

Virgínia Kastrup
Professora Titular
do Programa de
Pós-graduação da
Universidade Federal do
Rio de Janeiro. Doutora
em Psicologia Clínica
(PUC-SP). <https://orcid.org/0000-0002-9101-3282>, e-mail: virginia.kastrup@gmail.com

Laura Pozzana
Pesquisadora
Colaboradora do
NUCC - Núcleo de
Pesquisa Cognição e
Coletivos do Programa
de Pós-graduação da
Universidade Federal
do Rio de Janeiro.
Doutora em Psicologia
(PPGP/UFRJ). <https://orcid.org/0000-0003-1571-0315>, e-mail: laura.pozzana@gmail.com

Caio Herlanin
Pesquisador Colaborador
do NUCC- Núcleo de
Pesquisa Cognição e
Coletivos do Programa
de Pós-graduação
em Psicologia da
Universidade Federal do
Rio de Janeiro. Mestre em
Psicologia (PPGP/UFRJ).
<https://orcid.org/0000-0001-8536-5225>,
e-mail: caio.herlanin@gmail.com

Diretrizes para uma acessibilidade estetica com cegos: no Museu do Açude¹

Guidelines for aesthetic accessibility with blind people at the Açude Museum

Resumo: A acessibilidade de pessoas com deficiência visual em museus de arte ainda coloca problemas em função da arraigada proibição ao toque que resta não problematizada na maioria dos museus. O presente estudo analisa uma visita realizada no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, com um grupo heterogêneo de 25 pessoas, sendo 10 com deficiência visual e 15 videntes. O objetivo do estudo é analisar a experiência tátil e multissensorial das obras *Garota de Ipanema*, de P. Uklanski e *Magic Square#5*, de H. Oiticica. A pesquisa utilizou o método da cartografia (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009; Passos; Kastrup; Tedesco, 2014), produzindo diários de campo e vídeos. Articulando a pesquisa de campo com estudos atuais de psicologia cognitiva, o texto discute quatro diretrizes da acessibilidade estética: o toque, o encontro de cegos e videntes, a mediação distribuída e a inventividade. A análise evidencia como três sentidos do toque, imaginação e invenção atuaram na acessibilidade estética.

Palavras-chave: Acessibilidade estética; Arte; Museus; Deficiência visual.

Abstract: The accessibility of the visually impaired in art museums still poses problems, due to the ingrained prohibition on touch that remains unquestioned in most museums. This study analyzes a visit to the Museu do Açude, in Rio de Janeiro, with a heterogeneous group of 25 people, 10 visually impaired and 15 seers. The aim of the study is to analyze the tactile and multisensory experience of P. Uklanski's *Garota de Ipanema* and H. Oiticica's *Magic Square # 5*. The research used the cartography method (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009; Passos; Kastrup; Tedesco, 2014), producing field diaries and videos. Articulating field research with current studies of cognitive psychology, the text discusses four aesthetic accessibility guidelines: touch, the meeting of blind and seers, distributed mediation, and inventiveness. The analysis shows how three senses of touch, imagination and invention act in aesthetic accessibility.

Keywords: Aesthetic accessibility; Art; Museums; Visual impairment.

A acessibilidade de pessoas cegas e com baixa visão a museus de arte quase sempre coloca problemas, em função da arraigada proibição ao toque que, ainda hoje, resta não problematizada na maioria dos museus do mundo (Candlin, 2003; 2004; 2006; Classen, 2005; Pye, 2007; Chasterjee, 2008; Kleege, 2013; 2018). Nos dias atuais, a maior parte deles continua utilizando a audiodescrição e as placas táteis como únicas estratégias de acessibilidade para pessoas com deficiência visual. A audiodescrição, muitas vezes baseada numa política de mediação hierárquica e unidirecional, privilegia a acessibilidade informacional, ou seja, a história da arte e do artista, sendo rara a mediação que não coloca ênfase na descrição de características eminentemente visuais da obra. É habitual e pouco problematizada que a descrição transmita informações sobre cores e elementos de perspectiva, que nem sempre fazem sentido para pessoas cegas congênitas, que não possuem imagens mentais correlatas a tais informações.

Por sua vez, as placas táteis, que buscam fazer uma versão acessível de obras visuais bidimensionais, portam outras dificuldades. Na ausência da visão, a percepção tátil é especialmente mobilizada no reconhecimento e na identificação dos objetos (Hatwell, 2003; Hatwell; Streri; Gentaz, 2000; Klatzky; Lederman, 2000). As imagens táteis são bimodais, podendo ser apreendidas tanto pela visão quanto pelo tato. (Eriksson, 2008; Claudet, 2011). Contudo, as placas táteis, por serem traduções diretas de obras de arte visuais, são marcadas pela cultura visual, sendo produzidas *por* pessoas videntes *para* pessoas deficientes visuais. Para Valente e Darras (2010) a tradução direta baseia-se na teoria da mente, ou seja, em imaginar como o outro - no caso, a pessoa cega - pensa e representa o mundo. Por serem construídas na maioria das vezes por profissionais que não possuem conhecimento do funcionamento cognitivo de pessoas com deficiên-

[1] O projeto de pesquisa que deu origem ao texto teve apoio do CNPq, da CAPES e da FAPERJ. A equipe do projeto agradece a Renata Bernardes Proença pelo convite e acolhimento durante a visita.

cia visual, as imagens táteis acabam se baseando na percepção de um vidente de olhos fechados. Isto leva à constatação de que o alto-relevo das placas táteis não é realmente uma versão tátil da obra, como se pretende, mas sim uma outra versão visual (Almeida; Carijó; Kastrup, 2018; Guerreiro; Kastrup, 2018).

