquela situação, qual seria sua posição moral: “A peça é muito profunda, convida a pensar, sobretudo agora, na situação em que nos encontramos. Traz à tona muitas coisas, faz pensar muitíssimo em que situação pessoal você está, né? O que você é: parte da Terceira Onda, parte dos resistentes ou, inclusive, tipo o Dr. Jones” [tradução minha]<sup>393</sup>. Ela achou a audiodescrição muito boa, mas não deu exemplos para justificar sua valoração.

No segundo dia, conversei com um cego congênito de 28 anos que estava com duas amigas. Ele já tinha assistido ao filme, mas gostou mais da peça porque os atores souberam *transmitir*. Segundo ele, a peça foi mais “*light*”, já que, no filme, um dos protagonistas morre, mas, mesmo assim, a peça lhe pareceu mais expressiva. Portanto, a expressividade é, para ele, o critério para julgar a qualidade de uma peça. Assim como a outra espectadora, ele alegou ter sentido *medo*, medo a que a situação possa se reproduzir em outros contextos: “Às vezes, nos deixamos levar pelo medo. Na situação em que estamos, nem todo mundo está à vontade. É como o que estavam dizendo outro dia na televisão, a corrupção aumenta porque há mais desigualdade. Se há mais desigualdade, também há mais necessidades e, afinal, as pessoas podem enlouquecer” [tradução minha]<sup>394</sup>. Curiosamente, ele também mencionou a televisão como evidência de que a situação atual é motivo para se ter medo pelo que possa acontecer. O medo dele, surgido inicialmente perante os personagens da peça, se tornou uma emoção antecipatória do que pode acontecer na vida real.

Esse participante disse ter gostado bastante da audiodescrição, apesar de ter havido trechos nos quais ficou muda e ele não entendeu o que estava acontecendo. E mostrou que conhece bem as audiodescrições da empresa Aptent e o projeto Teatro Accesible:

São audiodescrições feitas por Teatro Accesible e têm melhorado. No começo, eles pecavam por excessiva verborreia. Ou contam demasiadas coisas ou são descrições técnicas demais ou, então, para tontos. Não

---

<sup>393</sup> Do espanhol: “La obra es muy profunda, invita a pensar, sobre todo ahora, en la situación en que estamos. Te plantea muchas cosas, te hace plantearte muchísimo en qué situación personal estás, ¿no? Qué eres: parte de la Tercera Ola, parte de los resistentes o incluso tipo Dr. Jones”.

<sup>394</sup> Do espanhol: “A veces nos dejamos dejar por el miedo. En la situación que estamos no todo el mundo está a gusto. Es como decía el otro día la televisión, la corrupción aumenta porque hay más desigualdad. Si hay más desigualdad también hay más necesidades y al final la gente se puede volver loca”.

costumam ter um meio-termo. Eles têm dificuldades, porque é normal, no início. E já melhoraram. Acho que falaram claro e conciso o que a gente precisava saber. Não pecaram com falar de mais nem de menos, pois às vezes as descrições fraquejam. Eles deram detalhes... Não sei, houve trechos em que falaram, de repente: ‘ele pega isto com raiva’. Ou seja, dava justamente a impressão com a que ficou a pessoa que enxerga, e isso é complicadíssimo. Porque se você fala: ‘ele fez este gesto fazendo uma cara de não sei o quê’, uma pessoa cega não vai compreender. Mas se você diz que ele fez aquela cara querendo expressar tal coisa, você resume muitíssimo e além disso é muito bom. Percebi que eles fizeram isso muito bem em dois ou três momentos da peça [tradução minha]<sup>395</sup>.

Mais uma vez, surgiu o tema da descrição dos gestos, e o participante expressou uma opinião que resume bem nossa posição sobre o assunto, exposta no ponto 5.3.1. (Audiodescrição: principal recurso de acessibilidade para as pessoas com deficiência visual).

Em suma, os dois espectadores gostaram muito da peça, apesar de que suscitasse neles um estado de apreensão e dúvida quanto à condição humana de garantir um mundo justo. Os interpretantes afetivos identificados dizem respeito a emoções universais. Não emergiu nenhum interpretante dinâmico estritamente energético, porém, ao refletir sobre o que fariam na situação apresentada pela peça ou sobre o que pode acontecer na vida real, podemos dizer que estão pensando criticamente sobre possíveis ações. Os dois participantes elaboraram interpretantes lógicos para explicar a experiência. Inclusive, os dois mencionaram a informação dos meios de comunicação para sustentar seus argumentos lógicos.

---

<sup>395</sup> Do espanhol: “Son audiodescripciones hechas por Teatro Accesible y han mejorado. Al principio pecaban de excesiva verborrea. Cuentan demasiadas cosas o son descripciones o demasiado técnicas o para tontos. No suelen tener un término medio. Les cuesta, porque al principio es normal. Y han mejorado. Creo que han dicho claro y conciso lo que necesitábamos saber. No han pecado de pasarse ni de no llegar, que a veces las descripciones se quedan cojas. Han dado detalles... No sé, ha habido trozos en que ha dicho de repente: “coge esto como con rabia”. O sea, daba justamente la impresión que le daba a la persona que veía, y eso es complicadísimo. Porque si tú dices: “ha hecho este gesto poniendo una cara no sé qué”, una persona ciega no lo va a comprender. Pero si tú dices que la hace queriendo expresar tal cosa resume muchísimo y además es muy bueno. Y me he dado cuenta de que hay un par o tres veces de la obra en que lo han hecho bien”.

Nos grupos de discussão, também surgiram diversos comentários onde os participantes expressavam seus gostos teatrais e deixavam entrever os tipos de interpretantes que tiveram em experiências reais. Quanto aos interpretantes energéticos, as peças que mais dificuldade apresentam, segundo os comentários dos participantes, são as do gênero musical ou com uma interpretação dos atores muito física, gestual. Com relação aos interpretantes lógicos, foram recorrentes as críticas à qualidade da audiodescrição, mas também surgiram vários interpretantes lógicos relativos à expressão dos hábitos de sentimento dos participantes, que refletiam seus gostos pessoais. Por exemplo, um deles expressava assim seu gosto teatral:

Eu gosto de teatro dramático, que seja duro e transmita algo. Ou seja, o teatro tem que me remover; se não, me deixa bastante indiferente. Sim, gosto do teatro de comédia, porque faz rir e tal, mas ultimamente temos ido a bastantes comédias e fiquei um pouco indiferente. Para mim, o teatro tem que revolver o estômago, as tripas. Tem que causar impressão, se não, não gosto muito [tradução minha]<sup>396</sup>.

Outro participante do mesmo grupo respondeu que ele prefere comédias, porque já tem bastantes problemas na vida diária e gosta do teatro que lhe faz rir. Vários participantes do grupo concordaram com que os atores de antigamente eram muito melhores do que os de hoje porque transmitiam muito e projetavam a voz de uma outra maneira.

#### **5.4. Recapitulação**

De tudo o dito no presente capítulo, podemos extrair algumas conclusões, como as de que devemos pensar em um modelo de inclusão que verdadeiramente leve em conta as diferenças entre os seres humanos, que é necessária a colaboração entre a administração pública, os espaços culturais e as associações de pessoas com deficiência para melhorar a

---

<sup>396</sup> Do espanhol: “A mí me gusta el teatro dramático, que sea duro y transmita algo. Es decir, a mí el teatro me tiene que remover, si no, me deja bastante indiferente. Es decir, yo el teatro de comedia, pues, hombre, sí, me gusta, porque te ríes y tal, pero últimamente hemos ido a bastantes comedias y me deja un poco indiferente. A mí el teatro me tiene que revolver el estómago, las tripas. Tiene que causarme impresión, si no, no me gusta mucho”.

normalização, divulgação e otimização da acessibilidade cultural e artística e que a evolução tecnológica pode ser um grande avanço no campo da acessibilidade, mas é preciso disponibilizar serviços de formação e assistência para que as pessoas com deficiência aprendam a usar as novas tecnologias com segurança e autonomia. Além disso, a participação de profissionais com deficiência visual é chave em todos os espaços para eles se tornarem mais inclusivos.

