



**Cláudia Susana  
Nunes Martins**

**Longe da vista, perto da imaginação – análise de audioguias  
em museus portugueses**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Tradução, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria Teresa Roberto, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, e coorientação da Doutora Josélia Neves, Hamad bin Khalifa University, Qatar

Apoio financeiro da FCT no âmbito  
das Bolsas de Doutoramento  
(referência SFRH/BD/31402/2006)

Apoio financeiro do IPB no âmbito  
das Bolsas PROTEC  
(referência SFRH/PROTEC/67873/2010)



## o júri

Presidente

Doutor Manuel António Assunção  
Reitor da Universidade de Aveiro

Doutor Jorge Díaz-Cintas  
Professor Associado, *University College London*, Reino Unido

Doutora Josélia Maria dos Santos José Neves  
Professor Associada, *Hamad bin Khalifa University*, Qatar

Doutora Alice Lucas Semedo  
Professor Auxiliar, Universidade do Porto

Doutora Maria Teresa Murcho Alegre  
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

Doutora Graça Bigotte Chorão  
Professora Adjunta, Instituto Politécnico do Porto

## Agradecimentos

Os agradecimentos são dos momentos mais difíceis no término de qualquer trabalho: há aqueles que foram fundamentais e aqueles que, mesmo menos visíveis, desempenharam um papel fulcral. Decerto que me esquecerei agora de alguém, mas na minha *imaginação* estarão sempre presentes.

Em primeiro lugar, devo agradecer à Professora Doutora Josélia Neves que me acompanha há 10 anos nesta longa caminhada: esteve ao meu lado quando, face a uma situação menos positiva, reorientou-me para esta área de trabalho que temia em abraçar. De facto, foi a escolha mais acertada tendo em conta a atratividade e a aplicabilidade do tema, assim como as minhas características pessoais e a tendência ativista que este me suscita. Esteve sempre presente nas sugestões e comentários mais positivos ou mais negativos, mas sempre construtivos, nos necessários redireccionamentos e, mais recentemente, na compulsiva leitura e revisão do trabalho final.

Uma palavra de profunda consideração dirige-se à Professora Doutora Maria Teresa Roberto que, com a sua sobriedade e experiência, permitiu, a cada momento, reler a realidade deste trabalho, com uma outra perspetiva mais madura e com um otimismo duradouro que ainda hoje perdura.

Tenho de agradecer aos ativistas pela incessante luta pelos direitos das pessoas com deficiência ao longo de séculos de desigualdades e tratamentos menos justos, que nunca desistiram de reivindicar igualdade de direitos e oportunidades num mundo que ainda permanece de grandes assimetrias sociais.

Uma palavra especial aos funcionários da Biblioteca Municipal de Bragança, da Biblioteca Adriano Moreira, em Bragança, e da Biblioteca da Escola Agrária do Instituto Politécnico de Bragança, que me seguiram neste percurso e me brindaram com a sua amabilidade e humor.

Às minhas colegas, e ao meu amigo e mentor de longa data Kevin Charles Rowe, do Departamento de Línguas Estrangeiras da Escola Superior de Educação de Bragança, assim como à atual e anterior Direções que sempre me incentivaram e mesmo exigiram amigável e legitimamente o término desta fase de trabalho.

Ao Transmedia Portugal e a todos os seus membros, em especial à minha amiga Cláudia Ferreira, pela disponibilidade em ouvir as minhas ideias e em sugerir percursos diferentes, assim como o salutar (e animado) intercâmbio de experiências investigativas distintas.

Dos meus amigos, destaco a minha amiga Paula Forte que, num momento de cansaço e desistência então quase certa, me chamou à razão, numa fé quase cega nas minhas capacidades. Sem ela, decerto hoje não estaria aqui.

Aos meus pais que sempre investiram fortemente no desenvolvimento progressivo da minha educação e apoiaram as minhas ânsias de mais e mais, com paciência e espaço.

Aos três homens da minha vida – Sérgio, Hugo e Gabriel – que simplesmente estiveram comigo, aceitando tudo com um amor incondicional.

**palavras-chave**

Tradução Audiovisual; Deficiência Visual; Audiodescrição; Acessibilidade Museológica; Audioguias e Guias Descritivos.

**Resumo**

Este trabalho de investigação inscreve-se no âmbito da Tradução Audiovisual (TAV), na abordagem descritivista, multimodal e multidisciplinar. Mais particularmente, enquadra-se nas soluções de acessibilidade propostas pela TAV, sob a forma da audiodescrição. A audiodescrição como forma de descrição tem vindo a ser aplicada a diversos contextos culturais e de lazer, nomeadamente ao cinema, teatro, música e ópera e também em museus e galerias, que atingiu um dos seus pontos altos nos anos 80 e 90 do século XX nos Estados Unidos e no Reino Unido. Em espaços tendencialmente visuais como é o caso dos museus, a audiodescrição assume-se como fundamental para o acesso de visitantes cegos ou com baixa visão, mas não pode ser exclusiva, ou seja, a mediação entre estes espaços e os visitantes realiza-se de acordo com diferentes formas de comunicação, tal como os materiais informativos (legendas dos objetos em exposição, textos de parede, folhas de sala, panfletos e brochuras diversos) em letra ampliada ou em Braille, as visitas guiadas, os audioguias ou guias descritivos, os materiais táteis e as experiências manipulativas, integradas ou não nas atividades dos serviços educativos. A acessibilidade museológica para públicos com deficiência/incapacidade visual afigura-se, assim, como mais complexa, exigindo uma abordagem holística que envolva os diversos aspetos mencionados. Desta forma, foi com base nos pressupostos teóricos subjacentes aos Estudos de Deficiência, dos Estudos da Tradução Audiovisual e dos Estudos Museológicos que se desenvolve a dimensão empírica deste trabalho de investigação, compreendendo uma vertente de estudo de caso (de investigação fenomenológica) – levantamento das instituições que oferecem guias descritivos em Portugal, visita de uma amostra representativa de instituições e sua consequente caracterização – e uma vertente de estudo de corpus – análise qualitativa de um conjunto de 35 comentários áudio. Partindo desta dimensão empírica, pretende-se caracterizar as práticas de acessibilidade de uma amostra de instituições históricas e culturais em Portugal em função de critérios institucionais, técnicos e macroestruturais, assim como os guias descritivos destas instituições que compõem o corpus de trabalho, em função da sua conformidade (ou não) a um conjunto de critérios microestruturais.

**keywords**

Audiovisual Translation; Visual Impairment; Audio Description; Museum Accessibility; Audio guides and Descriptive guides.

**Abstract**

The current research project is set within the scope of Audiovisual Translation (AVT), with a descriptive, multimodal and multidisciplinary approach. More particularly, it aims at approaching the AVT accessibility solutions, by means of audio description. Audio description as a means to describe all the dimensions of life has been applied to numerous cultural and leisure contexts, namely to the cinema, theatre, music and opera, as well as museums and galleries, and has reached its height in the 1980s in the US and the UK. In highly visual places, such as museums, audio description is of the utmost importance for the access of blind and visually-impaired visitors, but it can not be the only means available. Mediation must be conducted according to different communication forms, such as information materials (labels for the objects under exhibition, museum text on walls text, room texts, leaflets and brochures) in large print or in Braille, guided visits, audio guides or descriptive guides, touch materials and hands-on experiences, included or not in the activities of the educational services. Museum accessibility for visually-impaired audiences is more complex than what might be expected and demands a holistic approach that encompasses the abovementioned aspects. Therefore, based on the theoretical principles retrieved from Disability Studies, Audiovisual Translation Studies and Museum Studies, we developed the empirical study of this thesis, which comprehends a two-fold approach: on the one hand, a case study (of phenomenological research) that focuses on listing the Portuguese institutions that offer descriptive guides, describing the visits undertaken to a representative sample of these institutions and their subsequent characterisation, and, on the other, a corpus study that analyses qualitatively a sample of 35 audio commentaries. From this empirical component, we intend to describe the accessibility practices in Portugal in terms of institutional, technical and macrostructural criteria, as well as the descriptive guides from these institutions, according to their conformity to a set of microstructural criteria.



# Índice

Índice de Figuras .....	10
Índice de Quadros .....	12
Lista de Siglas .....	15
INTRODUÇÃO.....	17
1. Introdução.....	18
CAPÍTULO 2.....	28
2. Deficiência e Incapacidade .....	29
2.1. Conceptualização de deficiência.....	31
2.2. Perspetiva histórica .....	37
2.3. Enquadramento legislativo.....	52
2.4. Deficiência em Portugal .....	62
CAPÍTULO 3.....	66
3. Eficiência visual vs. Deficiência visual.....	67
3.1. Eficiência visual vs. Deficiência visual.....	67
3.2. Cegueira, ambliopia e baixa visão .....	70
3.3. Auto e heteroimagens de deficiência visual.....	76
3.4. Experiência multissensorial e desenvolvimento cognitivo .....	78
3.4.1. Educação e reabilitação no contexto português .....	83
3.5. Inclusão e Acessibilidade.....	87
3.5.1. Desenho universal .....	89
3.5.2. Produtos de apoio.....	90
3.5.3. Escrita e leitura com o sistema Braille.....	93
3.5.4. Serviços de acessibilidade .....	96
CAPÍTULO 4.....	99
4. Audiodescrição .....	100
4.1. Enquadramento teórico.....	100
4.2. Definição de audiodescrição.....	103
4.3. História da audiodescrição no mundo .....	108
4.4. As normas, orientações ou boas práticas em Estudos de Tradução .....	120
4.4.1. Normas de audiodescrição para televisão, cinema e artes performativas .....	125
4.4.2. Normas de audiodescrição para os espaços culturais e históricos .....	141
CAPÍTULO 5.....	156
5. Museus e abordagens museológicas .....	157
5.1. Definições de museu, etimologia e história.....	157