Um dos maiores problemas da audiodescrição e das placas táteis é que, quase sempre, elas se limitam a evocar uma experiência de reconhecimento - um rosto de mulher, uma paisagem ao fundo, um quadrado azul - sem criar condições para que a experiência estética tenha lugar. A experiência estética vai além da simples identificação de formas e do reconhecimento de imagens, mas envolve o estranhamento, força a pensar e ativa a invenção. Segundo John Dewey (2010) ela se diferencia de experiências quotidianas triviais porque não é interrompida pela ação. A experiência estética possui uma dimensão intelectual, mas esta é indissociável da dimensão afetiva. É marcante e intensa, permitindo afirmar: “Foi uma experiência!”. Em resumo, podemos dizer que a experiência estética provoca uma experiência de suspensão da reconhecimento e suscita a criação.

O que há em comum entre o uso da audiodescrição e das placas táteis é o caminho da reconhecimento e sua dificuldade em provocar a experiência estética. Ora, o que se espera de uma visita de pessoas com deficiência visual a um museu de arte é que seja possível a experimentação direta da obra, de seus materiais e das forças que ela porta. A prevalência da transmissão de informações pode limitar a experiência da visita ao plano intelectual, sem chegar a mobilizar sensações, afetos e emoções que, por sua vez, podem ser desencadeados pela experiência estética tátil. Para isso, é importante que as pessoas cegas e com baixa visão, em visitas individuais ou em grupo, possam tocar nas obras de arte. É também importante que a mediação seja acolhedora, atenta e sensível às experiências que acontecem frente

às obras e mesmo à singularidade daquela pessoa ou daquele grupo, dando espaço e tempo para uma conversa compartilhada (Kleege, 2013, 2018; Alves, 2020).

O funcionamento cognitivo das pessoas cegas deve ser entendido como um processo cuja plataforma é tátil, envolvendo todo o corpo multissensorial. Com base na abordagem da enação (Varela, Thompson, Rosch, 2003) e da cognição inventiva (Kastrup, 2007), conhecer não é representar uma realidade preexistente, mas um processo de invenção de si e do mundo. Este modo de pensar vale tanto para as pessoas cegas como para as pessoas videntes (Kastrup; Carijó; Almeida, 2009). O mundo não é aquilo que a visão apreende. Em outras palavras, o mundo percebido pelos videntes não é o verdadeiro mundo. Práticas cognitivas distintas, sejam elas predominantemente visuais ou táteis, configuram diferentes domínios cognitivos e modos de estar no mundo.

Para além da audiodescrição e das placas táteis, novas estratégias vêm sendo inventadas com vistas à acessibilidade estética de pessoas com deficiência visual. A acessibilidade estética é entendida como o acesso à potência da arte em produzir experiências de suspensão da reconhecimento, afetos e invenção. Alguns estudos (Kastrup, 2013; 2015a; Kastrup; Vergara, 2012; Vergara; Kastrup, 2013; Alves, 2020; Guerreiro; Kastrup, 2018; Kleege, 2013; 2018) trazem experiências inovadoras nesta área, a partir das quais podemos destacar quatro diretrizes. A primeira é o lugar central do toque e das estratégias multissensoriais. Por mais que a audiodescrição e dispositivos táteis possam ser utilizados durante uma visita, o toque nas obras e outras estratégias envolvendo o corpo multissensorial ocupam papel central na acessibilidade estética de pessoas com deficiência visual. Uma das estratégias multissensoriais é a realização de uma roda de movimento, que visa ativar a atenção e o corpo presente daquele grupo

de visitantes. A segunda diretriz é a realização de visitas com grupos heterogêneos de pessoas cegas e videntes. Por vezes se imagina que a heterogeneidade do grupo é dada pela reunião de pessoas com todos os tipos de deficiência numa mesma visita. Numa outra direção, enfatizamos a importância dos grupos heterogêneos reunindo pessoas com e sem deficiência visual. A aceleração cognitiva característica da subjetividade nos dias atuais e a própria arte contemporânea colocam problemas de acessibilidade estética para todos os visitantes e temos podido avaliar os benefícios recíprocos desse tipo de visita, que comporta troca de experiência e aprendizagem coletiva (Kastrup, 2012; Kastrup; Vergara, 2012; Vergara; Kastrup, 2013). A terceira diretriz consiste na mediação distribuída. Esta consiste em não transmitir informações de modo unidirecional, mas trazer múltiplas vozes, compartilhar diferentes experiências e distribuir o protagonismo. Por fim, a quarta diretriz é a aposta numa acessibilidade inventiva, com abertura para a experimentação, sem regras prontas para serem aplicadas. Cada obra, cada exposição, cada grupo, cada encontro no museu requer estratégias distintas. Como afirma Camila Alves (2020), não devemos aguardar manuais técnicos, mas experimentar sempre. É também importante compartilhar narrativas e analisar experiências interessantes e inventivas, no sentido de estimular outras invenções por parte das equipes de acessibilidade, sempre em composição com as pessoas com deficiência.

O presente estudo analisa uma visita realizada ao Museu do Açude, no Rio de Janeiro, com um grupo heterogêneo de pessoas cegas, com baixa visão e videntes. A visita ocorreu em 2016, no contexto do projeto de pesquisa *Experiência estética e transmodalidade: fundamentos cognitivos para museus acessíveis a pessoas com deficiência visual* (CNPq). O grupo era constituído de 25 pessoas, sendo 10 com deficiência visual e participantes da Oficina de Cerâmica e da

Oficina de Corpo e Expressão do Instituto Benjamin Constant (IBC) e 15 pessoas videntes, sendo em sua maioria estudantes de psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fazia parte do grupo a pessoa responsável por fazer a proposição de uma roda de movimento com os participantes, num determinado momento da visita. O objetivo do estudo é analisar a experiência multissensorial de duas obras - *Garota de Ipanema*, de Piotr Uklanski (2005) e *Magic Square#5*, de Hélio Oiticica (1977). A pesquisa utilizou o método da cartografia (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009; Passos; Kastrup; Tedesco, 2014), por meio do qual foram produzidos diários de campo e vídeos gravados durante a visita. Todos os nomes que aparecem no texto foram escolhidos e autorizados pelos participantes. Articulando a pesquisa de campo com estudos teórico-conceituais da psicologia cognitiva atual, o texto discute quatro diretrizes da acessibilidade estética – o toque, o encontro de cegos e videntes, a mediação distribuída e a inventividade das estratégias. A análise da experiência do grupo com as duas obras evidencia como três sentidos do toque, imaginação e invenção atuaram na atualização de virtualidades.