Vimos que a acessibilidade evoluiu de maneiras diferentes nos museus, teatros e cinemas, mas pode-se afirmar que, em todos esses espaços, a audiodescrição é o principal recurso de acessibilidade, mesmo quando são oferecidas outras formas de acessibilidade. Minha proposta é que a audiodescrição seja vista como uma forma de tradução que não se limita a traduzir os elementos visuais para que as pessoas cegas sejam incluídas nos hábitos interpretativos da cultura visual, mas que se constitui como uma ferramenta fundamental para que a obra comunique com os usuários com deficiência visual de maneira que possam ter uma experiência artística. Com Eco, defendo que a intenção da tradução é provocar no leitor um efeito afim ao do texto original, e isso é o que deve nortear o trabalho dos acessibilitadores, que contam com uma infinidade de recursos e estratégias entre os quais deverão escolher em função das necessidades dos usuários.

Descobri que o uso de analogias sensoriais ainda é pouco explorado na prática e nas pesquisas sobre acessibilidade. Neste capítulo, apresentei alguns exemplos de analogias usados no âmbito dos museus e sugeri que a proposta de Richard Atkins de criar um vocabulário fenomenológico que permita explicar a um cego como é a experiência de ver uma cor pode auxiliar na elaboração de um método. Os quatro pontos de isomorfismo apontados por Atkins – as qualidades, as qualidades das qualidades, a intensidade total da qualidade e a intensidade parcial das qualidades das qualidades – me parecem o suficientemente manejáveis para qualquer profissional que trabalha com acessibilidade às artes, não sendo necessário um estudo aprofundado das linguagens musical ou pictórica para poder estabelecer comparações entre esses dois sistemas.

Nos museus, percebi que o acesso às obras autênticas é importante para muitas pessoas com deficiência, porque propicia um sentimento de pertencimento e de participação. A seleção das obras deve levar em consideração aspectos como a vulnerabilidade dos materiais, o tamanho das obras e a quantidade de texturas diferentes

dentro da mesma obra. A exploração háptica, seja das obras autênticas ou de materiais de apoio, deve ser planejada e orientada levando em conta as necessidades de cada pessoa; caso contrário, o resultado pode ser frustrante. Também é importante poder fazer um acompanhamento dos visitantes da exposição, o que pode requerer a presença de uma equipe que dê conta de atender o grupo de forma personalizada, sobretudo quando, além das explicações e descrições verbais, são disponibilizados outros materiais. Fatores como os conhecimentos prévios e as expectativas perceptivas – que são influenciadas por informações como o título da obra e as explicações dos educadores –, intervêm na constituição da experiência artística.

Novos materiais surgem constantemente, e seu estudo e experimentação são chaves para fazer uma implantação criteriosa deles. A capacitação dos funcionários também é essencial, e os educadores devem desenvolver diferentes métodos de exploração háptica e multissensorial para otimizar a leitura das obras. O emprego de estratégias narrativas e discursivas para inserir os visitantes no universo da exposição e de analogias sensoriais para aproximar as obras da experiência comum cria um diferencial na acessibilidade, pois não se limita ao acesso informacional e tem mais probabilidades de propiciar experiências artísticas.

No caso do cinema, nossa proposta é que não se insista em criar um modelo único de audiodescrição, pois, como vimos, as necessidades dos usuários são muito diferentes. Acredito que a audiodescrição de filmes de arte deveria levar em conta aspectos da linguagem visual como os tipos de enquadramentos, iluminação ou montagem. Já os filmes comerciais destinados ao grande público podem prescindir desses detalhes, pois os espectadores, no geral, não sentem falta dessa informação. Faço uma distinção genérica entre filmes de arte e comerciais, mas ainda poderiam ser feitas distinções mais específicas levando em conta os gêneros cinematográficos.

A equalização do som deve ser feita por profissionais que garantam que não haja discrepâncias de volume e, quando o sistema receptor da audiodescrição é um aplicativo de *tablet* ou celular, deveria bastar ajustar o volume no aparelho para conseguir escutar a audiodescrição no mesmo volume em que está sendo exibido o filme na sala. Segundo comentaram alguns participantes, há ocasiões em que o volume máximo da audiodescrição continua ficando aquém do volume do filme.

Também é importante que os audiodescritores respeitem minimamente a norma estabelecida em seu país, pois ela foi elaborada com base nas preferências dos usuários. Se levarmos em conta que a norma espanhola é mais sucinta e menos detalhista do que a norma anglo-saxã, as constantes reclamações dos participantes de que há audiodescrições excessivamente verborrágicas parecem indicar que nem todos os audiodescritores seguem as orientações da norma, motivo pelo qual causam o incômodo dos usuários acostumados com audiodescrições mais sucintas.

As questões da objetividade e da neutralidade na audiodescrição de filmes foram discutidas, e defendi um ponto de vista que advoga pelo respeito ao universo perceptivo dos usuários e à carga emocional do filme, mesmo que isso signifique que às vezes seja necessário quebrantar o imperativo da objetividade e da neutralidade.

No teatro, vimos que a audiointrodução e a exploração tátil ajudam a obter conhecimento detalhado de aspectos da peça relacionados ao figurino e ao cenário que os usuários podem achar mais ou menos interessantes, mas que são importantes para a construção da peça. A audiodescrição ao vivo é teoricamente mais apropriada do que a pré-gravada, mas, pelo que pude observar, na prática, nem sempre é assim, porque o audiodescritor de peças ao vivo precisa desenvolver umas competências específicas pouco comuns. Minha sugestão é que a audiodescrição pré-gravada pode ser a melhor opção para as peças que tendem a ser apresentadas sempre do mesmo jeito, sem grandes variações. Desse modo, o estilo narrativo será condizente com a peça e a sensação de que a audiodescrição é um enxerto se verá diminuída.

A exploração tátil realizada em algumas peças de teatro, sobretudo infantis, que permite aos espectadores cegos fazerem um reconhecimento dos figurinos, dos adereços e, em alguns casos, até dos atores, é uma maneira envolvente de apresentar algumas informações que, de outro modo, podem resultar chatas ou desnecessárias ao serem incluídas na audiointrodução, como acharam vários dos participantes da pesquisa. Considero que esse recurso deveria estar disponível em todas as peças para as pessoas interessadas.

Mais uma vez, foi constatado que o estado de *musement* é fundamental para permitir que a imaginação trabalhe sem restrições ao interpretar obras de arte. Quando os

participantes falam de experiências positivas que tiveram, sobretudo aquelas relativas a quando puderam tocar as obras autênticas, eles se lembram de ter sentido satisfação e bem-estar. Podemos considerar que essas emoções de fundo são propícias para o estado de  *musement*. Já quando elas enfrentam dificuldades tecnológicas ou de outro tipo, as emoções de fundo que emergem são de frustração e desânimo, pouco propícias para a abertura a novas experiências.

Cheguei à conclusão de que as emoções sociais são mais próprias das experiências  *nos* cinemas, museus e teatros, sobretudo quando as experiências se tornaram incapacitadoras. Também podem surgir emoções de fundo propícias ao estado de  *musement* – como quando os visitantes sentem satisfação e entusiasmo durante a visita a um museu, especialmente quando podem tocar as obras – ou, ainda, emoções de fundo que provocam bloqueios e pouca propensão à abertura – como quando a pessoa se torna ciente de sua falta de visão –. As emoções universais costumam florescer no momento em que a obra é interpretada como signo e nos afeta emocionalmente; elas constituem, portanto, o interpretante afetivo da experiência propriamente artística.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegou o momento de encerrar a tese e de fazer um balanço final sobre os resultados atingidos. Meu objetivo era estudar a acessibilidade em museus, teatros e cinemas para as pessoas com deficiência visual desde uma perspectiva pragmaticista, baseada na observação da experiência. Identifiquei que era preciso analisar a experiência sob dois pontos de vista: 1) a experiência nesses espaços institucionalizados de fruição cultural e artístico, o que envolve analisar os arranjos entre sujeitos, objetos e tecnologias e 2) a experiência artística das pessoas com deficiência visual que tiveram acesso a filmes, peças de teatro, pinturas e esculturas nesses mesmos espaços, o que implica analisar os recursos de acessibilidade oferecidos e os efeitos das obras ao serem interpretadas pelos sujeitos.

Mas falar de conceitos tão corriqueiramente usados como *experiência* e *experiência artística* requeria um esforço de delimitação conceitual e de busca por precisão terminológica para manter um uso condizente com o pensamento de Charles S. Peirce. Os capítulos 2 e 3 são resultado das muitas leituras que me ajudaram a sistematizar as definições, e espero que contribuam de alguma maneira para ampliar a compreensão do pragmaticismo. Os capítulos 4 e 5 relatam as observações feitas durante a pesquisa empírica em Madri: no quarto falo da experiência *nos* museus, teatros e cinemas e, no quinto, sobre os recursos de acessibilidade oferecidos e a experiência artística dos usuários desses recursos. Também foi preciso esclarecer o conceito de *deficiência visual* e adentrar um pouco no mundo da percepção, o que fiz no capítulo 1. Tentei não fazer uma radiografia da cegueira ou da baixa-visão, mas explicar brevemente as principais causas e afeções que caracterizam a deficiência e mostrar que é a relação dos sujeitos com o meio o que torna as experiências capacitadoras ou incapacitadoras.