5.2. Mediação nos museus .....	165
5.3. Acessibilidade em museus.....	171
5.4. Guias museológicos .....	179
5.4.1. Equipamento .....	184
5.4.2. Conceção de conteúdos.....	190
5.4.3. Vantagens e desvantagens .....	196
5.4.4. Guias para pessoas cegas ou com baixa visão.....	201
5.4.5. Materiais táteis.....	207
CAPÍTULO 6.....	214
6. Estudo de caso: audioguias em Portugal.....	215
6.1. Enquadramento do estudo empírico.....	215
6.2. Museus portugueses: práticas, experiências e representações .....	215
6.3. Guias Descritivos em Portugal.....	229
6.3.1. Caracterização da amostra de audioguias portuguesas .....	235
6.4. Discussão de resultados.....	276
CAPÍTULO 7.....	283
7. Estudo de corpus: análise de textos de audioguias .....	284
7.1. Enquadramento do estudo de corpus.....	284
7.2. Análise da amostragem textual.....	286
7.2.1. Orientação Espacial.....	288
7.2.2. Peças bidimensionais.....	328
7.2.3. Peças tridimensionais .....	349
7.3. Discussão de resultados.....	369
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	377
8. Considerações finais .....	378
BIBLIOGRAFIA & SITOGRAFIA .....	385
Bibliografia.....	386
Sitografia .....	403
ANEXOS.....	407



## Índice de Figuras

- Figura 1. Símbolos internacionais de acesso datados de 1968 (à esquerda) e 2014 (à direita).
- Figura 2. Simulação da percepção turva na visão (Ladeira & Queirós, 2002: 23).
- Figura 3. Simulação do escotoma central e da visão periférica (Ladeira & Queirós, 2002: 23).
- Figura 4. Simulação da visão tubular (Ladeira & Queirós, 2002: 23).
- Figura 5. Simulação da DMI na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).
- Figura 6. Simulação das cataratas na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).
- Figura 7. Simulação da retinopatia diabética na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).
- Figura 8. Simulação da retinopatia pigmentar na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).
- Figura 9. Simulação do glaucoma na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).
- Figura 10. Simulação da ambliopia na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).
- Figura 11. Sistematização da importância das normas no paradigma descritivista.
- Figura 12. Os primeiros audioguias usados no Museu Sedeljik em Amesterdão, Holanda, em 1952.
- Figura 13. Diferentes tipos de guias museológicos: numérico, PDA e aplicação de museu.
- Figura 14. Exemplo de código de barras em contexto de museu.
- Figura 15. Parte da reprodução tridimensional de “A Última Ceia” de Leonardo da Vinci.
- Figura 16. Átrio do Museu de Serralves, Porto.
- Figura 17. Planta tátil do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, Batalha.
- Figura 18. Entrada do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Figura 19. Clareira das Azinheiras, Parque de Serralves, Porto.
- Figura 20. Claustro do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.
- Figura 21. Claustro do Palácio da Pena, Sintra.
- Figura 22. Jardim de São João, Mosteiro de São Martinho de Tibães, Braga.
- Figura 23. Escadório, Mosteiro de São Martinho de Tibães, Braga.
- Figura 24. Igreja do Museu de Aveiro, Aveiro.
- Figura 25. Covas de lobo e fossos, Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota.
- Figura 26. Igreja do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.
- Figura 27. Hall da Casa de Serralves, Museu de Arte Moderna, Casa e Parque de Serralves, Porto.
- Figura 28. Celas das galerias do piso superior do Criptopórtico, Museu Nacional Machado de Castro.
- Figura 29. Casa das Águas, Convento dos Capuchos, Sintra.
- Figura 30. Vitrais da Capela do Palácio da Pena (Parque da Pena: Sintra, em linha).
- Figura 31. Retrato de Bernardino Guimarães, Museu da Presidência da República, Lisboa.
- Figura 32. Tríptico “O Marinheiro”, Museu do Fado, Lisboa.
- Figura 33. “Gritando com o rebanho” de José Malhoa, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha.
- Figura 34. “A Perrice” de Henrique Pinto, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha.
- Figura 35. Tríptico “Pillowman” de Paula Rego, Casa das Histórias Paula Rego.
- Figura 36. “Aljubarrota” de Mário Rita, Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, Batalha.
- Figura 37. Réplica em relevo de “Aljubarrota”.
- Figura 38. Painel Nossa Senhora da Vida, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.

Figura 39. Retrato do Abade, Museu do Abade de Baçal, Bragança.

Figura 40. Pluvial, Museu do Abade de Baçal, Bragança.

Figura 41. Baixo-relevo assírio, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Figura 42. Protótipo de relevo (à esquerda) e diagrama tátil (à direita) para o baixo-relevo assírio (Martins, 2008: 96, 104).

Figura 43. Carro de bois, Museu do Douro, Peso da Régua.

Figura 44. Sistema de pesos e medidas, Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, Batalha.

Figura 45. Retábulo da Capela do Palácio da Pena, Sintra.

Figura 46. Esculturas da Paixão de Cristo, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha.

Figura 47. Taça Minai, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Figura 48. Decoração do tampo da caixa de escrita, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Figura 49. Escultura “Santa Ana, a Virgem e o Menino”, Museu do Abade de Baçal, Bragança.

Figura 50. Escultura de marfim “Natividade e o cordeiro místico”, Museu do Abade de Baçal, Bragança.

## Índice de Quadros

Quadro 1. Sistematização de deficiência, incapacidade e desvantagem na versão de 1980 da CIF (Almiralian et al., 2000: 98).

Quadro 2. Visão geral da CIF de 2001 (OMS & DGS, 2004: 14).

Quadro 3. Síntese dos paradigmas face à deficiência.

Quadro 4. Estatísticas da população com deficiência por tipos de acordo com os Censos de 2001 (INE/PORDATA, 2012).

Quadro 5. Pessoas com deficiência visual distribuídas pelas regiões da OMS (2010).

Quadro 6. Sistematização dos tipos de normas segundo Toury (1995), Nord (1995) e Chesterman (1997).

Quadro 7. Sistematização das normas internacionais para a Audiodescrição para espaços culturais e históricos.

Quadro 8. Sistematização das recomendações de De Coster & Mühleis (2007), Fryer (2011) e Moor (2001) para a Audiodescrição para espaços culturais e históricos.

Quadro 9. Elementos para a análise da macroestrutura de um guia museológico para pessoas cegas ou com baixa visão.

Quadro 10. Elementos para a análise da microestrutura contedística de um guia para pessoas cegas ou com baixa visão.

Quadro 11. Características dos museus velhos e dos museus novos (Semedo, 2012: 87).

Quadro 12. Tipos de museus em Portugal em 2013 (INE, IP, 2014: 127).

Quadro 13. Evolução do número de museus no século XXI (INE, IP, 2000-2014).

Quadro 14. Número de visitantes aos Museus em 2013 (INE, IP, 2014: 129).

Quadro 15. Evolução do número de visitantes aos museus no século XXI – de 2000 a 2006 (INE, IP, 2000-2007).

Quadro 16. Evolução do número de visitantes aos museus no século XXI – de 2007 a 2013 (INE, IP, 2008-2014).

Quadro 17. Distribuição geográfica dos museus em Portugal em 2013 (INE, IP, 2014: 128).

Quadro 18. Evolução do número de museus por região de 2005 a 2013 (INE, IP, 2006-2014).

Quadro 19. Número de museus por região por ano de criação. (Neves, Santos & Lima, 2013: 54).

Quadro 20. Total de museus criados por região em todos os períodos de criação. (Neves, Santos & Lima, 2013: 54).

Quadro 21. Número de museus a funcionar, projetos de museus e intenções de museu em 2000 e 2010 (Neves, Santos & Lima, 2013: 37).

Quadro 22. Atividades oferecidas pelos museus portugueses em 2013 (INE, IP, 2014: 134).

Quadro 23. Atividades oferecidas pelos museus portugueses de 2000 a 2006 (INE, IP, 2002-2007).

Quadro 24. Atividades oferecidas pelos museus portugueses de 2007 a 2013 (INE, IP, 2008-2014).

Quadro 25. Publicações disponíveis nos museus portugueses entre 2002 e 2006 (INE, IP, 2003-2007).

Quadro 26. Publicações disponíveis nos museus portugueses em 2007 e 2012 (INE, IP, 2008, 2013).

Quadro 27. Guias descritivos em museus, locais históricos, religiosos e ambientais e aquários em Portugal.

Quadro 28. Guias descritivos para as visitas turísticas em cidades portuguesas.

Quadro 29. Instituições visitadas, localização e data da visita.