Três sentidos do toque

O Museu do Açude faz parte dos Museus Castro Maya e é bastante peculiar. É um museu sem muros e a céu aberto, que integra arte e natureza. Localizado na floresta da Tijuca, foi residência de Raymundo Ottoni de Castro Maia e mais tarde foi incorporado ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Possui um acervo de arte contemporânea brasileira com obras de artistas como Nuno Ramos, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Eduardo Coimbra, Lygia Pape, Iole de Freitas, Piotr Uklanski e outros. As obras são dispostas em torno da residência principal, sendo relativamente afastadas umas das outras. São bem integradas à floresta e é preciso deslocar-se pelo terreno

durante a visita. Todas as obras foram criadas para serem expostas naquele espaço e podem ser tocadas.

Depois de mais de uma hora de viagem num ônibus cedido pela UFRJ, o grupo chegou ao Museu do Açude e foi recebido por Renata Bernardes Proença, pesquisadora-associada ao NUSC - Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura da UFRJ e pela equipe do documentário *Arte, natureza e cidade* sobre o circuito Arte-Natureza do Museu do Açude, vinculado ao projeto de pesquisa *Museus, trajetórias artísticas e movimentos de vanguarda* (CNPq). As equipes da UFRJ haviam se encontrado anteriormente no museu, ocasião na qual planejaram os detalhes da visita e fizeram a seleção das duas obras a serem experimentadas naquele dia.

Conforme planejado, o grupo dirigiu-se então à obra *Garota de Ipanema* de Piotr Uklanski (2005). O caminho até a obra, passando pelo casarão de Castro Maia e parte do seu jardim, deve ter levado de 20 a 30 minutos, em função de sucessivas paradas para apreciação daquilo que ia aparecendo no caminho, como os azulejos portugueses e o pequeno lago do jardim. Seguem trechos do Diário de Campo:²

Quando fomos convocados a seguir em frente, me voltei a Alcei e me dispus a acompanhá-lo em direção à obra. Como se esperaria de um museu a céu aberto, situado em meio à floresta, os trajetos não são dos mais lineares. O chão de barro desnivelado, as pedras cobertas de lodo e a vegetação selvagem ao nosso entorno provocavam alguns empecilhos para os deslocamentos das pessoas cegas. Preocupado com isso, redobrei meus cuidados ao andar com ele que, além de ser cego, era também um senhor de idade, receando que ele pudesse cair e se machucar. (Diário de Campo, 2016)



Figura 1. Foto do grupo em visita ao Museu do Açude junto à obra *Garota de Ipanema*, de P. Uklanski, 2016. Fonte: Acervo do NUCC – Núcleo de Pesquisa Cognição e Coletivos.

A obra consiste numa instalação composta de um muro de mais de 4 metros quadrados, coberto por utensílios de cerâmica como pratos, travessas, canecas e panelas de cores diversas – amarelo, vermelho, verde, laranja, azul etc. Para um visitante vidente, chama imediatamente atenção o caráter multicolorido da obra. Cores gritantes, este é seu forte apelo (Figura 1). Quando escolhemos esta obra para fazer parte da visita, consideramos que seria interessante, para as pessoas que não veem, e também para as que veem, descobrir e explorar, através do toque, aquelas peças deslocadas de sua dimensão utilitária, naquela composição nada trivial, coladas naquele muro no meio do mato. Imaginamos que a exploração háptica, o tato ativo

envolvendo mãos e braços, poderia dar lugar a uma experiência estética, produzindo estranhamento, suspensão, susto, surpresa e enigma. Como assim? Travessas, pratos e canecas na parede? Haveria uma tensão interessante entre a memória de reconhecimento e as sensações captadas pelo tato.



Figura 2. Foto de detalhe da apreciação de Garota de Ipanema, de P. Uklanski, na visita ao Museu do Açude, 2016. Fonte: Acervo do NUCC – Núcleo de Pesquisa Cognição e Coletivos.

Num determinado momento da vista, o grupo se aproximou da obra. As pessoas chegaram aos poucos. Enquanto os videntes olhavam de longe a obra, alguns participantes cegos começaram logo a tocá-la delicadamente, explorando o material, as texturas e as formas variadas, algumas delas vazadas, como o lado de fora se prolongando

e se dobrando para o lado de dentro, como num copo e numa tigela (Figura 2).

Cabe lembrar que, para pessoas cegas, o tato é o sentido que melhor substitui a visão, pois ele é capaz de reconhecer a forma dos objetos. Tocar envolve uma série de ações: apalpar, alisar, agarrar, prender, bater, procurar, enlaçar, empurrar. O tato é um sentido proximal, de contato, sendo nesta medida distinto da visão e da audição, que são sentidos que funcionam a distância (Hatwell, 2000). A percepção tátil opera de modo sucessivo, passo a passo, explorando e construindo uma imagem do objeto por meio de fragmentos. Segundo Heller e Gentaz (2014), ele não é um sentido particular, que atua de modo isolado. Ele envolve contato, articulação, propriocepção, movimento e ritmo. Possui um campo perceptivo exíguo e, para expandi-lo, são mobilizados movimentos dos dedos, mãos e braços, ou seja, um sistema tátil-cinestésico (percepção háptica). Tais características fazem da percepção tátil um processo marcado por uma temporalidade mais lenta que a da visão.