Apontei as principais causas da deficiência visual e expliquei que a visão pode ser prejudicada de diversas maneiras, segundo a zona do olho afetada. É importante conhecer minimamente os tipos de afeções para entender que uma pessoa com glaucoma pode ter a visão central intata, sendo a visão periférica a função afetada. Já uma pessoa com retinopatia diabética conserva a visão periférica e tem pouca acuidade visual. Tais diferenças são cruciais e devem ser levadas em conta na hora de acompanhar essas pessoas

na rua ou em uma exposição. Aprendi isso durante as saídas a museus como pessoal de apoio da ONCE, pois acompanhei pessoas com diversos tipos de deficiência visual e com cada uma foram necessárias estratégias diferentes.

Salientei o papel da memória e da imaginação na percepção, que não se limita aos dados captados pelas impressões sensoriais, mas recorre a essas duas poderosas aliadas para construir uma imagem mental baseada na experiência. Inclusive, somos capazes de formar uma imagem mental de algo que não estamos percebendo com nossos sentidos, graças a nosso poder de imaginar coisas. Também expliquei que a percepção se dá de maneira distribuída pelo corpo, e não em cada órgão de forma atomizada. Os sentidos se complementam, fornecendo informações diferentes sobre um mesmo objeto e, em alguns casos, as informações coincidem, provocando uma redundância. Na percepção háptica, o sentido do tato e o da cinestesia trabalham em colaboração.

A deficiência pode ser congênita ou adquirida. Enquanto alguém que nasceu cego não conhece a percepção visual, uma pessoa que adquiriu a deficiência deve passar por um processo de adaptação que implica se acostumar com um novo arranjo perceptivo. Como vimos, cada pessoa lida de um jeito com essa nova realidade e umas encontram mais dificuldades do que outras, e a existência de ajudas técnicas e humanas é fundamental para que essas pessoas não se tornem pacientes e consigam se desenvolver com normalidade na vida cotidiana. Em uma sociedade verdadeiramente inclusiva, a deficiência não seria tão patente como costuma ser nas sociedades atuais, pois, o que torna as limitações biológicas em um aspecto chamativo das pessoas são as situações incapacitadoras pelas que são obrigadas a passar diariamente. A falta de acessibilidade e a inaptidão das pessoas para lidar com a diferença são dois inimigos da inclusão.

Foi defendida a valorização da experiência como ponto de partida para todo conhecimento e para qualquer pesquisa. O conceito foi muito usado na era moderna como solução para substituir a explicação do mundo a partir de um deus, sendo a experiência do sujeito o lugar de intermediação entre o mundo interior e o exterior. No século XX, vários autores renegaram a experiência por considerar que era um elemento arcaico da Modernidade já superada, mas eu mantenho que ainda é possível se pensar na possibilidade da experiência, desde que se parta de uma definição que leve em conta as configurações históricas e culturais. Adotei a concepção peirceana da experiência, que inclui tanto

aspectos internos e privados quanto elementos externos, que são compartilhados pelas narrativas. Segundo esta perspectiva, a mediação linguística da experiência não é um fator empobrecedor a ser lamentado, mas um elemento necessário para a validação objetiva das experiências na comunidade. Graças à comunicabilidade das experiências, um cego pode saber como é ver uma cor ou qualquer outra qualidade própria da percepção ótica. Do mesmo modo, ele conhece o quadro da *Gioconda* mesmo que não o tenha visto pessoalmente. Nesse sentido, me oponho à teoria de que os cegos são incapazes de experimentar objetos próprios do sistema visual, pois eles possuem uma imagem mental desses objetos, mesmo que seja fruto da imaginação e do conhecimento. Pode-se questionar que não é uma experiência resultante do encontro direto com o mundo exterior, mas, se pensarmos bem, todos temos experiências indiretas como essa constantemente, pois nos é impossível ter uma percepção total e absoluta do mundo.

Para Peirce, uma experiência acontece quando algo nos tira da rotina e do estado de sossego próprio do fluir dos hábitos. Nesse momento, nos tornamos cientes de que não estamos sós no mundo e de que há um outro que nos oferece resistência. Nosso objetivo é vencer essa resistência para recuperar a calma, o que implica realizar um processo de abdução que nos permitirá entender a experiência. Muitas vezes, por estarmos muito focados em algo perdemos a oportunidade de perceber outras coisas que acontecem ao nosso redor. Já quando nos encontramos descontraídos, dispostos a jogar livremente, temos uma abertura maior à novidade e ao surgimento de experiências. Esse estado é o que Peirce chama de *musement*, e ele se vê muito prejudicado quando as pessoas com deficiência visual sentem emoções de fundo ou sociais que tomam conta delas criando bloqueios que não lhes permitem se relaxar.

Procuramos definir a arte e a experiência artística de maneira que possam servir como base para delimitar os objetivos da acessibilidade e estabelecer critérios de análise fundamentados na experiência. Se considerarmos que o objetivo da acessibilidade de obras de arte não é meramente informacional, pois o que se deve tentar é provocar os mesmos efeitos que provoca a obra original, o acessibilitador – seja ele o educador de um museu ou um audiodescritor – precisa ter claros os tipos de efeitos que uma obra pode exercer sobre os sujeitos e desenvolver técnicas e estratégias para conseguir esses mesmos efeitos com matérias correspondentes a sistemas perceptivos diferentes.

Os tipos de efeitos trabalhados nesta tese são os interpretantes peirceanos. Foi dito que o primeiro efeito da arte deve ser um interpretante imediato relacionado ao campo da primeiridade, da possibilidade. Sem sabermos se há nessa obra algo que valeria a pena adotar em nossos hábitos, nos sentimos atraídos por ela como um signo que vale a pena interpretar. Essa simpatia intelectual surge, principalmente, quando nos encontramos em um estado de *musement*, dispostos a nos deixarmos surpreender. É então quando surgem os interpretantes dinâmicos, que podem ser de tipo emocional, energético ou lógico. Embora hoje em dia nem toda arte é concebida para emocionar, em sua época, Peirce considerava que toda obra de arte devia fazê-lo. Para ele, a comoção era um quesito da experiência artística.

Levando em conta a importância que ele dava ao interpretante afetivo, fiz uma incursão em sua teoria das emoções e a complementamos com a classificação proposta por Antônio Damásio, que distingue entre as emoções universais, de fundo e sociais. Cheguei à conclusão de que as emoções próprias da experiência de fruição de uma obra de arte (surpresa, medo) são de tipo universal e podem ter diversos objetos intencionais, como o autor implícito, os personagens, a experiência própria ou a humanidade. Já as emoções de fundo e sociais são mais frequentes na relação com os espaços – no caso que nos ocupa, com os museus, teatros e cinemas – e com as pessoas. Mostrei que as barreiras e limitações do meio podem afetar emocionalmente os participantes, provocando neles emoções de fundo (desânimo, mal-estar, agitação) e sociais (vergonha, constrangimento) pouco propícias para o estado de *musement* e que reforçam o estigma da deficiência.

Quanto aos interpretantes energéticos e lógicos, vimos que há propostas artísticas que procuram provocar esse tipo de interpretantes em detrimento do emocional. A arte interativa e a arte de forte impacto físico são características do primeiro caso, e as artes conceituais e de cunho político costumam gerar interpretantes lógicos.

As artes narrativas são propensas a gerar interpretantes afetivos e lógicos, pois costumam envolver afetivamente o espectador e, pelo seu caráter simbólico, geram predicados lógicos. As emoções surgidas costumam ter objetos intencionais bem definidos. Já nas artes plásticas encontramos bastantes exemplos de interpretantes afetivos com objetos indefinidos. Inclusive, os participantes não especificavam o tipo de emoção que sentiram, simplesmente alegavam ter ficado emocionados.

Seguindo Barrena, associei as obras de arte com o signo icônico. A relação do signo artístico com seu objeto não se refere à imitação de objetos da realidade – o que imporia a necessidade de a arte ser figurativa –; o que o signo imita é a disposição de sensações e sentimentos que tal objeto provocou no artista e que ele buscou expressar mediante a seleção e organização de qualidades de maneira a tornar a obra razoável.