- Quadro 30. Instituições visitadas na Europa.
- Quadro 31. Análise do Museu do Fado.
- Quadro 32. Análise do Museu da Presidência da República.
- Quadro 33. Análise da Casa das Histórias de Paula Rego.
- Quadro 34. Análise do Museu do Douro.
- Quadro 35. Análise do Museu de Arte Contemporânea, Casa e Jardins de Serralves.
- Quadro 36. Análise do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha.
- Quadro 37. Análise do Centro de Interpretação da Batalha da Aljubarrota.
- Quadro 38. Análise do Museu Nacional Machado de Castro & Criptopórtico.
- Quadro 39. Análise do Museu de Aveiro.
- Quadro 40. Análise do Parque e Palácio da Pena.
- Quadro 41. Análise do Museu de José Malhoa.
- Quadro 42. Análise do Museu Calouste Gulbenkian.
- Quadro 43. Análise do Museu Nacional do Azulejo
- Quadro 44. Análise do Museu e Fábrica da Pólvora Negra.
- Quadro 45. Análise do Parque e Palácio de Monserrate.
- Quadro 46. Análise do Convento dos Capuchos.
- Quadro 47. Análise do Museu do Abade de Baçal.
- Quadro 48. Análise do Santuário de Panóias.
- Quadro 49. Análise do Mosteiro de São Martinho de Tibães
- Quadro 50. Análise do Museu dos Transportes e Comunicações.
- Quadro 51. Elementos para a análise da microestrutura dos comentários dos audioguias de museus portugueses.
- Quadro 52. Análise do comentário MACCPS/2010/04.
- Quadro 53. Análise do comentário MCCB/2011/01.
- Quadro 54. Análise do comentário MCG/2013/01.
- Quadro 55. Análise do comentário MACCPS/2010/08.
- Quadro 56. Análise do comentário MNA/2013/03.
- Quadro 57. Análise do comentário PPP/2013/03.
- Quadro 58. Análise do comentário MSMT/2014/02.
- Quadro 59. Análise do comentário MSMT/2014/08.
- Quadro 60. Análise do comentário MA/2013/03.
- Quadro 61. Análise do comentário CIBA/2010/01.
- Quadro 62. Análise do comentário CIBA/2010/02.
- Quadro 63. Análise do comentário MNA/2013/05.
- Quadro 64. Análise do comentário MNA/2013/06.
- Quadro 65. Análise do comentário MACCPS/2010/02.
- Quadro 66. Análise do comentário MNMC+C/2013/05.
- Quadro 67. Análise do comentário CC/2013/06.
- Quadro 68. Análise do comentário MAB/2014/05.
- Quadro 69. Análise do comentário PPP/2013/05-2.

Quadro 70. Análise do comentário MPR/2010/07.

Quadro 71. Análise do comentário MF/2010/03.

Quadro 72. Análise do comentário MJM/2013/02.

Quadro 73. Análise do comentário MJM/2013/01.

Quadro 74. Análise do comentário CHPR/2010/13.

Quadro 75. Análise do comentário MCCB/2011/03.

Quadro 76. Análise do comentário MNA/2013/04.

Quadro 77. Análise do comentário MAB/201/01.

Quadro 78. Análise do comentário MAB/201/03.

Quadro 79. Análise do comentário MCG/2013/02.

Quadro 80. Análise do comentário MD/2010/03.

Quadro 81. Análise do comentário MCCB/2011/04.

Quadro 82. Análise do comentário PPP/2013/05-2.

Quadro 83. Análise do comentário MJM/2013/03.

Quadro 84. Análise do comentário MCG/2013/03.

Quadro 85. Análise do comentário MCG/2013/04.

Quadro 86. Análise do comentário MAB/2014/04.

Quadro 87. Análise do comentário MAB/2014/08.

Quadro 88. Análise do comentário MAB/2014/06.

Quadro 89. Tradução dos padrões utilizados nos diagramas táteis segundo *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996: 289-290).

## Lista de Siglas

AACS – Alta Autoridade para a Comunicação Social

AAM – American Alliance of Museums

AD – Audiodescrição

CAE – Classificação das Atividades Económicas

CC – Convento dos Capuchos

CERCI – Cooperativa de Educação e Reabilitação de Cidadãos com Incapacidades

CHPR – Casa das Histórias Paula Rego

CIBA – Centro de Interpretação da Batalha da Aljubarrota

CID-20 – Classificação Internacional de Doenças, 20.<sup>a</sup> revisão

CIF – Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde

CRP – Constituição da República Portuguesa

DMI – Degenerescência Macular da Idade

DR – Diário da República

ET – Estudos de Tradução

IMC – Instituto dos Museus e da Conservação

INE, IP – Instituto Nacional de Estatística, Instituto Público

INR, IP – Instituto Nacional de Reabilitação, Instituto Público

IPM – Instituto Português de Museus

IPSS – Instituição Privada de Solidariedade Social

ISO – International Organization of Standardization

LBPRIPD – Lei de Bases da Prevenção e da Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência

LBSE – Lei de Bases do Sistema Educativo

LGP – Língua Gestual Portuguesa

MA – Museu de Aveiro

MAB – Museu do Abade de Baçal

MACCPS – Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves

MCCB – Museu da Comunidade Concelhia da Batalha

MCG – Museu Calouste Gulbenkian

MD – Museu do Douro

ME – Ministério da Educação

MF – Museu do Fado

MFPN – Museu e Fábrica da Pólvora Negra

MJM – Museu de José Malhoa

MNA – Museu Nacional do Azulejo

MNMC+C – Museu Nacional Machado de Castro & Criptopórtico

MoMA – Museum of Modern Art de Nova Iorque

MPR – Museu da Presidência da República

MSMT – Mosteiro de São Martinho de Tibães

MTC – Museu dos Transportes e Comunicações

NEE – Necessidades Educativas Especiais

NP – Norma Portuguesa

OAC – Observatório das Atividades Culturais

OMS – Organização Mundial de Saúde

ONG – Organização Não-Governamental

PAIPDI – Plano de Ação para a Integração das Pessoas com Deficiência ou Incapacidade

PARES – Programa de Alargamento da Rede de Equipamentos Sociais

PNAI – Plano Nacional de Ação para a Inclusão

PPM – Palácio e Parque de Monserrate

PPP – Palácio e Parque da Pena

RPM – Rede Portuguesa de Museus

SP – Santuário de Panóias

TAV – Tradução Audiovisual

UNE – Norma Espanhola

# INTRODUÇÃO



## 1. Introdução

Lê-se no artigo 1.º da Declaração Universal dos Direitos do Homem o seguinte: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. Dotados de razão e de consciência, devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade”. Este é um princípio que corresponsabiliza cada cidadão a agir de forma consciente para que todas as pessoas tenham acesso à totalidade das dimensões da vida, entre as quais se encontram o conhecimento e a cultura. Este princípio estará subjacente a todo o trabalho de investigação que aqui se apresenta sob o título *Longe da vista, perto da imaginação – análise de audioguias em museus portugueses*, na consciência de que compete ao meio académico refletir sobre processos e procedimentos a fim de melhorar as práticas no terreno. Apesar de se apresentar como um pequeno contributo, reflete a vontade de melhor compreender a realidade existente para incitar à mudança.

O objeto de estudo deste trabalho de investigação são os “guias descritivos” utilizados em museus, que surgem como o suporte tecnológico, a ferramenta de acesso para pessoas cegas ou com baixa visão a um contexto tendencialmente visual – os museus –, possibilitando-lhes a fruição destes espaços que se consubstancia no acionamento de “imagens” criadas pela sua imaginação. A criação dessas imagens mentais será despoletada pela audiodescrição, uma modalidade de Tradução Audiovisual direcionada para a inclusão de pessoas com incapacidade visual. Convém, desde já, explicitar a razão que levou a adotar esta nomenclatura em vez de “audioguia”, termo ainda presente no título por razões práticas. Assim, a designação de “audioguia” surge como historicamente datada e refere-se a uma solução baseada num tipo de equipamento que pretendia veicular somente informação áudio, num momento em que os desenvolvimentos tecnológicos não permitiam uma oferta mais diversificada. De facto, estes audioguias começaram a entrar em declínio a partir do início do novo milénio, sendo substituídos por outros equipamentos, tais como os PDAs, os guias interativos, os iPads ou iPods e, mais recentemente, os Androids e as apps (i.e. aplicações). Num contexto de criação de guias museológicos que se dirijam a todos – incluindo pessoas com deficiência/incapacidade visual – surge assim a designação de “guias descritivos”, proposta por Neves (in ADLAB, 2014), por ser considerada mais abrangente e por colocar a ênfase na sua função: a descrição.

Desta forma, o título deste trabalho – *Longe da vista, perto da imaginação* – deixar antever, de forma metafórica, o objeto de estudo deste trabalho: um objeto que envolve a ausência da visão, mas que, por alguma razão, convoca de forma mais premente a imaginação, sinónima de criatividade ou eventualmente de subjetividade. O subtítulo – *análise de audioguias em museus portugueses* – complementa o título com uma explicação necessária que delimita o campo de ação deste trabalho: os audioguias e a sua oferta em museus portugueses que serão alvo de um processo analítico. A opção de usar a designação de “audioguias” no título, em vez de “guias descritivos”, contrapondo-se ao explicitado acima, relaciona-se com o facto de a amostra de 20 instituições ter revelado que a grande maioria ainda

se enquadrar no paradigma do século XX, segundo o qual os conteúdos se encontram disponibilizados no formato de informação áudio.

Nesta investigação, toma-se como central a hipótese de que os audioguias em oferta em Portugal não conseguem colmatar as necessidades das pessoas com deficiência/incapacidade visual. Pretende-se validar esta hipótese com base na contextualização teórica que, pela sua natureza multidisciplinar, abrangerá a área dos Estudos da Deficiência, os Estudos de Tradução, mais especificamente, a Tradução Audiovisual (TAV), e os Estudos Museológicos. É, neste sentido, que se desenvolveu o estudo empírico estruturado em duas fases: por um lado, o levantamento e reconhecimento das práticas de acessibilidade nos museus portugueses (entre as quais se incluem os audioguias), que pretende ajudar a caracterizar o estado da arte nos museus portugueses; e, por outro, a análise detalhada de uma amostra de textos retirados dos audioguias de um conjunto de instituições visitadas. Estas duas fases do estudo empírico permitirão comprovar ou refutar a hipótese de trabalho.