Já mais perto perguntei a Alcei se ele gostaria de tocar a obra à nossa frente e ele assentiu. Assim, levei-o a um pedaço ainda não ocupado e o deixei ali, para dar espaço para outras pessoas. A princípio, me senti deslocado naquele lugar. Não sabia muito o que fazer ali. Afastei-me do grupo para poder observar melhor tanto o grupo quanto a obra. Pensando nisto, vejo como isto remete a uma atitude contemplativa, tão comum em videntes frente a obras de arte, sempre distanciados. Eu naquele momento estava arrebatado pelas cores. Em algum momento, olhei para o lado e avistei Alcei ainda explorando o mesmo canto da obra onde eu o havia deixado. Por um instante, pensei até que ele estivesse se sentindo perdido, mas achei curioso ele continuar tocando os objetos à sua frente. Assim, um descompasso entre as nossas temporalidades se revelou. Para mim, era impressionante que a mesma obra, à qual eu havia dedicado apenas segundos do meu tempo e me dado por satisfeito por isso, havia tomado tantos minutos de Alcei. Que dimensões dela ele pôde acessar que eu não pude em virtude da minha suposta rápida apreensão dada pela visão? (Diário de Campo, 2016)

Concentrados na exploração tátil da obra, eis que uma das pessoas cegas toca uma peça e ela emite um som. Aos poucos, a sonoridade da obra passou a ser experimentada por outros participantes do grupo. Passou-se do toque ao toque, ou seja, a partir do toque das mãos passou-se a tocar, batucar, extrair som daquela que se tornava, inesperadamente, uma obra sonora. Alguém do grupo fala que aquela peça parece uma moringa e uma pessoa fala: “*Moringas sonoras!*” Alguns dos participantes do grupo eram ou haviam sido alunos da oficina de cerâmica do IBC, e haviam criado um grupo musical – o Moringas Sonoras. O grupo surgiu de um projeto coletivo de criação de moringas vazadas, que emitiam sons variados, dependendo da sua forma e tamanho, portanto, além da abertura habitual no topo, uma abertura lateral.

Na experiência daquele grupo com aquela obra, tocar a cerâmica e tocar a música foram movimentos sucessivos e encadeados. Wanderley puxou o coro, logo entoado por vários participantes. Cantaram *Marinheiro só*, de domínio público, e depois *Preta Pretinha*, de Moraes e Galvão, do grupo Novos Baianos.

É do encontro das mãos com os falsos utensílios de cozinha que sai o som que tanto me intriga. Os mesmos utensílios que antes projetavam cores intensas, assumem agora o papel de instrumentos musicais. E eles não estão sozinhos. Surgindo timidamente ao fundo, algumas vozes começam a se projetar, cantando o mesmo verso - *Marinheiro só...* - em alturas e timbres diferentes, aparentemente sem pretensão de chegar a um uníssono. Não, as vozes ali cantam com uma discordância. Até mesmo com uma certa arritmia, se assim eu posso dizer, denunciando, assim, a espontaneidade do momento e o caráter borbulhante das coisas que se fazem ao acaso, sem aviso prévio. (...) Me encanta pensar que da mesma voz que fala e que grita sai o som de uma canção. De alguma maneira, a voz, como os utensílios de cozinha na parede, é também despida de sua utilidade quando canta. (Diário de Campo, 2016)

Eis-nos então diante de três camadas ou dimensões da obra: a visual (as cores pregnantes para os videntes), a tátil (que conhece formas e texturas), e a sonora (que se atualizou juntamente com a surpresa estética). Pelas características do grupo, a acessibilidade estética atualizou uma virtualidade da obra, que talvez não tenha sido prevista pelo próprio Uklanski. Ou teria?

Me uni aos que batucavam. Comecei meio sem jeito, batendo nos pires e pratos que encontrava. Aproximei-me de Adélia, que batia naquilo que pareciam copos e jarros de plantas. Sua mão em formato de concha batia nesses recém-batizados instrumentos, produzindo um batuque diferente, um som meio abafado. Ela me convidou a acompanhá-la. Tentei reproduzir o mesmo som, sem muito sucesso. Percebendo isto, ela segurou minha mão e tentou me ajudar a fazer o movimento certo. Ali estávamos o dois, tentando entrar no ritmo da música, no ritmo da obra. E já que estou falando de ritmo e de obra, não consigo não achar curioso o fato de que o nome da obra em questão faz referência àquela que talvez seja a mais famosa canção brasileira de todos os tempos: *Garota de Ipanema*. (Diário de Campo, 2016)

Atualizar uma virtualidade não é o mesmo que realizar uma possibilidade (Deleuze, 1991). Realizar uma possibilidade segue as regras da semelhança e da limitação – realiza-se uma das várias possibilidades já dadas num todo fechado. Já a atualização de uma virtualidade se dá a partir de um todo aberto, sem limites pré-definidos. As regras da atualização são a diferenciação e a invenção. O que foi atualizado existia de modo virtual, mas, para vir a se expressar, é preciso que tenha lugar um processo inventivo e diferencial, cujo resultado não pode ser previsto.

Outro aspecto a ser analisado é como se deu aquela experiência de tocar uma obra de grandes dimensões. Diversos autores que estudam a psicologia cognitiva do tato mencionam o limite da percepção háptica (tato ativo e exploratório, que mobiliza mãos e bra-

ços) para objetos muito grandes ou muito pequenos, já que nessas condições é difícil a apreensão da Gestalt do objeto (Hatwell; Streri; Gentaz, 2003; Heller; Gentaz, 2014; Klatzky; Lederman, 2000). Mas, no caso em questão, a apreensão de um fragmento da obra não foi um obstáculo ou uma dificuldade, mas deu acesso à experiência estética, no sentido de Dewey: experiência marcante e destacada - Foi uma experiência!