Mas, como as obras são explicadas e audiodescritas, é frequente sua leitura mais como símbolos. Foi constatado que o título e a descrição da obra são aspectos que criam umas expectativas perceptivas que nos fazem iniciar a leitura da obra na procura de semelhanças com o que esperamos encontrar. Ou seja, partimos de uma leitura convencionalizada.

Os interpretantes lógicos relativos aos gostos artísticos dos participantes foram importantes para entender quais eram suas expectativas e se elas foram cumpridas. A maioria dos participantes parece ter claro o tipo de filmes, peças e artes plásticas que preferem. Só no caso da pintura parece haver pessoas que não se sentem com legitimidade para expressar seus gostos, pois não saberiam dizer o que é bonito. Encontramos dois participantes que disseram isso após a visita à exposição “Hoy toca el Prado”, apesar de os dois terem mostrado uma preferência por um estilo em detrimento de outros. Acreditamos que esse mito de que os cegos não têm como saber o que é bonito será desconstruído conforme aumentem as iniciativas de acessibilidade a museus de arte e eles sintam que aquilo lhes pertence, pois, até agora, a crença de que a pintura era por essência inacessível para eles era generalizada.

Defendi que o foco da acessibilidade não deve ser colocado na educação do cego com o intuito de integrá-lo na cultura visual; ao contrário, propus que se pense na acessibilidade visual enquanto tradução entre modos perceptivos e de construção de uma cultura multimodal onde, antes de tudo, prime o respeito e a valorização das diferenças. Para tanto, é necessário conhecer como é a apreensão do mundo das pessoas com deficiência visual e entender que certas informações visuais não formam parte de seu universo perceptivo, sendo outras informações mais relevantes e significativas.

Não era meu objetivo determinar quais recursos de acessibilidade são mais eficientes do que outros, pois não quis correr o risco de cair nas armadilhas do

funcionalismo e do determinismo tecnológico. Mas tampouco procurei manter uma neutralidade impoluta ao comentar as práticas de acessibilidade observadas durante a pesquisa, pois acredito que é preciso lançar um olhar crítico sobre elas e identificar os aspectos que podem servir como referência, seja pela sua exemplaridade ou por serem suscetíveis de melhora.

Mostrei que as necessidades dos usuários são muito heterogêneas e que não há um recurso que agrade a todos eles. Nos museus, considero uma grande vantagem que sejam os educadores e não os audioguias os encarregados da acessibilidade, pois isso torna possível adequar a visita às necessidades dos visitantes e fazer um acompanhamento personalizado de suas experiências. Vimos que não é recomendável apostar só pela exploração tátil porque há visitantes que sentem uma rejeição a tocar e preferem outros recursos, como a audiodescrição. E, quando se trabalha com materiais de apoio, é importante que se trabalhe em equipe, pois uma única pessoa não dá conta de administrar os materiais e ao mesmo tempo dar atenção personalizada aos visitantes.

Trabalhar com esculturas autênticas é uma boa opção para promover o sentimento de pertencimento e de participação nos públicos com deficiência visual. Essa iniciativa deveria ser fomentada, pois ainda há uma forte resistência por parte dos museus a deixar que se toquem esculturas que, pela resistência de seus materiais, não teriam por que ser protegidas do toque.

Apresentei algumas propostas multissensoriais que mostram outras possibilidades até agora menos utilizadas, e também trouxe à tona a escassez de profissionais com deficiência visual nos departamentos de educação dos museus e a necessidade de garantir as condições para a formação e atualização dos funcionários do museu.

Vimos que existe uma série de estratégias que podem ajudar o educador do museu a envolver os visitantes no universo da exposição. Uma coisa difícil de conseguir é que os visitantes percebam cada obra descrita como parte de um todo comunicativo que reflete a intenção da curadoria. Para tanto, é preciso criar um fio condutor que guie toda a visita e, em cada obra, tentar remeter ao que veio antes e o que virá depois. O uso de perguntas que incentivem a participação dos visitantes pode ajudar a reforçar o conhecimento e a criação de associações. Para estabelecer o que deve ser descrito e o que não, o critério é separar

entre o que forma parte da experiência comum dos visitantes e o que não. Não é necessário descrever como é tocar uma cadeira de sisal, porque faz parte da experiência comum deles, mas é preciso falar das qualidades visuais dessa cadeira e encontrar paralelismos ou analogias sensoriais que permitam aos visitantes cegos entender como é ver essas qualidades. Nem todos os educadores utilizam esse recurso, talvez por medo a quebrar o princípio da objetividade. Mas acredito que, bem empregadas, as analogias ajudam a atingir o objetivo de promover o surgimento de uma experiência artística. A proposta desta tese é que é possível criar um vocabulário fenomenológico que sirva de apoio para os acessibilitadores.

Quando se trabalha com materiais táteis, o educador deve desenvolver diferentes métodos para guiar a exploração tátil e combiná-los em função das características da obra e das necessidades dos visitantes. A falta de método pode levar a confusão e frustração, pois geralmente as formas das réplicas e reproduções não são fáceis de reconhecer hapticamente, muitas vezes pela falta de volume e de texturas. Conhecer os procedimentos exploratórios e as ações que podem ajudar a entender a estrutura composicional da obra é fundamental para todo educador que pretende trabalhar com materiais táteis. Em primeiro lugar, é preciso encontrar o foco principal da obra e identificar que tipo de efeito provoca – se é predominantemente afetivo, energético ou lógico –, para depois estabelecer uma hierarquia dos elementos da composição e localizar o ponto onde deve iniciar a exploração. Sem referências espaciais, a leitura da reprodução se vê prejudicada.

No cinema, sugeri que, ao invés de se seguir um modelo único de audiodescrição, como se vem fazendo, se leve em conta que as necessidades do público adepto a filmes de arte – especialmente aquele que já enxergou antes – são muito diferentes daquelas do público geral dos filmes comerciais. Em meu entendimento, nada deveria constituir um impedimento para que se trabalhe com mais de um modelo. Inclusive, vários participantes coincidiram em reclamar sobre a oferta de filmes acessíveis, pois parece que só são audiodescritos filmes comerciais. Ficou evidente a necessidade de ampliar o leque e incluir na oferta filmes de arte para poder atrair esse público que não vai ao cinema porque não existe uma oferta de seu interesse.

Foram identificadas algumas críticas recorrentes à audiodescrição nos cinemas, como a excessiva falação do audiodescritor ou a má equalização do som, mas acredito que

as principais críticas são relativas à acessibilidade física e social ao próprio espaço e à agressividade do impacto sonoro das salas de cinema. A cada vez mais empobrecida qualidade da dublagem também foi salientada por vários participantes como um aspecto que prejudica a experiência fílmica, pois eles assistem à versão dublada dos filmes estrangeiros.

Quanto à audiodescrição teatral, percebi que os participantes são bastante críticos, talvez porque considerem que muitas vezes podem prescindir dela e isso lhes permite decidir se vale a pena escutá-la ou se, ao contrário, preferem assistir à peça sem audiodescrição. Apresentei brevemente os recursos de audiointrodução e visita tátil ao palco e defendi que o segundo seja oferecido em todas as peças de teatro para aqueles que tenham interesse, pois, como vários participantes consideraram que a audiodescrição dos figurinos é desnecessária e enfadonha, talvez a possibilidade de os tocar seja uma forma mais envolvente e significativa para introduzir esse tipo de informação.

Meu ponto de vista quanto à prescrição da objetividade e da neutralidade na audiodescrição de filmes e peças de teatro é crítico, pois não só tem sido demonstrado que é impossível fazer uma audiodescrição totalmente objetiva e neutra, como também consideramos que não é justo com o texto original seguir cegamente um princípio que pode destruir sua essência e acabar com a expressividade do filme. Ficou claro durante a pesquisa que as pessoas com cegueira congênita têm dificuldades para interpretar expressões faciais e gestos. Por esse motivo, me perguntei por que se insiste tanto em banir uma audiodescrição explicativa desse tipo de informação que apenas pertence ao mundo visual. Entendi que a descrição objetiva do gesto faz sentido para as pessoas cegas com memória visual ou para as pessoas com baixa-visão, mas devemos levar em conta as necessidades dos cegos de nascença. Em meu entendimento, o gesto deve ser explicado. Quanto à neutralidade, acredito que deve ser procurada com mesura, para não prejudicar a carga emocional do filme ou da peça e para não destoar com o estilo do texto original.