O trabalho proposto segue a trajetória já iniciada ao nível internacional por outros estudiosos, uma vez que se conhecem já diversos trabalhos na área da audiodescrição em museus. Destes destaca-se um dos mais recentes da autoria de Silvia Soler Gallego, cuja tese de doutoramento, concluída em 2013, se designa “La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico”. Esta tese centra-se na exploração da importância da audiodescrição – como tradução acessível ou multimodal – para o acesso das pessoas com deficiência/incapacidade visual aos museus. É de ressaltar que o corpus compilado no âmbito daquele estudo foi construído com base nos guias do *Museum of Modern Art* de Nova Iorque (MoMA), da *Tate Modern* de Londres e de duas exposições realizadas em mais dois museus do Reino Unido.

No que se refere ao contexto nacional, devem mencionar-se quatro trabalhos distintos decorrentes dos cursos de mestrado nas áreas da Museologia e da Educação Artística.

Um dos trabalhos na área da Museologia designa-se “A Inclusão pela Arte: Museus e Públicos com Deficiência Visual”, de Patrícia Martins, datado de 2008. Este trabalho resulta de um estudo de caso realizado no Museu Calouste Gulbenkian e no Museu de Arte Moderna de José de Azeredo Perdigão, ambos em Lisboa, no decurso do qual a investigadora se centrou na acessibilidade física e no acesso à informação e às peças, do ponto de vista das pessoas com deficiência/incapacidade visual. O seu estudo de caso conjugou a realização de baixos-relevos, diagramas táteis e materiais de apoio em Braille para um conjunto de peças, com visitas desenvolvidas com grupos de cegos.

No trabalho de mestrado de Sónia Santos (2009), com o título “Acessibilidade em museus”, a investigadora aborda as questões de acessibilidade nos museus do Porto, nomeadamente no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Museu dos Transportes e Comunicação, no Museu Casa do Infante e no Museu Romântico da Quinta da Macieirinha. Esta abordagem centrou-se, contudo, na elencação das práticas de acessibilidade destes museus, sem qualquer referência específica aos grupos com deficiência/incapacidade visual.

A dissertação de mestrado em Educação Artística, desenvolvida por Ana Maria Martins (2009), designa-se “Guia multimédia portátil para o Museu Nacional da Arte Antiga: uma alternativa para o envolvimento com as obras de arte”. A investigadora baseia-se na utilização das novas tecnologias como um recurso pedagógico nos museus de arte, mais especificamente no papel desempenhado pelo guia multimédia, propondo como contexto de aplicação prática o Museu Nacional da Arte Antiga (MNAA). Neste sentido, concebe a arquitetura dos conteúdos para um guia multimédia, tendo por base uma obra em exposição no MNAA – “Natureza morta: caixa com potes” de Josefa de Óbidos (1660).

A quarta dissertação intitula-se “Os audioguias na acessibilidade aos museus. A sua aplicação ao Museu da Ciência da Universidade de Coimbra” de Maria João Neto (2010). A mais-valia deste trabalho reside não só no facto de a investigadora ter analisado quatro audioguias portuguesas – do Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota, do Centro de Interpretação de Santa Clara-a-Velha, do Museu Nacional Machado de Castro, e do Centro Histórico de Guimarães, dois dos quais comuns à nossa amostra –, mas também de ter concebido o guia para o Museu de Ciência da Universidade de Coimbra, que não havia ainda sido implementado pela instituição aquando da visita em agosto de 2013. Paralelamente, Neto (2010) analisou também estes quatro audioguias em função dos seguintes critérios: locução, conteúdos, recursos, efeitos sonoros, tempo e orientação.

Desta forma, os trabalhos de investigação que foram descritos demonstram diferentes abordagens à questão da acessibilidade e à utilização dos guias descritivos e situam-se em áreas distintas – a História, e especificamente a Museologia, as Belas-Artes, e, mais concretamente a Educação Artística, e a Tradução Audiovisual –, todos eles válidos e de utilidade inquestionável.

No caso concreto do meu trabalho, a investigação integra-se na área da Tradução Audiovisual, tal como o trabalho de Soler Gallego (2013), e pretende analisar um corpus de audioguias em função da possibilidade de estes colmatarem (ou não) as necessidades específicas dos visitantes com deficiência/incapacidade visual. Contudo, o objetivo não é construir um corpus em língua inglesa, mas antes em língua portuguesa, dotando a investigação portuguesa de mais um trabalho ao nível da Tradução Audiovisual.

A questão que se impõe desenvolver é de que forma este trabalho de investigação pretende inovar face ao trabalho de Neto (2010), que efetivamente constrói um corpus em língua portuguesa recolhido em quatro instituições portuguesas – um museu, dois centros de interpretação e um circuito turístico em cidade – que são igualmente analisados em função de um conjunto de critérios, com vista à conceção do guia para o Museu de Ciência da Universidade de Coimbra.

Na realidade, pretende realizar-se um reconhecimento mais abrangente da oferta de guias descritivos em Portugal, distinguindo os guias que são usados nos circuitos turísticos em contexto de cidade dos que são aplicados em espaços culturais e históricos. Nesta investigação, estes guias são restringidos ao contexto das instituições culturais e históricas que são analisados em função de um

conjunto de critérios, subdivididos em critérios institucionais, técnicos e macroestruturais (cf. capítulo 6). Esta análise apoia-se igualmente em dados estatísticos que permitem caracterizar o contexto português de uma forma mais abrangente.

Partindo desta coleção de textos e com base nos pressupostos da Tradução Audiovisual, procede-se seguidamente a uma microanálise destes guias descritivos (cf. capítulo 7), aplicando-se um instrumento de análise concebido para verificar se estes guias conseguem de alguma forma colmatar as necessidades dos visitantes com deficiência/incapacidade visual, mas também para identificar a eventual presença de audiodescrição nos guias disponibilizados pelos museus portugueses, sem negligenciar o reconhecimento de outras práticas de acessibilidade presentes nas instituições em análise, na linha do que Santos (2009) realizou.

A multiplicidade de abordagens e diferentes perspetivas dos trabalhos supra descritos proporcionou um ponto de partida mais enriquecido, deixando, contudo, entrever um espaço investigativo a explorar neste trabalho, ao mesmo tempo que auxiliou o seu posicionamento no contexto da investigação em Portugal: um estudo de Tradução Audiovisual que se assume como tradução intersemiótica (Jakobson, 1959) ou tradução multimodal (Taylor, 2003, 2009; Braun, 2007, 2008). Importa também explicitar o tipo de abordagem escolhida, assim como a metodologia que será aplicada no decurso do trabalho.

Desta forma, qualquer estudo desenvolvido na área da Tradução Audiovisual beneficia das teorias e reflexões resultantes da disciplina de Estudos de Tradução. No contexto dos Estudos de Tradução, o mapa de Holmes (1972) é frequentemente citado por ter dividido os Estudos de Tradução em puros e descritivos. Os estudos descritivos podem abranger três abordagens distintas: os estudos centrados no produto, no processo e na função, apesar de Toury (1995: 11) defender que é essencial obter uma perspetiva abrangente que compreenda “the interdependencies of all three aspects if one is ever to gain true insight into the intricacies of translational phenomena”, no sentido de permitir a procura de uma base teoricamente abrangente.

Uma destas perspetivas descritivistas é apresentada por Díaz Cintas (2004), que reconhece a importância da teoria do polissistema, desenvolvida por Even-Zohar nos anos 70 do século XX, e maioritariamente aplicada à literatura. Nenhuma obra pode ser estudada por si mesma, uma vez que esta mantém relações com todos os sistemas compreendidos no polissistema, ou seja, o conceito de polissistema refere-se a um “group of semiotic systems that co-exist dynamically within a particular cultural sphere” (Díaz Cintas, 2004: 22). Concomitantemente, Shuttleworth & Cowie (1997) sistematizam a definição de polissistema da seguinte forma: “[t]he polysystem is conceived as a heterogeneous, hierarchized conglomerate (or system) of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole” (Shuttleworth & Cowie, 1997: 176).

A importância da teoria do polissistema reflete-se, assim, no facto de a Tradução Audiovisual fazer parte de um vasto e complexo polissistema que é simultaneamente exterior e interior a si mesmo. Para além disso, implica várias dimensões semióticas, vários níveis de sentido que interagem entre si e que contribuem de igual forma para o produto final, seja sob a forma da legendagem ou dobragem de um filme, seja sob a forma da audiodescrição de uma peça de teatro ou uma ópera, seja nos guias que aqui se estudam. Díaz Cintas (2004: 24) acrescenta que esta teoria se apresenta como “an ideal platform from which to launch an analytical assault at the dubbing and subtitling debate”, assim como a reflexão sobre outras modalidades de TAV.

Nesta linha de pensamento, Mayoral Asensio (2001: 25-37) refere que a TAV pode recorrer às abordagens centradas no produto ou às abordagens centradas no processo. Este mesmo autor (2001: 37) menciona um último caminho de investigação, correspondente à abordagem funcional de Toury: a aplicação instrumental da TAV a diferentes áreas conceptuais, tais como a legendagem usada para a aprendizagem de línguas estrangeiras ou o desenvolvimento da literacia ou da velocidade de leitura dos espectadores na sua própria língua, a legendagem para surdos ou ainda a audiodescrição para cegos ou pessoas de baixa visão.

Em suma, este trabalho enquadra-se numa abordagem multidisciplinar assimilando, de forma central, contributos de sistemas conceptuais do âmbito dos Estudos da Deficiência, dos Estudos de Tradução, mais especificamente, da Tradução Audiovisual (TAV), e da Museologia, num paradigma ditado pelos Estudos de Tradução descritivistas de Toury (1995) e na aplicação instrumental de Mayoral Asensio (2001).

Em termos metodológicos, cumpre explicitar-se a abordagem seguida no trabalho prático que assume uma dupla vertente de estudo de caso e de estudo de corpus.