Foi o toque naquele fragmento, na borda da peça de cerâmica vazada e encravada na parede, que se destaca momentaneamente dela, que provocou o som, que puxou o canto, que contagiou outros visitantes para tocar na obra e depois tocar a obra, tornando-a obra-instrumento, obra musical. Ao contrário da experiência de reconhecimento, onde a apreensão global da forma é o mais importante, a experiência estética não depende disso, mas é desencadeada pela apreensão da dinâmica da forma e pelo atravessamento das forças que a habitam. E isso pode ocorrer pela percepção de uma parte ou fragmento da obra (Kastrup, 2015b; Deleuze, 2007)

Destacamos aqui um terceiro sentido do tocar: ser sensível às forças da obra, deixar-se afetar. Nesse sentido, a ação de tocar se dobra e assume um movimento reflexivo – ser tocado. Estamos diante de três sentidos do toque: o toque próprio da percepção tátil, o toque de tocar um instrumento, batucar e fazer música e a dobra afetiva do tocar e ser tocado.

O toque, desdobrado nesses três sentidos, traz à cena uma relação cognitiva que se dá por contato direto, sem a mediação da representação e nos leva para além da reconhecimento. Estamos no seio da cognição inventiva e da acessibilidade estética. Foi pelo caminho do toque, em suas três dimensões, que a visita ganhou intensidade e alegria. E cabe sublinhar que são os visitantes cegos e com baixa visão que assumem naquele momento o protagonismo. Experimen-

tamos todos uma surpresa envolta em contentamento, onde emergiu uma partilha e uma experiência coletiva - encontro com a obra, encontro com as pessoas e também de cada um consigo mesmo.

Na preparação da visita, eu e a outra estagiária tínhamos ficado preocupados com o apelo demasiadamente visual da obra, temendo que, por isso, ela não despertasse tanto interesse nas pessoas cegas. E é em momentos como esses, frequentemente provocados pelas visitas, onde eu aprecio estar enganado. Não sei se o artista pretendia ou não que sua obra invocasse um uso musical, ao nomeá-la, mas sei que essa dimensão acabou aparecendo. São coisas que surgem da virtualidade das obras de arte, escapando do controle tanto de quem as faz como de quem as experimenta e aproveita. (Diário de Campo, 2016)

Uma participante cega diz: “Eu podia ficar o tempo todo só aqui”. Mas seguimos a visita.

Imaginação e invenção na acessibilidade estética

Depois de uma caminhada, chegamos no espaço do Museu do Açu de onde fica a *Magic Square #5*, de Hélio Oiticica (Figura 3). Ela está localizada no centro de um terreno, cercada de mata por todos os lados. A obra-instalação foi criada a partir de maquetes ou proposições ambientais, para ser construída em espaço aberto. É um penetrável, também chamado *Invenção da cor*³. A obra seria descrita por uma pessoa vidente como sendo composta por 9 paredes coloridas, dispostas de modo a manter algumas passagens e aberturas por onde podemos transitar e ver o entorno, inclusive a mata. A visão pode captar de longe uma certa unidade da obra. Para pessoas cegas, a percepção da obra deveria cumprir à risca a proposição de Hélio Oiticica: penetrá-la, adentrar a obra.

[3] A obra-instalação *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5*, De Luxe, de 1977, de Hélio Oiticica (1937-1980) é composta de nove paredes em alvenaria, tinta acrílica, tela de arame e cobertura com estrutura de metal e vidro.



Figura 3. Foto geral do grupo próximo à obra *Magic Square#5*, de H. Oiticica, na visita ao Museu do Açude, 2016. Fonte: Acervo do NUCC – Núcleo de Pesquisa Cognição e Coletivos.

Aguardando a chegada de todos, fomos nos reunindo num terreno ao lado da obra. Laura convidou os participantes para fazer uma roda, dando as mãos. A proposição é de uma pausa na visita, uma suspensão, um contorno, um pouso no movimento. Sempre que possível, propomos em nosso projeto uma roda de movimento inspirada nas práticas do Sistema Rio Aberto⁴ como parte da visita em museus de arte no projeto de acessibilidade estética com pessoas com deficiência visual. Falamos, por vezes, de modo simplificado, de oficina de sensibilização. A rigor, o dispositivo tem o intuito de lentificar o ritmo habitual da vida nas cidades e da própria visita. Busca despertar a atenção ao presente, ativar o corpo dos participantes para uma visita multissensorial e estimular a formação de grupalidade, a apreciação da obra e a partilha de experiências.

Antes da roda estar totalmente formada, falamos de Hélio Oiticica e daquela obra-instalação. Apresentamos a instalação como

uma ampliação do conceito de obra de arte, que por vezes assume a denominação de arte ambiental. Pintura, escultura e outros materiais podem ser usados conjuntamente, para ativar o espaço arquitetônico. O espectador participa da obra e não se comporta somente como apreciador. Lembramos também que Hélio Oiticica criou obras chamadas Parangolés, que ficaram conhecidas por fazerem do corpo o motor da obra. O corpo faz a obra, ou seja, é nesse acoplamento corpo-obra que o sentido é produzido. Assim, o artista busca ressaltar a importância da participação do espectador. Renata fala que aquele descampado no meio da floresta fora um dia o lugar de treinar os cavalos de Castro Maia, o dono da casa. Ali era um espaço de cuidar dos cavalos, uma espécie de hípica. Aquela fala, naquele espaço, no meio da mata e naquele momento irá contagiar a experiência da obra e atravessar doravante a visita.

Ao final daquela breve conversa, em silêncio, somos conduzidos a dar as mãos. Mãos dadas, éramos 30 pessoas entre pessoas cegas, com baixa visão e videntes. Participantes do IBC, estudantes, professoras, acompanhantes, fotógrafos, entre outros. Uma roda heterogênea. O que nos ligava ali, naquele instante, eram ressonâncias da obra anterior, que fora tocada e nos tocara, e o desejo de continuar a visita.