Ao analisar os hábitos culturais dos participantes, constatei que o teatro é a opção preferida da maioria por ser, em si, mais acessível do que o museu e o cinema, não tanto pelo fácil acesso físico e a oferta de audiodescrição do que pelo fato de o teatro ser direto, presencial. Já o cinema é o que mais barreiras apresenta, tanto pela dificuldade de acesso físico quanto pela falta de informação sobre as tecnologias disponíveis e pela questionável

oferta de filmes audiodescritos. Embora não possa afirmar isso com veemência, os dados da pesquisa pareceram indicar que as pessoas com cegueira adquirida apresentam mais resistência ao cinema do que aos outros lugares porque encontram mais difícil a adaptação. Quanto aos museus, pelo menos em Madri, há diversas opções de acessibilidade e são bastante bem aceitas, embora as experiências nem sempre sejam satisfatórias. Nos três lugares, a qualidade do tratamento dos funcionários é muito importante, sendo um aspecto chave a formação e preparação adequadas para receber o público com deficiência visual e ter um conhecimento abrangente sobre acessibilidade.

Constatei que os participantes menores de 40 anos quase não estão presentes nos museus de arte. Os educadores Alberto e Azucena confirmaram esse dado, e reconheceram que esse é um dos desafios pendentes dos museus: atrair o público jovem em geral e o público jovem com deficiência em particular. Como o panorama da acessibilidade cultural e artística ainda está em processo de implementação e experimentação, a existência de programas socioculturais que incluam atividades acessíveis é muito importante para impulsionar o aumento da frequência com que as pessoas com deficiência visual vão a museus, teatros e cinemas. Comprovei que a falta desse tipo de programação para os mais jovens se reflete em seus hábitos culturais. Enquanto entre os maiores de 40 anos é frequente a saída a museus e teatros organizada pelo setor de animação cultural da ONCE, os mais jovens, quando vão, o fazem por motivação própria ou por iniciativa dos amigos, centro educativo ou família.

Entre os maiores de 40 anos é frequente encontrar um outro tipo de motivação para participar das atividades culturais acessíveis, que é a motivação política, pois muitos deles são cientes da importância de estar presentes nos lugares para mostrar que há usuários interessados na acessibilidade, mesmo que às vezes tenham que assistir a filmes ou exposições que não são de seu agrado.

A proposta de analisar as experiências dos participantes da pesquisa desde uma perspectiva pragmaticista teve a premissa inicial de adotar o cotidiano como laboratório, ao invés de criar experimentos científicos que fizessem com que os participantes da pesquisa saíssem de sua rotina. Por esse motivo, minha intenção era fazer observações e aplicar questionários nos museus, teatros e cinemas. No entanto, os métodos e instrumentos de coleta de dados tiveram que ser reavaliados diversas vezes ao longo da pesquisa, pois

descobri que eram precisas uma série de condições ideais para obter observações e depoimentos qualitativamente relevantes, levando em conta a natureza do objeto de estudo. Por esse motivo, resolvi empregar diversos instrumentos, sendo a observação *in situ* e os grupos de discussão os que nos proporcionaram dados mais significativos. Se bem é verdade que a realização de grupos de discussão interferiu na rotina dos participantes, eles não foram submetidos a nenhum tipo de experimento, pois só tiveram que falar de suas experiências pessoais e expor suas opiniões sobre os assuntos que foram surgindo nas discussões. Nesse sentido, acredito que me mantive fiel à proposta, e pude fazer uma leitura mais rica dos dados do que se apenas tivesse aplicado questionários.

As entrevistas com Carlos Gómez-Tapia, César Delgado, Alberto Gamoneda e Azucena Hernández se tornaram muito esclarecedoras, e me ajudaram a explicar vários fenômenos observados durante a pesquisa. E as conversas informais mantidas com outros profissionais que trabalham no mundo da acessibilidade, com a animadora cultural da ONCE e com pessoas com deficiência visual que não participaram oficialmente da pesquisa também se constituíram como valiosas fontes de informação e aprendizado.

Fiz o possível para que minha escassa formação filosófica e artística não se refletisse na qualidade desta tese. Foi uma aventura emocionante estudar a acessibilidade desde uma perspectiva nova que me permitiu partir da observação livre dos fenômenos – em estado de *musement* – para ir perfilando, aos poucos, as possibilidades da pesquisa. Talvez graças à minha formação em Tradução, o processo de reflexão e busca de precisão terminológica foi um passo inevitável da pesquisa que me permitiu avançar no conhecimento de Charles Sanders Peirce e delimitar meu lugar de fala. Espero que as ideias aqui expostas continuem crescendo e se espalhando.

## Referências

ABDALLAH, Ariane. Uma nova ferramenta inclui surdos e cegos nas plateias de teatro. **Época Negócios**. Rio de Janeiro, 27 de setembro de 2013. Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Inspiracao/Empresa/noticia/2013/09/uma-nova-ferramenta-inclui-surdos-e-cegos-nas-plateias-de-teatro.html>. Acesso em: 06/10/2013.

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 15599: Acessibilidade - Comunicação na prestação de serviços**. Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. **NBR 9050: Norma Brasileira de Acessibilidade**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: [http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/arquivos/%5Bfield\\_generico\\_imagens-filefield-description%5D\\_24.pdf](http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/arquivos/%5Bfield_generico_imagens-filefield-description%5D_24.pdf). Acesso: 10/10/2014.

ADERALDO, M. F.; ARAÚJO, V. S. Introdução. In: **Os Novos Rumos da Pesquisa em Audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013, p. 7-8.

AENOR. Asociación Española de Normalización y Certificación. **UNE 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías**, 2005.

ALVES, S.F. Por um modelo de audiodescrição brasileiro: um estudo sobre modelos de audiodescrição de filmes de animação. In: **Anais do VII Congresso Internacional da Abralin**. Curitiba, 2011, p. 4087-4101.

ALVES, S. F.; TELES, V. C.; PEREIRA, T. V. Propostas para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais. In: **Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, n.º. 22, 2011, p. 9-29.

APEL, K. O. **El camino del pensamiento de Charles S. Peirce**. Tradução para o espanhol de Ignacio Olmos e Gonzalo del Puerto y Gil. Madri: Visor, 1997.

ARENAS, P. El Prado: prohibido no tocar, estas obras son para ciegos. **20Minutos**. Madri, 17 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://m.20minutos.es/noticia/2350985/0/cuadrosparaciegos/obrasmaestras/museoprado>.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.

ARNHEIM, R. Perceptual Aspects of Art for the Blind. **Journal of Aesthetic Education**, vol. 24, n.º. 3, 1990, p. 57-65.

ATKINS, R. K. Toward an objective phenomenological vocabulary: how seeing a scarlet red is like hearing a trumpet's blare. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, vol. 12, n.º. 4, 2013, p. 837–858.

AUMONT, J. **La estética hoy**. Tradução para o espanhol de Marco Aurelio Galmarini. Madri: Cátedra, 1998.

BALLESTEROS JIMÉNEZ, S. Evaluación de las habilidades hápticas. **Integración: revista sobre ceguera y deficiencia visual**, n.º 31, nov. 1999, p. 5-15. Disponível em:

BARILLI, R. **Curso de Estética**. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BARRENA, S. **La razón creativa: crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce**. Alcalá: Ediciones RIALP, 2007.

\_\_\_\_\_. **La belleza en Charles S. Peirce: origen y alcance de sus ideas estéticas**. Barañáin: EUNSA, 2015.

BARRENA, S.; NUBIOLA, J. **Charles Peirce (1839-1914): un pensador para el siglo XXI**. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2013.

\_\_\_\_\_. Charles S. Peirce: Creatividad y significación. Hacia una estética pragmatista. In: CARDONA, P. F.; SANTAMARÍA, F. (eds.). **Estéticas analíticas, estéticas pragmáticas y neopragmáticas**. Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2014, p. 113-126. Disponível em: [www.unav.es/gep/CSPCreatividadSignificacionEsteticaPragmatista.pdf](http://www.unav.es/gep/CSPCreatividadSignificacionEsteticaPragmatista.pdf). Acesso: 02/09/2015.

BAQUÉS, L. **Experiencia, lenguaje y comunicación en Thomas Bernhard**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 197-221.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 165-196.

\_\_\_\_\_. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c, p. 78-90.

BERLOT, U. Art, Emotion and Value. **5th Mediterranean Congress of Aesthetics**, 2011, p. 471-478. Disponível em: <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/41.Ursula-Berlot.pdf>. Acesso: 10/10/015.

BOERO, H. Tras la cima plateada: algunas claves de la ética de Charles S. Peirce. In: **V Jornadas "Peirce en Argentina"**. Buenos Aires, 2012.