Por um lado, Pöchhacker (2004: 63) propõe uma abordagem metodológica dividida em três estratégias de investigação: o trabalho de campo, a pesquisa por questionário e a experimentação. No caso do primeiro, o investigador não modifica o fenómeno em estudo, limitando-se a recolher informação de forma a estudá-lo num determinado contexto. No segundo caso, o investigador recolhe informação de uma forma mais uniformizada, desenvolvendo uma abordagem horizontal para alcançar uma perspetiva mais abrangente de uma situação e reunindo o máximo possível de observações. No último caso, o investigador controla variáveis independentes, manipulando e alterando-as, para tentar avaliar os seus resultados com o auxílio de variáveis dependentes.

Por outro lado, Williams & Chesterman (2002: 65-66) complementam a informação referente aos métodos de pesquisa empírica que podem ser: os estudos de caso (equivalente ao estudo de campo de Pöchhacker, 2004), baseados no estudo de situações limitadas no seu ambiente natural, de onde se selecciona um conjunto de características para estudar; os estudos de corpus, centrados numa extensa coleção de textos que são analisados em função de objetivos pré-definidos; os estudos de questionário que abordam e descrevem a distribuição de um fenómeno numa dada população; e, por fim, a pesquisa

histórica ou arquivística, que investiga, analisa e tenta compreender textos e outro tipo de dados sobre um determinado tema.

Paralelamente, van Doorslaer (citado por Hermans, 1999: 70) encara o conceito de representatividade de amostras em Estudos de Tradução, considerando necessário abordá-las a partir das abordagens quantitativas e qualitativas, sendo que a primeira abordagem pretende alcançar um equilíbrio entre economia e a credibilidade, ou seja, “should be large enough to be credible in light of the purpose of the exercise, but small enough to permit appropriate depth” (van Doorslaer citado por Hermans, 1999: 70), enquanto a segunda consiste em “a matter of interpretation and judgement” (van Doorslaer citado por Hermans, 1999: 70), onde a informação extratextual pode ser fundamental.

Considerando o acima exposto, a metodologia seguida no estudo empírico deste trabalho baseia-se, por um lado, num estudo de caso, no qual os guias descritivos em museus portugueses são identificados e caracterizados – a abordagem de natureza quantitativa –, e, por outro, num estudo de corpus, que passa pela recolha dos textos de uma amostra destes guias, analisados em função de um instrumento de análise previamente estabelecido – a abordagem de natureza qualitativa –, apoiado nos pressupostos teóricos da abordagem multidisciplinar.

Finalmente, cumpre explicitar a estrutura deste trabalho que se irá desenvolver em torno de dois grandes vetores: um que serve os propósitos de enquadramento teórico e o outro que pretende operacionalizar a multidimensionalidade do acesso de cegos e pessoas com baixa visão no contexto museológico.

Desta forma, o enquadramento teórico dedica especial atenção ao conceito de acessibilidade que será explicitado na sua relação com a deficiência/incapacidade, por um lado, e com a deficiência/incapacidade visual, por outro, no modo como este é abordado no contexto da Tradução Audiovisual e, por fim, na sua operacionalização no âmbito dos espaços culturais e históricos.

O segundo capítulo deste trabalho centrar-se-á nas temáticas da deficiência e da incapacidade. Tendo em conta que, de acordo com a OCDE (2014), 15% da população mundial tem incapacidade, o capítulo pretende direcionar-se para a conceptualização da deficiência, compreendendo a discussão de diversas definições, mas acima de tudo a evolução que ocorreu em termos da terminologia usada com a alteração da CIF – Classificação Internacional da Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (2001) – que deixou de se referir a deficiência, incapacidade e desvantagem (1980) para passar a exprimir-se em termos de funcionalidade, incapacidade e fatores contextuais. É, neste momento, que o título binómico – deficiência e incapacidade – atribuído a este capítulo alcança o seu sentido – a deficiência não é mais entendida como uma tragédia pessoal que deve ser ultrapassada por um esforço adicional dos indivíduos, mas antes um problema que afeta as funções ou estruturas do corpo, com manifestações na funcionalidade dos indivíduos e onde os fatores contextuais – entenda-se a sociedade – têm um peso significativo ao criar obstáculos que impedem a sua participação na vida social em condições de equidade. Esta mudança paradigmática trazida pela CIF materializa-se igualmente no modo como a

história humana evoluiu desde o entendimento da deficiência como um problema teológico e moral, segundo o qual as pessoas com deficiência deviam ser segregadas e frequentemente eliminadas, até ao modelo biopsicossocial que concretiza o paradigma da inclusão, em função do qual se reconhece que é a sociedade que cria os obstáculos que impedem a participação destes grupos de pessoas e, como tal, é a sociedade que deve providenciar formas de combater e eliminar estas barreiras e incluir estas pessoas em situação de igualdade.

Posteriormente, reconhece-se a importância de um enquadramento legislativo que acompanhou e impulsionou a referida mudança da CIF e do próprio conceito de deficiência. Este enquadramento legislativo inclui os documentos considerados mais pertinentes a nível internacional e nacional. Por um lado, ao nível internacional, destacam-se a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, a década das Pessoas com Deficiência das Nações Unidas (1983-1992), assim como a comemoração anual do Dia Internacional das Pessoas com Deficiência (desde 1992), as Declarações de Salamanca (1994), de Madrid (2002) e de Atenas (2003) e, por último, a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência das Nações Unidas, de 2007 (subscrita por Portugal em 2009). Em termos nacionais, a legislação abordada compreende a Constituição Portuguesa, a Lei de Bases da Prevenção, Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência de 1989, assim como algumas referências particulares à legislação relativa aos transportes, à habitação, à saúde, ao emprego e formação profissional, à educação, à avaliação da incapacidade e à acessibilidade.

O segundo capítulo termina com a caracterização da deficiência em Portugal não só a partir dos dados estatísticos recolhidos pelo Instituto Nacional de Estatística (INE, IP), mas também dos inquéritos realizados pelo Instituto Nacional para a Reabilitação (INR, IP), de forma obter um panorama mais abrangente da população com deficiência e incapacidade.

O terceiro capítulo inicia-se com a apresentação de diversos dados internacionais e europeus relativos à deficiência visual, juntamente com a identificação das suas principais causas. A União Europeia estima que aproximadamente 80 milhões de pessoas na Europa tenham deficiência visual, enquanto a OMS (2012) afirma que a cada segundo uma pessoa fica cega e a cada minuto a cegueira afeta uma criança. Estes dados são incontornáveis e exigem uma resposta efetiva, mas também eficaz, da sociedade, uma vez que nos movemos no campo dos direitos humanos e da igualdade de participação. Esta assunção surge como a motivação para o terceiro capítulo, onde se discute a deficiência visual em oposição à eficiência visual, que resulta do entendimento de que ‘deficiência’ supostamente conteria o prefixo de- para representar ausência, neste caso ausência de eficiência visual.

Partindo dos pressupostos da CIF e da CID-10, abordam-se as funções da visão e do olho e a estrutura do olho, assim como os conceitos de acuidade visual e visão funcional. Estas considerações remetem-nos para a discussão dos diferentes tipos de patologias (e respetivas simulações) que conduzem à cegueira ou à baixa visão, intimamente relacionadas com as auto e heteroimagens das pessoas cegas e com baixa visão. Confrontadas com a ausência de um sentido – a visão – afigura-se

fundamental entender como estas pessoas convocam os outros sentidos, nomeadamente a audição, o tato e o olfato, mas também a orientação e a mobilidade, numa tentativa de alcançar uma experiência multissensorial – ou experiência total (Neves, 2014) –, e como o desenvolvimento cognitivo das crianças cegas se desenrola nestas condições. Relacionado com o desenvolvimento cognitivo, sente-se a necessidade de abordar a educação e a reabilitação em Portugal, desde os internatos às atuais escolas inclusivas. A concluir este terceiro capítulo, aborda-se a inclusão e a acessibilidade, baseadas no pressuposto de que a inclusão oferece a filosofia orientadora que se materializa em diferentes políticas de acessibilidade – desde o desenho universal até aos serviços de acessibilidade na televisão, cinema e artes performativas, passando pelos produtos de apoio para cegos e pessoas com baixa visão e pelo acesso à informação, com especial destaque atribuído ao sistema de escrita e leitura Braille.

Uma vez estabelecido o contexto de acessibilidade no qual este trabalho se irá desenvolver – a deficiência/incapacidade visual –, segue-se, no capítulo quatro, a identificação das práticas de acessibilidade no âmbito da Tradução Audiovisual (TAV), ou seja, a audiodescrição (AD), devidamente enquadrada na TAV e esta nos Estudos de Tradução. Como consequência, o enquadramento realizado neste quarto capítulo exige a discussão da terminologia utilizada e da natureza multissemiótica da TAV, assim como o entendimento da AD como uma forma de tradução intersemiótica (ou transmutação), segundo Jakobson (1959), um dos tipos outrora inovadores de TAV, de acordo com Gambier (2003), ou ainda “AVT for accessible media”, nas palavras de Neves (2012).

A audiodescrição como modalidade de acessibilidade da TAV é definida em função de diversas fontes, nomeadamente da ITC (2000), de Benecke (2004), de Snyder (2004, 2007, 2008), ADC (2009) e de Neves (2008, 2011, 2012, in ADLAB, 2014). Segue-se a apresentação de diferentes momentos da evolução da AD que pretende facilitar o entendimento das suas origens, onde foi sendo experimentada, e em que moldes, e onde se consolidou como prática corrente. Neste sentido, sistematizam-se as práticas de alguns países europeus, com especial destaque para Portugal, e oferecem-se os exemplos que têm caracterizado a primeira década e meia do século XXI.