Laura indica que direcionemos nossa atenção para o solo. Descansamos as pálpebras dos olhos, o olhar, a necessidade de ver e focar. Respiramos fundo e vamos deixando a atenção chegar nos pés, encontrar apoio concreto. Assim, podemos deixar a cabeça esvaziar e ficar um pouco boba, com o maxilar relaxado. Fechamos os olhos e ficamos um pouco ali, juntos, reunidos e integrados naquele espaço-obra-natureza. Habitamos o silêncio e ele vai nos preenchendo e nos esvaziando daquilo que era excesso, da conversa constante, da comunicação verbal, das posturas defensivas e reativas de nosso cor-

[4] O Sistema Rio Aberto é uma escola fundada na Argentina nos anos 60 que atua no sentido de despertar a presença de cada um e abrir espaços para a expressividade dos afetos. Através da prática corporal, busca-se criar condições de convergência entre sentir, pensar e agir, ou seja, entre a experiência e movimento. O que está no horizonte é uma ampliação das conexões de cada um consigo mesmo e com o mundo (Pozzana; 2008; 2017).

po no cotidiano. Recebemos o sol na pele, a luz ambiente, o ar puro e os sons da floresta. Neste momento, ainda em silêncio, caminhamos para a frente e para trás, vagarosamente. Abrimos e fechamos a roda, nos conectamos. Caminhamos juntos, de modo que os braços dados ficassem bem confortáveis uns com os outros. Deixamos a natureza falar.

Fazemos uma chamada-chamado e é bonito como reverberamos nossos nomes ali. A chamada-chamado foi inventada na Oficina Movimento e Expressão no IBC, com o objetivo de que cada um na roda possa saber da presença dos demais participantes (Pozzana, 2017). Naquele dia, frente àquela obra, cada um falava seu nome em voz alta, como um chamamento. As pessoas ouviam, despertando a escuta para uma modulação sonora e vibracional, e todos repetiam em voz alta. Cada um se chamava e era chamado pelo grupo. Ali, tratava-se de trazer vida para a obra e a obra para a vida. Fazemos o exercício: Como quero me chamar hoje? Em que tom? Em que altura? O que vem com cada nome? Lauraaaaa! Luiiiza! São diferentes os nossos modos. Percebemos e imitamos. Uma corrente vai se formando.

Ainda com o intuito de despertar a presença e a conexão grupal, recebemos a indicação de fazer movimentos suaves com as articulações do corpo, de cada um ir passeando-esfregando a palma das mãos na sua própria superfície-pele. A ideia é abrir espaços no nosso corpo. Alguém pergunta: “Soltamos as mãos?” Sim, vamos nos movendo lentamente, cada um abrindo espaço, dentro e fora, para aquelas outras presenças, que chegam com os nomes e também do lugar. Mexemos o tronco, para um lado e para o outro, sem sair do lugar. Lembramos das costas e da frente de nossos corpos, que temos lados diferentes, o acima e o abaixo. Percebemos que temos consistência e que somos cheios de buracos também.

Trocamos apertos de mãos tônicos e ritmados. Talvez tocada pela história dos cavalos, Laura puxa um galope e vamos para o centro da roda. Voltamos caminhando para trás, de mãos dadas. Fazemos outra vez essa cavalgada coletiva, desta vez mais rápido. Surgem palavras, sons, murmúrios, risos. Tudo num tom crescente. Uuhuhuhu! Liberamos sons graves, usando a boca, o peito, o diafragma, o ventre, pernas, pés e terra. Alguém diz: “Viramos bicho!” Uma pessoa pede: “De novo!” Cavalgamos, brincamos com o som, fechando e abrindo a roda, concentrando e expandindo. Soltamos as mãos. Estamos soltos, mas conectados.

A presença dos cavalos na obra de Hélio Oiticica surge como um analisador da visita e dos caminhos inusitados que podem ser traçados num processo de acessibilidade estética. No método da cartografia, os analisadores são constituídos para evidenciar as relações que constituem uma dada realidade, na qual o próprio cartógrafo se encontra enredado (Barros; Barros, 2014; Lourau, 2004). O analisador desnaturaliza sentidos instituídos e é uma ponta solta na trama cartográfica. Ele emerge no campo e força a pensar. Produz efeitos de intervenção, de transgressão, de invenção. Na cartografia daquela visita, aqueles inesperados cavalos que surgiram numa lembrança evocada durante a conversa, se propagaram na imagem motora da cavalgada, presente na roda de movimento, suscitando um processo de imaginação criadora.

Historicamente, o conceito de imaginação refere-se a um processo psicológico responsável pelo trabalho com imagens. Na psicologia do século XIX e do início do século XX Ribot (1926) concebe a imaginação como o equivalente, no plano intelectual, da vontade. No livro *Imaginação e invenção*, Gilbert Simondon (2008) propõe que a imaginação seja explicada pela imagem, e não o inverso. E longe de curvar-se à vontade, a imagem é dotada de autonomia. Há uma es-

pécie de exterioridade da imagem em relação ao sujeito. Ela é como um intruso que invade a cena sem ser convidado, uma espécie de aparição. Neste sentido, o conceito de imagem não equivale à representação mental voluntária de um objeto ou estado de coisas. Lembranças involuntárias, obras de arte, sonhos, alucinações, desejos e obsessões são imagens.