BORGES, J. L. La ceguera. In: **Siete noches**. México: Editorial Meló, 1980, p. 52-58.

BRASIL. **Análise de Impacto Regulatório N° 1/2014 - Acessibilidade**. Agência Nacional do Cinema (ANCINE), 2010. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/consultas-publicas/AIR-Acessibilidade-Versao-Ostensiva.pdf>. Acesso: 08/10/2015.

\_\_\_\_\_. **Viver sem Limite.** Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência. Secretaria de Direitos Humanos. Brasília, SDH-PR/SNPD, 2013. Disponível em: [http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/arquivos/%5Bfield\\_generic\\_o\\_imagens-filefield-description%5D\\_0.pdf](http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/arquivos/%5Bfield_generic_o_imagens-filefield-description%5D_0.pdf). Acesso: 05/10/2013.

CANALES, M.; PEINADO, A. Grupos de discusión. In: DELGADO, J. M.; GUTIÉRREZ, J. (Eds.). **Métodos y técnicas cualitativos en investigación en ciencias sociales.** Madri: Síntesis, 1999.

CARIJÓ, F. H.; MAGALHÃES, J. M. Q.; ALMEIDA, M. C. Acesso tátil: uma introdução à questão da acessibilidade estética para o público deficiente visual nos museus. In: MORAES, M.; KASTRUP, V. (Orgs.) **Exercícios de ver e não ver: Arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual.** Rio de Janeiro: NAU, 2010, p. 174-196.

CASTAÑARES, W. La orientación semiótica. In: **De la interpretación a la lectura.** Madrid: Iberediciones, 1994, p. 117-155 (na versão consultada, p. 1-28). Disponível em: <http://www.unav.es/gep/Articulos/CastanaresOrientacionSemiotica.pdf>. Acesso: janeiro de 2015.

\_\_\_\_\_. **La televisión moralista: Valores y sentimientos en el discurso televisivo.** Madri: Fragua, 2006.

\_\_\_\_\_. Cultura visual y crisis de la experiencia. In: **CIC: Cuadernos de Información y Comunicación,** 2007, vol. 12, p. 29-48. Disponível em: [http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/dialogo\\_bio\\_politico\\_pessoa\\_deficiencia.pdf](http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/dialogo_bio_politico_pessoa_deficiencia.pdf) Acesso: 19/10/2015.

\_\_\_\_\_. El acto creativo: Continuidad, innovación y creación de hábitos. In: **Utopía y Praxis Latinoamericana.** Año 13. n°. 40, 2008, p. 67-81. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27904004>. Acesso em: 05/05/2015.

COCEMFE. **Observatorio de la accesibilidad.** Página web. Disponível em: <http://www.observatoriodelaaccesibilidad.es/accesibilidad/accesibilidad/definicion/>. Acesso: 10/01/2015.

COLAPIETRO, V. Auto-comprensión y re-narración: reflexiones peirceanas sobre dos cuestiones contemporáneas. Tradução para o espanhol de Sara Barrena. In: **Actas de las VI Jornadas “Peirce en Argentina”.** Buenos Aires, 21-21 de agosto de 2015, p. 1-14. Disponível em: <http://www.unav.es/gep/VIJornadasVincentColapietro.pdf>. Acesso: 29/10/2015.

COLEMAN, L. M. Stigma. In: DAVIS, L. **The Disability Studies Reader** (2nd ed.). New York: Routledge, 2006, p. 141-152.

COSTA, R. A biopolítica nos estudos sobre pessoas com deficiência. In: Costa, R.; Paula Souza, L.A.; Mendes, V.L.F.. (Org.). **Diálogos (Bio)Políticos: sobre alguns desafios da construção da Rede de Cuidados à Saúde da Pessoa com Deficiência do SUS.** Brasília/DF: Ministério da Saúde, 2014, p. 30-50.

CROW, L. Including All of our Lives: Renewing the Social Model of Disability. In: BARNES, C.; MERCER, G. (Eds.). **Exploring the Divide.** Leeds: The Disability Press,

1996, p. 55-72. Disponível em: <http://disability-studies.leeds.ac.uk/files/library/Crow-exploring-the-divide-ch4.pdf>. Acesso em: 10/10/2014.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Self comes to mind: constructing the conscious brain**. New York/Toronto: Vintage Books, 2010.

DAVIS, L. Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century. In: DAVIS, L. **The Disability Studies Reader** (2nd ed.). New York: Routledge, 2006a, p. 3-16.

\_\_\_\_\_. Preface to the Second Edition. In: DAVIS, L. **The Disability Studies Reader** (2nd ed.). New York: Routledge, 2006b, p. xiii-xiv.

\_\_\_\_\_. The End of Identity Politics and the Beginning of Dismodernism: On Disability as an Unstable Category. In: DAVIS, L. **The Disability Studies Reader** (2nd ed.). New York: Routledge, 2006c, p. 231-242.

DE CARO, L. **Moulding the museum medium: Explorations on embodied and multisensory experience in contemporary museum environments**. Dissertação de Mestrado em Museum Studies. Universidade de Leicester, 2012. Disponível em: [http://www.collectionslink.org.uk/media/com\\_form2content/documents/c1/a737/f6/MA\\_D\\_issertation\\_LauraDeCaro.pdf.pdf](http://www.collectionslink.org.uk/media/com_form2content/documents/c1/a737/f6/MA_D_issertation_LauraDeCaro.pdf.pdf). Acesso em: 27/10/2013.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DÍAZ CINTAS, J. Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. In: **TRANS**, N.º II. London: Roehampton University, 2007, p. 45-59.

\_\_\_\_\_. La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtítulo y de la audiodescripción. In: **Atas do “Congresso El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo”**. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2010, p. 157-180. Disponível em: [http://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/020\\_diaz.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/020_diaz.pdf). Acesso: 25/09/2015.

DINIZ, D.; MEDEIROS, M.; SQUINCA, F. Reflexões sobre a versão em Português da *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*. **Cad. Saúde Pública**, vol. 23, n.º. 10, Rio de Janeiro, Out. 2007, s.n. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-311x2007001000025&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-311x2007001000025&script=sci_arttext). Acesso em: 21/10/2013.

ECO, U. **Decir casi lo mismo: experiencias de traducción**. Tradução para o espanhol de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 2008.

ESPAÑA. **Los Ministerios de Cultura y de Sanidad, Política Social e Igualdad elaboran una estrategia para el acceso a la cultura de personas con discapacidad**. Nota de imprensa do Ministério de Cultura espanhol. Madri: Ministerio de Cultura, 27 de julho de 2011. Disponível em:

www.mcu.es/gabineteprensa/mostrarDetalleGabinetePrensaAction.do?prev\_layout=notas &layout=notas&html=27092011nota.txt&showBack=false&cache=init&language=es.  
Acesso: 10/10/2011.

ESTEBAN GUTIÉRREZ, S.: SERRANO MARUGÁN, I. La discapacidad visual. In: GIL DE GÓMEZ RUBIO, J. **Discapacidad sensorial: sordera, ceguera y sordoceguera**. Madri: Sanz y Torres, 2010.

FERRATER MORA, J. **Diccionario de filosofía** (5ª ed.) - Tomo I. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

FRENCH, S. The wind gets in my way. In: CORKER, M.; FRENCH, S. (Eds.) **Disability Discourse**. Buckingham/Philadelphia: Open University Press, 1999, p. 21-27. Disponível em: [http://courses.washington.edu/intro2ds/Readings/31\\_French-TheWind.pdf](http://courses.washington.edu/intro2ds/Readings/31_French-TheWind.pdf). Acesso em: 13/10/2013.

FUNDACIÓN RETINA PLUS. **Informe sobre la ceguera en España**. Fundación Retinaplus+/ Ernst & Young, 2012. Disponível em: <http://www.retimur.org/component/phocadownload/category/2-otros-archivos.html?download=18:informe-sobre-ceguera-en-espana>. Acesso: 10/02/2015.

FURLANETO, A. ‘Museu não existe para maioria’, diz ex-secretário da Cultura de Medellín. Rio de Janeiro. **O Globo**, 15 de agosto de 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/museu-nao-existe-para-maioria-diz-ex-secretario-da-cultura-de-medellin-9533120>. Acesso em: 07/10/2013.

GAINZA, A. La entrevista en profundidad individual. In: CANALES, M. C. (Ed.). **Metodologías de investigación social: Introducción a los oficios**. Santiago: LOM Ediciones, 2006, p. 219-264.