Para permitir compreender a importância das normas e orientações no âmbito dos Estudos de Tradução e da TAV, e particularmente da AD, discute-se, ainda no capítulo quarto, a conceptualização das normas segundo Toury (1995), Nord (1995) e Chesterman (1997) e a sua importância na abordagem descritivista que caracteriza este trabalho. Será assim neste contexto que se apresentam as principais normas internacionais para a AD, por um lado, na televisão, cinema e artes performativas e, por outro, nos espaços culturais e históricos.

No capítulo quinto, alcança-se o ponto de maior especificidade, ou seja, apresenta-se o enquadramento teórico necessário para a abordagem da acessibilidade de pessoas cegas ou com baixa visão. Interessa então compreender de que forma se pode desenvolver e alcançar o acesso de pessoas cegas ou com baixa visão nos museus, enquanto espaços culturais e/ou históricos. Os museus sofreram uma evolução que percorre o tempo desde o templo das museus (*mouseion*) da Antiguidade



Clássica e os Gabinetes de Curiosidades que se desenvolvem a partir do Renascimento – em que assiste ao nascimento do museu da família Médicis – até ao que Hooper-Greenhill (2000) designa como pós-museu, passando por diferentes fases que refletem diferentes cosmologias do mundo – o museu positivista, o museu moderno e o museu construtivista. Esta evolução demonstra uma alteração de paradigmas que corresponde às crescentes preocupações com o acesso do público em geral, e não mais somente das elites sociais e culturais, à abertura de museus de referência mundial, como o Louvre e o British Museum que se apresentavam como museus públicos, e às formas de mediação, tais como as legendas de peças e obras e as ferramentas tecnológicas.

Desta forma, é fundamental discutir a mediação no contexto dos museus, que se concretiza na oferta de uma multiplicidade de serviços (ex.: aqueles propostos por Chazaud, 1997) e em diferentes modalidades de mediação, das quais se destacam a documentação, a sinalética, as instalações, os meios tecnológicos e os audioguias (um instrumento sensorial ou cicerone, segundo o mesmo autor). Neste contexto, desenvolveu-se com maior pormenor as preocupações inerentes à organização das exposições em museus, a importância das legendas e as visitas guiadas, que serviram como o modelo para a criação dos primeiros audioguias.

A explicitação da acessibilidade em museus retoma a perspetiva histórica apresentada no início do capítulo, seguindo a linha de Griffiths (1999), e é gradualmente especificada para compreender as oito dimensões de acessibilidade propostas por Dodd & Sandell (1998) e as recomendações para promover a acessibilidade de informação, de acordo com Playforth (2003), pontuadas sempre com exemplos de boas práticas no contexto da acessibilidade museológica.

Os guias descritivos são explorados, no quinto capítulo, à luz das diversas possibilidades em termos de equipamento, da conceção de conteúdos (i.e. diferentes tipos de guias e diferentes níveis de informação) e da consideração das suas vantagens e desvantagens, aspetos estes discutidos maioritariamente segundo o entendimento de Deshayes (2002a, 2002b, 2004) e Vilatte (2007). Da perspetiva mais geral de guias descritivos transita-se para os guias descritivos destinados aos cegos e às pessoas com baixa visão como um dos elementos para concretizar a acessibilidade em museus. Neste capítulo, reflete-se sobre os diferentes tipos de equipamento (particularmente aqueles que melhor se adequam às necessidades deste grupo específico), a importância da audiodescrição (e a relevância em falar de cores e em integrar efeitos sonoros, a par da descrição vívida e poética – caso de “soundpainting” de Neves, 2008), a necessária complementaridade que estes guias estabelecem com outras abordagens, especialmente os materiais táteis.

O capítulo sexto é dedicado ao objeto de estudo – os guias descritivos – e decorre do capítulo anterior que explorou com especial detalhe o enquadramento teórico. Neste sentido, o estudo de caso centra-se no levantamento dos guias em oferta em Portugal quer para as visitas a museus, centros de interpretação ou aquários, quer para percursos turísticos a cidades. A escolha em usar a designação de audioguias no título deste capítulo foi já devidamente enquadrada aquando da explicação do subtítulo

deste trabalho. Para além das razões apresentadas, estas instituições designam sempre este equipamento como sendo um “audioguia”, sendo opção consciente manter esta designação.

Desta forma, o sexto capítulo resulta da operacionalização da abordagem multidisciplinar e descritivista sustentada no início desta introdução e pretende, no seu formato de estudo de caso, caracterizar as práticas de acessibilidade ao nível dos museus em Portugal, em termos gerais, e a identificação das instituições que oferecem guias descritivos. Estas instituições são devidamente enquadradas no contexto nacional dos museus, que é caracterizado com base em dados estatísticos recolhidos pelo Instituto Nacional de Estatísticas (INE, IP) e pelo Observatório da Cultura (OAC). Do conjunto de instituições identificadas, selecionou-se uma amostra de 20 instituições portuguesas com audioguias, pertencentes ao Norte e Centro do país e à região de Lisboa, que foram descritas em função da sua apresentação, das soluções de acessibilidade que disponibilizam, da visibilidade do audioguia na sua página oficial na Internet e *in loco* (na receção de cada instituição), da descrição da tecnologia usada e da abordagem geral do audioguia, incluindo a identificação dos excertos usados no último capítulo. Esta caracterização é complementada por uma análise tripartida em função de um conjunto de critérios institucionais, técnicos e macroestruturais, parcialmente baseados em Gebbensleben, Dittmann & Vielhauer (2006).

Com base nesta macroanálise, o capítulo sétimo apresenta um nível de análise mais detalhado, centrado numa seleção de textos retirados da amostra de audioguias portuguesas visitados, isto é, num estudo de corpus, que se concretiza com a aplicação do instrumento analítico sistematizado no capítulo quinto. A análise compreendeu três tipos de textos: os comentários de orientação espacial – como as plantas, os espaços exteriores e os espaços interiores –, os comentários que abordam peças bidimensionais e aqueles que trabalham peças tridimensionais. O instrumento de microanálise, composto por 18 critérios sistematizados a partir de diferentes recomendações, pretende verificar se estes textos obedecem a um conjunto de critérios essenciais para a implementação da acessibilidade das pessoas cegas ou com baixa visão nos museus em igualdade de oportunidades. Este instrumento de análise abrange um conjunto de critérios que compreende desde aspetos mais técnicos, como a duração dos textos analisados, a critérios linguísticos formais, por exemplo, a terminologia, a linguagem vívida ou a estrutura sintática dominante, passando por critérios conteudísticos – localização das obras, informação básica, explicitação da técnica, material e estilo, descrição dos contextos social e histórico ou descrição sequencial e coerente. Destes critérios, destacam-se em particular a intervenção de outros sentidos, através da sua convocação direta, das analogias criadas através de outros sentidos, da recriação pessoal das obras, da sonoplastia e dos materiais táteis.

Por último, realiza-se um balanço crítico de todo o trabalho nas conclusões, mostrando os pontos fortes da investigação, assim como os aspetos menos conseguidos, discutindo os objetivos alcançados e a sua relevância no contexto investigativo em causa e apresentando as oportunidades que foram criadas para trabalhos futuros.

## CAPÍTULO 2

## 2. Deficiência e Incapacidade

Objectivamente, impedimos que uma parte da população assuma a sua condição de cidadãos de pleno direito com todas as consequências no plano dos direitos e dos deveres, com a agravante de esse impedimento não ser alvo de penalização moral e ética.  
(Portal do Cidadão com Deficiência, 2003)

O início deste capítulo deve pautar-se por uma prévia explicitação da terminologia que se considera útil utilizar ao longo deste trabalho para nos referirmos à deficiência e às pessoas com deficiência. Considerando o facto de os conceitos se encontrarem em constante mutação devido a sensibilidades políticas, históricas e contextuais, assim como às alterações sociais e ideológicas que contribuíram e contribuem para esta mutação, optou-se por designar no âmbito deste trabalho:

- as pessoas que têm deficiência como “pessoas com deficiência” em vez de “pessoas deficientes” ou outras designações de natureza mais pejorativa;
- as pessoas com cegueira total como “pessoas cegas” ou “cegos” e não “invisuais”, contrariamente ao pudor ou receio que norteia a sua utilização por diversos grupos de pessoas nas mais diversas situações;
- as pessoas com cegueira parcial ou outro tipo de deficiência visual como “pessoas amblíopes” ou “pessoas com baixa visão”.

Contudo, apesar desta clarificação inicial, a terminologia relacionada com a deficiência não se apresenta totalmente estável nem consensual quer a nível nacional, quer internacional. Assim, afigura-se essencial uma tomada de posição crítica que permita coerência terminológica, mas também conceptual, no corpo do trabalho.

Os direitos das pessoas com deficiência são correlativos dos direitos humanos. As pessoas com deficiência em “pé de igualdade” com as pessoas sem deficiência são titulares de todo um conjunto de direitos civis, culturais, económicos, políticos e sociais consagrados na Carta Internacional de Direitos Humanos de 1945. A proteção igualitária de todos e a não discriminação são os fundamentos da vida em sociedade em plena igualdade de oportunidades. A própria evolução da conceção de deficiência permite entender melhor o percurso que as pessoas com deficiência tiveram de atravessar ao longo da história, desde abandonos a abordagens eugénicas que incluíram esterilizações ou outros meios, para que atualmente possam usufruir da proteção resultante do modelo biopsicossocial vigente no século XXI (cf. CIF, 2001). Como Macha (2000) menciona, longos períodos de opressão conduziram e conduzem inevitavelmente à revolta e esta aos movimentos de reivindicação e aos seus conhecidos motes – “Nada sobre nós sem nós!” e “Direitos sim, caridade não!”.