A imagem, tomada em sua positividade e em seu dinamismo, dá lugar à imaginação. Ela é dotada de uma dinâmica processual: imagem motora, imagem perceptiva, imagem afetivo-emotiva (onde se incluem as imagens-lembrança) e imagem invenção fazem parte do ciclo inventivo da imagem (Kastrup; Carijó; Almeida, 2018). As imagens motoras podem ser esquemas inatos de comportamento, tais como aqueles estudados pela Etologia, ou esquemas de ação aprendidos, ambos podendo ser repetidos e atualizados. Elas não são respostas a estímulos ou objetos do meio, havendo uma primazia da motricidade em relação à sensibilidade. Pudemos observar que a imagem motora dos cavalos foi transmutada em imagens afetivo-emocionais e outras modalidades de imagem. Sem ser uma causa direta, ela conduziu a acessibilidade estética da obra de Oiticica. Lembramos mais uma vez que com a inflexão na experiência estética, a acessibilidade não é estruturada pela reconhecimento e pela correspondência com o original. Como afirmamos anteriormente, a dinâmica da acessibilidade estética comporta a invenção de sentidos inusitados, atualizando a virtualidade das obras.

Alguém sugere: “Vamos entrar na obra?” Vamos lá, com as mãos, com o corpo, com tudo, com vontade de ir. Assim fomos, sem condução. Formaram-se espontaneamente duplas, trios e pequenos grupos. Uma moça vidente e outra cega se aproximam de uns quadrados vazados no muro. Fizeram os quadrados de janela. Depois dão umas voltas em torno daqueles muros, para ter uma noção do

tamanho. É possível escutar diversas conversas paralelas, cada uma vinda de partes diferentes do *Magic Square*.

Num certo momento, nos concentramos quase todos no meio da obra. Lucia, que tem baixa visão, fala que aquilo parece um labirinto aberto. Lembra também um cenário de teatro. Mais uma vez, Wanderley batuca numa das paredes da obra e outros acompanham. Alguém comenta: “Que maravilha tirar uma música de Hélio Oiticica!” O batuque veio forte, acompanhado das palavras cantadas: “Olê, mulher rendeira, olê, mulher rendá, tu me ensina a fazer renda que eu te ensino a namorar.” Renata fala que Hélio Oiticica está muito feliz. Exclama isso repetidas vezes, com entusiasmo. Sentia que o artista estava mandando esta mensagem. Alguém diz que podia imaginar o Hélio como um fauno na floresta da Tijuca. Renata lembra mais uma vez a presença de cavalos naquele espaço. Wanderley fala que ali tem uma força, uma força superior, uma energia boa. Um aluno pergunta se ele sentia a força no museu todo. Ele responde que sim, mas que ali a gente podia captar melhor, chegava mais forte. A mata traz vida para a obra. E, por sinal, a obra estava cheia de bichos: aranhas, teias, formigas, larvas.

Já eram quase 16:30h e tínhamos que ir embora. Encostamos na mureta e fizemos uma partilha do que havia sido a visita para cada um. Wanderley disse sentir algo imponente naquele espaço, algo que sente em alguns momentos na Oficina de Corpo do IBC, “quando damos as mãos e sentimos o mundo na gente”. Disse que ali, sem teto, não precisávamos fazer nada, só sentir. Já era muito. Outra pessoa disse que sentiu forte, quase como uma mensagem do Hélio, que a máxima “a natureza cuida” precisa da cumplicidade humana. Eram múltiplas experiências. Mas com certeza tinha havido um encontro naquela obra.

Invenção e imprevisibilidade na acessibilidade estética

A visita ao Museu do Açude colocou em ação quatro diretrizes da acessibilidade estética: a presença do toque nas obras de arte e de estratégias multissensoriais, a visita com grupos heterogêneos, a mediação distribuída e a invenção de estratégias singulares utilizadas face a obras e grupos específicos, sempre atenta a suas singularidades. Procuramos ressaltar que o toque requer uma temporalidade mais lenta, apontando sua vantagem frente à aceleração da visão, que ganha relevo na configuração das subjetividades contemporâneas. Neste ponto, fica evidente a potência dos grupos heterogêneos e a ampliação do conceito de acessibilidade para todos os apreciadores da arte contemporânea. Quem são os verdadeiros mediadores da visita? A noção de uma mediação distribuída embaralha esses limites.

Procuramos apontar a imprevisibilidade e o risco que a acessibilidade estética comporta. Numa visita com esta orientação, não se pode saber de antemão o que vai acontecer. Não poderíamos esperar que a *Garota de Ipanema* se tornasse uma obra sonora nem que a *Magic Square* fosse atravessada por cavalos. Mas aquele grupo tinha na música uma de suas referências, o que fez com que uma obra que diríamos - numa expressão que agora nos surge como equivocada - uma obra de arte visual, atualizasse uma virtualidade e se tornasse sonora. A *Garota de Ipanema* cantou e foi cantada. O penetrável *Magic Square* foi efetivamente penetrado pelo grupo, atualizando a proposição do artista. Os cavalos vieram pelas imagens motoras, vieram em cavalgada. O Hélio deve estar muito feliz ao perceber, como um fauno da floresta da Tijuca, que as pessoas não ficaram olhando de longe, com os braços para traz, em atitude contemplativa como costumam ter nos museus de arte, mas entraram na obra e sentiram vibrar suas forças e sua energia.

Quando um projeto de pesquisa-intervenção de acessibilidade

estética assume o risco e a imprevisibilidade, não o faz por amadorismo, mas pela inequívoca afirmação de uma política da invenção conjunta. Experimentamos e trabalhamos para uma acessibilidade inventiva, sempre lembrando de pontos incontornáveis: experimentar com, pesquisar com, fazer com, aprender com.