GOFFMAN, E. Selections from Stigma. In: DAVIS, L. **The Disability Studies Reader** (2nd ed.). New York: Routledge, 2006a, p. 131-140.

GONZÁLEZ COMPEÁN, F. J. **Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal**. Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universitat Politècnica de València. València: Editorial Universitat Politècnica de València, 2011.

GRATACÓS MASANELLA, Rosa. **Otras miradas. Arte y ciegos: tan lejos, tan cerca**. Barcelona: Octaedro, 2006.

GVAM. El Brasil cultural está decidido por la innovación tecnológica. Madrid, Blog de GVAM: Mobile Guides for All, 20 de maio de 2013. Entrevista a José Pajares.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução para o português de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HERMANN, Nadja. **Autocriação e horizonte comum: ensaios sobre educação ético-estética**. Ijuí: Unijuí, 2010.

HOOKWAY, Christopher, Pragmatism. In: **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Spring 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/pragmatism/>. Acesso: 23/09/2013.

HULL, J. M. Recognising another World. **The National Journal for People with Disability** [Melbourne], vol. 3, April/May 2001, p. 23-26. Disponível em: <http://www.johnmhull.biz/Articles2/recognising%20another%20world.html>. Acesso em: 13/10/2013.

JAY, M. **Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme (paperback)**. Berkeley: University of California Press, 2006a.

\_\_\_\_\_. **La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva**. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006b.

JIMÉNEZ HURTADO, C.; SEIBEL, C.; SOLER GALLEGO, S. Museos para todos. La traducción e interpretación para entornos multimodales como herramienta de accesibilidad universal. **MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación**, Alicante, nº. 4, p. 349-383, 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265125413015>. Acesso em: 13/10/2013.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução de J. Rodrigues de Meringe. Versão eletrônica do livro pelos membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). eBookLibris, 2001. Disponível em: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>.

\_\_\_\_\_. **Crítica da faculdade do juízo** (2ª ed.). Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KENT, D. Somewhere a Mockingbird. In: PARENS, E.; ASCH, A. (Eds.) **Prenatal Testing and Disability Rights**. Washington: Georgetown University Press, 2000, p. 57-63.

KIRCHOF, E. R. **Estética e Semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco**. Porto Alegre: EDIPURCS, 2003.

LAVADO, P. J. “Museos para todos” accesibles, inclusivos y multiculturales. **Museo e inclusión Social. ICOM España Digital, revista del Comité Español del ICOM**, nº. 2. Madrid: ICOM-España, 2011 p. 8-19.

LEANDRO, M. A. Vendo o que outra pessoa vê. In: MOTTA, L. M. V. M.; ROMEU FILHO, P. (Orgs.). **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010, p. 195-196. Disponível em: <http://www.vercompalavras.com.br/livro>. Acesso em: 04/11/2013.

LEDERMAN, S. J.; KLATZKY, R. L. Hand movements: a Window into Haptic Object Recognition. **Cognitive Psychology**, nº. 19, 1987, p. 342-368.

LEDDY, T. Dewey's Aesthetics. In: ZALTA, E. N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Fall 2015 Edition). Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/dewey-aesthetics/>. Acesso: 10/11/2015.

LEFEBVRE, M. Peirce's Esthetics: A Taste for Signs in Art. In: **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, vol. 43, n.º. 2 (Spring, 2007), p. 319-344.

LEYRA SORIANO, A. M. Una propuesta inédita. In: DELGADO GONZÁLEZ, C. **Háptica: un ensayo de creaciones plásticas a través de la percepción táctil**. Madri: Taller de Artes Plásticas Háptica, 1993, p. 12-15.

LOPES, D. M. M. Art Media and the Sense Modalities: Tactile Pictures. **The Philosophical Quarterly**, vol. 47, n.º. 189, 1997, p. 425-440.

LOSADA, Terezinha. **A interpretação da imagem: subsídios para o ensino da arte**. Rio de Janeiro: Mauad X / FAPERJ, 2011.

LOWENFELD, V. Psycho-Aesthetic Implications of the Art of the Blind. **The Journal of Aesthetics & Art Criticism**, n.º. 1, vol. 10, 1951, p. 1-9.

MACHADO, I. P. R. Entrevista publicada no Blog da Audiodescrição em setembro de 2015. Disponível em: : [http://www.blogdaaudiodescricao.com.br/2015/09/a-dissertacao-de-mestrado-da-audiodescritora-bell-machado.html?utm\\_source=feedburner&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=Feed%3A+BlogDaAudiodescricao+%28Blog+da+Audiodescri%C3%A7%C3%A3o%29](http://www.blogdaaudiodescricao.com.br/2015/09/a-dissertacao-de-mestrado-da-audiodescritora-bell-machado.html?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+BlogDaAudiodescricao+%28Blog+da+Audiodescri%C3%A7%C3%A3o%29). Acesso: 27/09/2015.

MANDOKI, K. **Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I**. México: Siglo XXI, 2006.

MARTÍN HERNÁNDEZ, E.; SANTOS PLAZA, C.M. Capítulo 1: La deficiencia visual. In: GÓMEZ VIÑAS, P.; ROMERO REY, E. **La sordoceguera. Un análisis multidisciplinar**. Madri: ONCE, 2004, s.n. Disponível em: <http://educacion.once.es/appdocumentos/educa/prod/Sordoceguera%20 analisis%20 multidisciplinar.pdf>.

McLUHAN, M.; PARKER, H; BARZUN, J. **Exploration of the ways, means and values of museum communication with the viewing public: A seminar**. Museum of the City of New York, 1969.

MIELE, J. The Art of Description, Part I: The Evolving Technology of Description. In: **Multimodal Approaches to Learning**. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 26-28 de outubro de 2013, painel (informação oral).

MILLAR, S. **La comprensión y la representación del espacio: teoría y evidencia a partir de estudios con niños ciegos y videntes**. Tradução para o espanhol de Soledad Ballesteros. Madri: ONCE, 1997. Disponível em: <http://www.once.es/serviciosSociales/descarga.cfm?idobjeto=22&idTipo=1&f=/sslibros/000022.zip>. Acesso: 29/09/2015.

MINDER, R. At Museo del Prado, Blind Visitors Can Touch Masterpieces. **New York Times**, New York, 6 de março de 2015. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2015/03/07/arts/design/at-museo-del-prado-blind-visitors-can-touch-masterpieces.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/03/07/arts/design/at-museo-del-prado-blind-visitors-can-touch-masterpieces.html?_r=0). Acesso: 25/10/2015.

NAVARRETE, J. Análisis de la praxis audiodescrptiva. In: **Atas do III Congreso de Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad: AMADIS '08**. Madri: Real Patronato sobre Discapacidad, 2009, p. 15-21.

NORD, C. El funcionalismo en la enseñanza de traducción. In: **Mutatis Mutandis**, vol. 2, nº. 2, 2009. p. 3 - 35.

NUBIOLA, J. Walker Percy y Charles S. Peirce: abducción y lenguaje. **Analogía Filosófica**, México 12/1 (1998), p. 87-96. Disponible em: <http://www.unav.es/gep/AN/Nubiola.html>. Acceso: 23/09/2013.

\_\_\_\_\_. La búsqueda de la verdad. **Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo** II/1, 2002, p. 23-65. Disponible em: <http://www.unav.es/users/BusquedaDeLaVerdad.html>. Acceso: agosto de 2015.

NUSSBAUM, Martha C. **Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones**. Tradução espanhola de Araceli Maira. Barcelona: Paidós, 2008.

ONCE. Organización Nacional de Ciegos Españoles. La originalidad del modelo español. **Los Ciegos en el Mundo**, nº. 11, p. 15-21, jan./fev. 1994. Disponible em: [http://www.antoniovicentemosquete.com/?page\\_id=912](http://www.antoniovicentemosquete.com/?page_id=912).

ORTEGA Y GASSETT, J. **La deshumanización del arte**. Madri: Revista de Occidente, 2014.

PALACIOS, A.; BARIFFI, F. **La discapacidad como una cuestión de derechos humanos: una aproximación a la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad**. Madri: Telefónica/CERMI/Cinca, 2007. Disponible em: [http://www.sindromedown.net/adjuntos/cEnlacesDescargas/60\\_1\\_la.pdf](http://www.sindromedown.net/adjuntos/cEnlacesDescargas/60_1_la.pdf). Acceso em: 29/09/2013.