A luta pelo direito de as pessoas com deficiência usufruírem das mesmas oportunidades e garantirem o pleno exercício da cidadania encontrou eco em diversos eventos internacionais, dos quais

se destacam o Ano Internacional das Pessoas com Deficiência em 1981; a Década das Pessoas com Deficiência das Nações Unidas entre 1983 e 1992; a celebração do dia 3 de dezembro como o Dia Internacional das Pessoas com Deficiência desde 1992; o Ano Europeu das Pessoas com Deficiência em 2003 para consciencializar a Europa da existência então de 50 milhões de pessoas com deficiência; a Estratégia Nacional para a Deficiência (ENDEF) 2011-2013; e a Estratégia Europa para a Deficiência 2010-2020. Esta nova estratégia europeia tem como principal objetivo “capacitar as pessoas com deficiência para que possam usufruir de todos os seus direitos e beneficiar plenamente da sua participação na sociedade e na economia europeias” (Comissão Europeia, 2010: 4), cuja ação se centra em oito áreas: a acessibilidade, a participação, a igualdade, o emprego, a educação e formação, a proteção social, a saúde e a ação externa.

De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS, 2014a), cerca de 15% da população mundial tem algum tipo de deficiência, ou seja, mais de um bilhão de pessoas, enquanto a taxa média de pessoas com deficiência em todos os países europeus varia entre 15% e 20%. Tal como supra mencionado, em 2010, a Comissão Europeia (2010: 3) apresenta o seu compromisso renovado face às pessoas com deficiência, através da Estratégia Europa 2010-2020, onde corrobora a urgência em ter em consideração as necessidades das pessoas com deficiência em todos os setores da vida social, uma vez que um em cada seis cidadãos europeus tem deficiência, o que equivale a 80 milhões de cidadãos. Entre estes cidadãos, a taxa de pobreza é 70% mais elevada do que entre os restantes cidadãos. Por outro lado, o crescente envelhecimento da população revela que 1/3 dos cidadãos europeus com mais de 75 anos tem deficiência, número este que tende a aumentar devido ao envelhecimento progressivo da população mundial.

Alguns estudos liderados pela OMS (UNRIC, 2014: 228-230) demonstram que, a nível mundial, as crianças e os mais jovens, os mais pobres, as mulheres e os menos instruídos são aqueles que mais são afetados quando são simultaneamente pessoas com deficiência: 19% das pessoas menos instruídas têm uma deficiência, ao passo que somente 11% das mais instruídas a têm; a incidência da deficiência é mais elevada nas mulheres; 20% das pessoas mais pobres com deficiência são consideradas mais desfavorecidas e mais expostas a maus tratos; 30% dos jovens que vivem na rua têm uma deficiência; a mortalidade das crianças com deficiência pode elevar-se até aos 80%.

Neste sentido, este capítulo pretende abordar a forma como a deficiência é conceptualizada não só de acordo com a Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF, 2001), mas também em termos históricos, clarificando-se, assim, os tipos de cegueira e outros conceitos pertinentes, como o de eficiência visual. De forma complementar, far-se-á referência à legislação internacional e nacional relevante, seguida de uma perspetiva geral da deficiência com base em dados estatísticos.

## 2.1. Conceptualização de deficiência

A deficiência pode assumir diversas formas, podendo ser um estado de deficiência temporária ou permanente, compreendendo-se assim a complexidade inerente à definição de deficiência e à sua própria identificação. Neste sentido, segundo a Agência Europeia para a Segurança e Saúde no Trabalho, a deficiência é definida nas suas FAQs como:

cover[ing] both physical and mental impairments and cover[ing] all employees who might be hampered in work performance. This includes people with long term or progressive conditions as well as people with more stable disorders. At national level, policies relating to people with disabilities reflect the diversity of cultures and legislative frameworks in the EU Member States: the definitions and the criteria for determining disability are currently laid down in national legislation and administrative practices and differ across the current Member States according to their perceptions of, and approaches to, disability. (Agência Europeia para a Segurança e Saúde no Trabalho, s/d)

No que se refere à conceptualização da deficiência, Almiralian et al. (2000) afirmam que:

[n]a pesquisa e na prática da área da deficiência existe imprecisões dos conceitos, com variações relacionadas ao modelo médico e ao modelo social, que resultam de dificuldades na aplicação e utilização do conhecimento produzido. (Almiralian et al., 2000: 97)

Nesta tentativa de compreender a deficiência, Omote (1994: 131) refere que se devem ter em consideração fenómenos de natureza anátomo-fisiológica (lesões, malformações), somato-psicológicas (manifestações psicológicas) e psicossocial (autoimagem, autoconceito, identidade pessoal) da própria pessoa com deficiência, assim como as reações dos outros face à deficiência ou às pessoas com deficiência.

Omote (1996: 65-67) menciona, ainda a este respeito, o modo ambíguo como as diferenças entre as pessoas são encaradas, sendo que as diferenças menos comuns ou bizarras sempre atraíram a atenção e despertaram temor e desconfiança. Ao mesmo tempo, verifica-se uma tendência para a categorização destas diferenças e a criação da terminologia correspondente; para Omote (1996: 71), estas diferenças seriam tradicionalmente quatro – ao nível mental, visual, auditivo e físico. Assim, são atribuídas significações de desvantagem e descrédito social às diferenças baseadas na deficiência e o encontro entre os estigmatizados e os outros ocorre num contexto de relacionamento social desigual que confirma o estatuto de uns e a normalidade de outros, decorrendo deste diferente posicionamento social que o desvio (neste caso, a deficiência) acabe por funcionar como uma forma de assegurar e corroborar a normalidade dos outros.

A escolha de um padrão ou normalidade dependerá sempre das forças sociais vigentes num dado grupo, acabando por ser uma questão de poder e também política. As abordagens que se centram nas pessoas com deficiência ignoram problemas que possam ocorrer no seio da sociedade. Como consequência, qualquer comportamento deficitário ou inadequado pode acabar por ser interpretado como “internamente determinado pela própria deficiência” (Omote, 1996: 67), isto é, a deficiência

surge como um atributo inerente à própria pessoa, seja no seu organismo, seja no seu comportamento. Veja-se a este propósito uma das mais recentes atualizações da *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, a classificação geralmente aceita pelos profissionais de saúde mental nos Estados Unidos da América, que acrescenta a *oppositional defiant disorder* (DDD) à sua listagem de doenças mentais, definida como um padrão de comportamento de desobediência, hostilidade e rebeldia, nas quais seriam incluídas a tendência para a argumentatividade, a questionação da autoridade e a negatividade aquando do confronto com outros.

Torna-se evidente que a deficiência resulta de uma construção social, devendo as reações dos outros ser entendidas como parte integrante deste fenómeno, porque são estas que determinam se alguém tem deficiência ou não. O julgamento, ou seja, o diagnóstico e consequente rotulação, da pessoa com deficiência é um fator crucial da compreensão da própria deficiência, determinando os comportamentos dos outros. Omote (1996: 67-68) defende que deficiência e a não deficiência fazem parte do mesmo tecido-padrão. A deficiência não emerge das enfermidades, é produzida e mantida por um grupo social que as entende como desvantagens, daí que ser uma pessoa com deficiência seja dependente do “contexto temporal, espacial e social” (Omote, 1994: 130).

Para além da auto e heteroimagens das pessoas com deficiência, que serão abordadas com mais pormenor no capítulo 3, há que ter em consideração a conceção de deficiência plasmada em diversos documentos, com destaque para a CIF e a Classificação Internacional de Doenças (CID), ambas emanadas pela Organização Mundial de Saúde (OMS). Relativamente à classificação de deficiência ou doenças associadas a esta, deve referir-se que esta preocupação teve origem em meados do século XVIII, apesar de inicialmente se ter centrado na indicação das causas de morte, especialmente em crianças. Neste sentido, a OMS (s/d: 1) destaca alguns nomes de relevância: Sir George Knibbs, estatístico australiano, conhecido como Sauvages, que realizou a primeira tentativa de uma classificação sistemática das causas de morte, *Nosologia methodica*; William Cullen que publicou, em 1785, *Synopsis nosologiae methodicae*; e John Graunt que desempenhou funções no “London Bills of Mortality”, pertencente ao “General Register Office of England and Wales”, apoiado em William Farr, o primeiro médico estatístico. Farr foi um especialista de referência na uniformização das causas de morte assim como das doenças, defendendo o seguinte:

[t]he advantages of a uniform statistical nomenclature, however imperfect, are so obvious, that it is surprising no attention has been paid to its enforcement in Bills of Mortality. Each disease has, in many instances, been denoted by three or four terms, and each term has been applied to as many different diseases: vague, inconvenient names have been employed, or complications have been registered instead of primary diseases. The nomenclature is of as much importance in this department of inquiry as weights and measures in the physical sciences, and should be settled without delay. (OMS, s/d: 1)

Ainda segundo a OMS (s/d: 2), o primeiro Congresso de Estatística realizou-se em Bruxelas em 1853, requerendo a Farr e Marc d’Espine a preparação de uma classificação internacional e uniformizada das causas de morte. No congresso seguinte, em 1855, Farr e d’Espine apresentaram

duas listas separadas: a lista de Farr estava organizada em cinco grupos: doenças epidêmicas, doenças gerais, doenças locais, doenças desenvolvimentais e doenças resultantes de violência, enquanto a de D'Espine classificava as doenças em função da sua natureza.