Em alguns participantes, a visita produziu o desejo de continuar a explorar o mato, a floresta, o quintal. “Quero voltar a acampar”. “Preciso aproveitar mais o terreno que tenho na minha casa”. Falou-se que a floresta é habitualmente associada ao medo. São muitas as imagens da floresta perigosa nos contos infantis, o que hoje se adensa com as histórias de assalto. Abre-se uma longa conversa sobre o ver, o não ver e o imaginar. Nair comenta que no momento da chegada, quando desceu do ônibus e começou a subir a rampa de acesso à casa principal, imaginou uma carruagem puxada por cavalos, subindo aquela ladeira. Mais uma vez, os cavalos estiveram conosco, ativando processos de invenção na acessibilidade estética com pessoas com deficiência visual em museus.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. C.; CARIJÓ, F. H.; KASTRUP, V. Por uma estética tátil: sobre a adaptação de obras de artes plásticas para deficientes visuais. In: Kastrup, V. **Cegueira e invenção**: cognição, arte, pesquisa e acessibilidade. Curitiba: CRV, 2018. p. 151-165.

ALVES, C. A. **E se experimentássemos mais?** Contribuições não técnicas de acessibilidade em espaços culturais. Curitiba: Appris Editora, 2020. 97p.

BARROS, L. M. R.; BARROS, M. E. B. O problema da análise em pesquisa cartográfica In: Passos, Kastrup e Escóssia (Orgs.) **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum V.2. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 175-202.

CANDLIN, F. Blindness, art and exclusion in museums and galleries. **The International Journal of Art & Design**, 22, 1, p. 100-110, 2023.

CANDLIN, F. Don't touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise. **Body & Society**, 10, 1, p.71-90, 2004.

CANDLIN, F. Dubious inheritance of touch: art history and museum access. **Journal of Visual Culture**, 5, 2, p.137-54, 2006.

CHARTERJEE, H. **Touch in museums**: Policy and practice in object handling. Oxford-New York: Berg, 2008.

CLASSEN, C. **The book of touch**. Oxford-New York: Berg, 2005.

CLAUDET, P. Image Tactile. **Voir Barré**, 38/ 39, p.122-128, 2011.

DELEUZE, G. **Le Bergsonisme**. Paris: PUF, 1991.

DELEUZE, G. **Francis Bacon**: A Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DEWEY, J. **Art as experience**. New York: Penguin Group, 2010.

ERIKSSON, Y. **Images tactiles**. Représentations picturales pour les aveugles. 1781-1940. Taland : Les Doigts qui Révent, 2008.

GUERREIRO, R. ; KASTRUP, V. Acessibilidade estética e imagens táteis de obras de arte. In : Kastrup, V. **Cegueira e invenção**: cognição, arte, pesquisa e acessibilidade. Curitiba: CRV, 2018. p. 213-224

HATWELL, Y. ; STRERI, A. ; GENTAZ, E. (Orgs) **Toucher pour**

connaître: psychologie cognitive de la perception tactile manuelle. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.

HATWELL, Y. **Psychologie cognitive de la cécité précoce**. Paris: Dunod, 2003.

HELLER, M. ; GENTAZ, E. **Psychology of touch and blindness**. New York: Psychology Press, 2014.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KASTRUP, V. Cegos e videntes se encontram no museu: da dicotomia à partilha da sensível. **Caderno Tramas da Memória**, 3, p.203-224, 2013.

KASTRUP, V. Devires e acessibilidade estética numa visita com cegos e videntes. **Revista Mesa**. 2015(a), p. 35-39. <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/1/bichos-feitos-de-nos/> Acesso em 19 abr. 2024.

KASTRUP, V. O tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre arte e cegueira. **Revista Trágica**. 8-3, p.69-85, 2015 (b).

KASTRUP, V.; CARIJÓ, F. H.; ALMEIDA, M. C. A abordagem da enação no campo da deficiência visual. In: KASTRUP, V. **Cegueira e invenção**: cognição, arte, pesquisa e acessibilidade. Curitiba: CRV, 2018. p.43-53

KASTRUP, V.; VERGARA, L. G. A potência do experimental nos programas de acessibilidade: Encontros Multissensoriais no MAM Rio. **Cadernos de Subjetividade (PUCSP)**, 4, p. 62-77, 2012.

KLATZKY, R.; LEDERMAN, S. (2000). L'identification haptique des objets significatifs. In : HATWELL, Y. ; STRERI, A. ; GENTAZ, E. (Orgs.) **Toucher pour connaître**: psychologie cognitive de la perception tactile manuelle. Paris : Presses Universitaires de France, 2000. p. 109-28.

KLEEGER, G. Some Touching Thoughts and Wishful Thinking. **Disability Studies Quarterly**, 33 (3), 2013. <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/3741/3284> - consultado em 19 abr. 2024.

KLEEGER, G. **More than meets the eye**. What blindness brings to art. Oxford: University Press, 2018.

LOURAU, R. **Analista em tempo integral**. Altoé, S. (Org.). São Paulo: Hucitec, 2004.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.) **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. V. 1. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, E.; KASTRUP, V; TEDESCO, S. (Orgs.) **Pistas do método da cartografia:** a experiência da pesquisa e o plano comum. V.2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

POZZANA, L. **O Corpo em Conexão:** Sistema rio berto. Niterói: EDUFF, 2008.

POZZANA, L. **Corpo e cegueira:** movimento sensível vital. Curitiba: CRV, 2017.

PYE, E. (Org). **The power of touch.** Handling objects in museum and heritage contexts. California: Left Coast Press, Inc, 2007.

RIBOT, T. **L'imagination créatrice.** Paris: Félix Alcan, 1926.

SIMONDON, G. **Imagination et invention.** Chatou: Les Éditions de la transparence, 2008.

VALENTE, D. ; DARRAS, B. Images à toucher: réflexions sémiotiques sur les images tactiles destinées au public aveugle. **Terra Haptica**, 1, p. 07-21, 2010.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **A mente .incorporada.** Porto Alegre: Artes Médicas, 2003.

VERGARA, L. G.; KASTRUP, V. Zona de risco dos encontros multissensoriais: anotações éticas e estéticas sobre acessibilidade e mediações. **Revista TRAMA Interdisciplinar**, 4, p. 53-68, 2013.