PEIRCE, C. S. **Letter from Charles S. Peirce to his mother Sarah Mills**. Roma, 1870a. Disponible em: <http://www.unav.es/gep/Roma14.10.70En.html>. Acceso: 02/07/2015

\_\_\_\_\_. **Letter from Charles S. Peirce to his aunt Charlotte Elizabeth Peirce**. Roma, 1870b. Disponible em: <http://www.unav.es/gep/Roma16.10.70En.html>. Acceso em: 02/07/2015.

\_\_\_\_\_. **Letter from Charles S. Peirce to his mother Sarah Mills**. Chambéry, 1870c. Disponible em: <http://www.unav.es/gep/Chambery16.11.70En.html>. Acceso em: 21/01/2016.

\_\_\_\_\_. The Fixation of Belief. **Popular Science Monthly**, 12 de novembro de 1877, p. 1-15. Disponible em: <http://www.peirce.org/writings/p107.html>. Acceso em: 21/10/2013.

\_\_\_\_\_. A Neglected Argument for the Reality of God. **Hibbert Journal**, vol. 7, nº. 1, 1908, p. 90-112. Disponible em: [http://en.wikisource.org/wiki/A\\_Neglected\\_Argument\\_for\\_the\\_Reality\\_of\\_God](http://en.wikisource.org/wiki/A_Neglected_Argument_for_the_Reality_of_God). Acceso em: 21/10/2013.

\_\_\_\_\_. **Semiótica** (3ª ed.). Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce (CP)**, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds), Harvard University Press, Cambridge, 1931-1958.

\_\_\_\_\_. **Charles S. Peirce Papers (MS)**. Microfilms dos manuscritos conservados na Houghton Library, Cambridge, MA, Harvard University Library, Photographic Service, 1978.

\_\_\_\_\_. **Writings of Charles S. Peirce (W): A Chronological Edition**, vols. 1-6. FISCH, H. et al. (eds.). Bloomington: Indiana University Press, 1982-.

\_\_\_\_\_. Hypothesis of Space and Time: A Response to Kant. Appendix No. 2. In: TIENNE, A. de (Ed.). **Transactions of the Charles S. Peirce Society**. Fall 1993, vol. XXIX, nº. 4, p. 637-673.

PERCY, W. La criatura dividida. **Anuario filosófico**, vol. 29, nº. 3, 1996, p. 1.135-1.157. Disponível em: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/529>. Acesso: 10/05/2014.

PUELLES ROMERO, L. **Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador**. Madri: Abada, 201.

PRAXEDES FILHO, P. H. L.; MAGALHÃES, C. M. A neutralidade em audiodescrições de pinturas: resultados preliminares de uma descrição via teoria da avaliatividade. In: ARAÚJO, V. L. S.; ADERALDO, M. F. (orgs.) **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013, p. 73-88.

RODRÍGUEZ ACHÚTEGUI, M. Accesibilidad de contenidos y comunicación en los museos: redacción de textos expositivos para todos los públicos. In: **e-Boletín AMMA**, nº 5, p. 26-29, 2013.

ROSAS, Omar. La estructura disposicional de los sentimientos. In: **Ideas y valores**, nº. 145, 2011, p. 5-31.

SACKS, O. A Neurologist's Notebook: A Surgeon's Life. **New Yorker**, vol. 68, nº. 4 (March 16, 1992), p. 85-94. Disponível em: <http://powers.media.mit.edu/wiki/upload/MindsEye.pdf>. Acesso em: 12/10/2013.

\_\_\_\_\_. The Mind's Eye, What the blind see. **New Yorker**, July 28, 2003 p. 48-59. Disponível em: <http://powers.media.mit.edu/wiki/upload/MindsEye.pdf>. Acesso em: 10/10/2013.

SAMIS, Peter. The Exploded Museum. In: TALLON, Loïc; WALKER, Kevin (Eds.). **Digital Technologies and the Museum Experience: Handheld Guides and Other Media**. Plymouth: AltaMira Press, 2008, p. 3-18.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. Versão digitalizada e formatada pelo Projeto de Democratização da Leitura. Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAagmsAI/que-semiotica?part=4>. Acesso em: 01/10/2013.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal. Aplicações na hiperímia.** (3ª ed.). São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

SANTIN, S.; SIMMONS, J. N. Problemas das Crianças Portadoras de Deficiência Visual Congênita na Construção da Realidade. Tradução de Ilza Viegas. Artigo publicado em inglês pela **Visual Impairment and Blindness**, 1977. Disponível em: <http://www.ibc.gov.br/?itemid=95>. Acesso: 23/09/2013.

SANTOS, S. M. A. **Acessibilidade em Museus.** Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Museologia. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

SARRAF, V. P. **Reabilitação do Museu: políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade.** 180 p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Ciência da Informação/Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.rinam.com.br/files/REFERENCIAS\\_ReabilitaodoMuseupoliticasinclusoculturalpormeiodaaccessibilidade.pdf](http://www.rinam.com.br/files/REFERENCIAS_ReabilitaodoMuseupoliticasinclusoculturalpormeiodaaccessibilidade.pdf). Acesso em: 06/10/2013.

\_\_\_\_\_. Acesso à Arte e Cultura para pessoa com deficiência visual: Direito e desejo. In: MORAES, M.; KASTRUP, V. (Orgs.) **Exercícios de ver e não ver: Arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual.** Rio de Janeiro: NAU, 2010, p.154-173.

SARTRE, J. P. **Esboço para uma teoria das emoções.** Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SAVAN, D. Peirce's semiotic theory of emotion. In: **Proceedings of the C. S. Peirce Bicentennial International Congress.** (Eds) Kenneth L. Ketner, et al. Lubbock: Texas Tech University Press, 1981.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem.** Tradução de Roberto Schwartz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHILLMEIER, M. **Rethinking Disability: Bodies, Senses and Things.** New York / Abingdon: Routledge, 2010.

SECCHI, L. **L'Eduzazione estetica per l'integrazione.** Roma: Carocci, 2004.

SERLIN, D. The Other Arms Race. In: DAVIS, L. **The Disability Studies Reader** (2nd ed.). New York: Routledge, 2006, p. 49-65.

SHAKESPEARE, T. The Social Model of Disability. In: DAVIS, L. **The Disability Studies Reader** (2nd ed.). New York: Routledge, 2006a, p. 197-204.

SHELLEY, J. The Concept of the Aesthetic. In: ZALTA, E. N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Fall 2013 Edition). Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/aesthetic-concept/>. Acesso: 10/11/2015.

SHUSTERMAN, R. **The End of Aesthetic Experience.** The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 55, nº. 1, 1997, p. 29-41. Disponível em: [http://www.fau.edu/humanitieschair/The\\_End\\_of\\_Aesthetic\\_Experience.pdf](http://www.fau.edu/humanitieschair/The_End_of_Aesthetic_Experience.pdf). Acesso em: 30/10/2014.

\_\_\_\_\_. **Pragmatist Aesthetics: Living beauty, rethinking art** (2ª ed.). Lanham / Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

SMITH, M. J.; KIGER, P. J. The Lingering Reek of Smell-O-Vision. **Los Angeles Times**, 5 de fevereiro de 2006. Disponível em: <http://www.latimes.com/business/la-tm-oops6feb05.0,7807885.story>. Acesso: 14/10/2013.

SNYDER, J. Audio Description: An Aid to Literacy. In: **Revista brasileira de tradução visual**, vol. 6, nº. 6, 2011.

SUASSUNA, A. **Introdução à estética** (9ª ed.). Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008.

SUZUKI, M. O belo como imperativo. IN: SCHILLER, F. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 7-18.

STRICKFADEN, M.; VILDIEU, A. On the Quest for Better Communication through Tactile Images. **The Journal of Aesthetic Education**, vol. 48, nº. 2, 2014, p. 105-122.

TOJAL, A. P. **Políticas públicas culturais de inclusão de públicos especiais em museus**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

VALÉRY, P. **Introdução ao método de Leonardo Da Vinci**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 1998.

VVAA. **Guía de accesibilidad al teatro a través del subtítulo y la audiodescripción**. Madri: Real Patronato sobre Discapacidad, Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, 2013.

VYGOTSKI, L. **Teoria das emoções: estudo histórico-psicológico**. Madri: Akal, 2010.

WHATSCINE. Cine accesible e interactivo para discapitados. Universidad Carlos III de Madrid. Disponível em: <http://www.whatscine.es/>. Acesso em: 28/10/2013.

WRIGHT, Peter; McCARTHY, John; MEEKISON, Lisa. Making sense of experience. In: BLYTHE, Mark A.; MONK, Andrew F.; OVERBEEKE, Kees; WRIGHT Peter C. (eds.). **Funology: From Usability to Enjoyment**. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2003, p. 43-53.