A OMS (s/d: 2) destaca que este congresso adota uma lista de compromisso, abrangendo 139 rubricas, a qual seria sucessivamente revista em 1864, 1874, 1880 e 1886. Apesar de nunca ter sido universalmente adotada, esta lista acabou por se manter como a base para a Lista Internacional das Causas de Morte. Mais tarde, em 1891, em Viena, o Instituto Internacional de Estatística constituiu um comité, presidido por Jacques Bertillon, responsável pelos Serviços de Estatística de Paris, que deveria preparar uma classificação de causas de morte baseada na distinção entre doenças gerais e aquelas localizadas num determinado órgão ou localização anatómica, tal como o princípio estipulado por Farr.

A OMS (s/d: 2) afirma que, a partir de 1900, o governo francês assumiu o compromisso de convocar as várias conferências para a revisão desta lista internacional, fazendo-o em 1920, 1929 e 1938. Na conferência do início do século XX, em 1909, discute-se a questão de as doenças serem apresentadas na sua associação com uma causa de morte e as estatísticas resultantes, devendo estas ser extensíveis a um sistema de doenças que, não sendo fatais, possam causar deficiências na população. Progressivamente, diversos países foram constituindo as suas próprias listas (classificações), tais como o “Dominio Council of Health of Canada” que prepara em 1936 o “Standard Morbidity Code” ou o “Committee on Hospital Morbidity Statistics of the Medical Research Council” do Reino Unido que publica “A provisional classification of diseases and injuries for use in compiling morbidity statistics”, que acabaram por influenciar diversas atualizações da lista internacional de doenças e causas de morte.

A Conferência Internacional de Saúde realizada em Nova Iorque em 1946 atribuiu à OMS (s/d: 4) a responsabilidade de efetuar a sexta revisão da Lista Internacional das Causas de Morte e o estabelecimento das Listas Internacionais de Morbilidade. Desde então até à nona revisão da CIF de 1975, acompanhando os avanços médicos e tecnológicos, assim como as repercussões ao nível social, surge uma nova concetualização de deficiência, tendo esta nova revisão permitido aprovar classificações suplementares sobre a deficiência. Este documento internacional tornou-se num marco crucial para a abordagem da doença e da saúde em diversos aspetos, sendo, por vezes, determinante para a atribuição de seguros, benefícios sociais, saúde, reabilitação, entre outros.

Considera-se que a CIF pertence à “família” das classificações internacionais desenvolvida pela OMS para aplicação em vários vertentes da área da saúde. Esta família de classificações:

proporciona um sistema para a codificação de uma ampla gama de informações sobre saúde (e.g. diagnóstico, funcionalidade e incapacidade, motivos de contacto com os serviços de saúde) e utiliza uma linguagem comum padronizada que permite a comunicação sobre saúde e cuidados de saúde em todo o mundo, entre várias disciplinas e ciências. (OMS & DGS, 2004: 7)

Almirlarian et al. (2000: 98) afirmam que a versão da CIF datada de 1980 estabelece, de forma objetiva, uma hierarquia de doenças, uma escala com níveis de dependência e limitações, considerando



nesta hierarquização os conceitos de deficiência, incapacidade e desvantagem. Contudo, estes mesmos autores (2000: 101) concluem que este documento se encontra ainda demasiado próximo do modelo médico, apoiado no positivismo, e que as barreiras sociais consubstanciadas em preconceitos, estereótipos e discriminação continuam demasiado presentes. Até finais do século XX, as versões tanto da CIF como da CID encontravam-se excessivamente centradas no modelo clínico, especificamente no continuum [etiologia → patologia → manifestação], acabando por se apresentar limitativas na descrição das consequências das doenças, “pois excluía[m] as perturbações crónicas, evolutivas e irreversíveis” (Almiralian et al., 2000: 98).

Estes mesmos autores (2000: 98, 101) sistematizam a versão da CIF de 1980 distinguindo os conceitos então utilizados no que se refere à sua carga semântica. Segundo estes autores, a doença conduziria à deficiência, esta à incapacidade e sucessivamente à desvantagem. No entanto, as situações nem sempre são lineares ou simplistas, podendo a incapacidade ocorrer na ausência de doença, a deficiência sem incapacidade, a incapacidade sem desvantagem e a desvantagem sem incapacidade ou deficiência.

Deficiência	Incapacidade	Desvantagem
Língua Audição Visão	Falar Ouvir Ver	Orientação
Músculo-esquelética Órgãos	Andar; assegurar a subsistência no lar; realizar higiene pessoal; vestir-se; alimentar-se	Mobilidade Independência física Atividades da vida diária
Intelectual Psicológica	Aprender; perceber; memorizar; relacionar-se; ter consciência	Capacidade ocupacional Integração social

Quadro 1. Sistematização de deficiência, incapacidade e desvantagem na versão de 1980 da CIF (Almiralian et al., 2000: 98).

A versão portuguesa da CIF integra as revisões datadas de 2001 (de acordo com a resolução WHA 54.21), afirmando que o objetivo geral desta classificação é fornecer uma linguagem uniformizada sobre saúde e variados estados relacionados com a saúde, assim como uma estrutura de trabalho para a sua descrição que abrange “os componentes da saúde e alguns componentes do bem-estar relacionados com a saúde (tais como educação e trabalho)” (OMS & DGS, 2004: 7), domínios estes descritos em função do corpo, do indivíduo e da sociedade.

No que diz respeito aos seus conceitos fundamentais, OMS & DGS (2004: 11-12) sustentam que **funcionalidade** é descrita como um termo que engloba todas as funções do corpo, atividades e participação, enquanto **incapacidade** é um termo que inclui deficiências, limitações de atividade (tais como fatores ambientais) ou restrições na participação. Estes termos vêm substituir aqueles que tinham sido previamente utilizados na versão de 1980 (cf. Almiralian et al., 2000), ou seja, deficiência, incapacidade e limitação (ou desvantagem), alargando desta forma o âmbito da classificação para permitir a descrição de experiências positivas associadas à deficiência e incapacidade.

Assim, a CIF surge com o propósito de fornecer uma base científica sobre a compreensão geral da saúde, estabelecer uma linguagem comum que possibilite a comunicação entre especialistas, permitir a comparação de dados entre países e proporcionar um esquema de codificação sobre sistemas de informação de saúde, podendo ser utilizada como uma ferramenta estatística, clínica, pedagógica, de investigação e de política social. A CIF assume-se assim como um “instrumento apropriado para o desenvolvimento de legislação internacional sobre os direitos humanos bem como de legislação a nível nacional” (OMS & DGS, 2004: 9-10).

Acompanhando a evolução dos conceitos e da respetiva terminologia, OMS & DGC (2004: 7-8) sustentam que a CID-10 (Décima Revisão da Classificação Internacional de Doenças, datada de 1990 e aplicada em 1944) classifica os estados de saúde – doenças, perturbações, lesões, entre outros – e fornece uma estrutura de base etiológica, ao passo que a funcionalidade e a incapacidade associadas aos estados de saúde são classificadas na CIF. Desta forma, a CID-10 e a CIF são complementares, uma vez que ambas as classificações começam com os sistemas do corpo. As deficiências referem-se às estruturas e às funções do corpo que são normalmente parte do processo de doença e também utilizadas na CID-10. No entanto, a CID-10 utiliza as deficiências como partes de um conjunto que forma uma “doença” ou como os motivos de contacto com os serviços de saúde, uma espécie de “diagnóstico” de doenças, perturbações ou outras condições de saúde, enquanto o sistema da CIF utiliza as deficiências como problemas das funções e estruturas do corpo associados aos estados de saúde. Assim, as informações sobre a mortalidade, fornecidas pela CID-10, e as relativas às consequências na saúde, facilitadas pela CIF, podem ser combinadas de forma a obter um retrato sobre a saúde das populações.

No que se refere à sua estrutura, atualmente a CIF encontra-se dividida em duas partes (cf. OMS & DGS, 2004: 32): as funções e as estruturas do corpo, por um lado, e as atividades e a participação, por outro. Esta segunda parte, com repercussões em áreas como a aprendizagem e a aplicação do conhecimento, as tarefas e exigências gerais, a comunicação, a mobilidade, os cuidados pessoais, a vida doméstica, as interações e relacionamentos interpessoais, a vida comunitária, social e cívica, abrange as componentes da funcionalidade e da incapacidade e os fatores contextuais com impacto sobre as restantes componentes, que compreendem os fatores ambientais e os pessoais, ou seja, produtos e tecnologia, ambiente natural e mudanças ambientais feitas pelo homem, apoio e relacionamentos, atitudes e serviços, sistemas e políticas.

Componentes	Parte 1: Funcionalidade e Incapacidade		Parte 2: Factores Contextuais	
	Funções e Estruturas do Corpo	Actividades e Participação	Factores Ambientais	Factores Pessoais
<b>Dominios</b>	Funções do Corpo Estruturas do Corpo	Áreas Vitais (tarefas, acções)	Influências externas sobre a funcionalidade e a incapacidade	Influências internas sobre a funcionalidade e a incapacidade
<b>Constructos</b>	Mudança nas funções do corpo (fisiológicas) Mudança nas estruturas do corpo (anatômicas)	Capacidade Execução de tarefas num ambiente padrão Desempenho/Execução de tarefas no ambiente habitual	Impacto facilitador ou limitador das características do mundo físico, social e atitudinal	Impacto dos atributos de uma pessoa
<b>Aspectos positivos</b>	Integridade funcional e estrutural	Actividades Participação	Facilitadores	Não aplicável
	Funcionalidade			
<b>Aspectos negativos</b>	Deficiência	Limitação da actividade Restrição da participação	Barreiras	Não aplicável
	Incapacidade			

Quadro 2. Visão geral da CIF de 2001 (OMS & DGS, 2004: 14).

A OMS & DGS (2004: 4) afirmam que as funções do corpo são as funções fisiológicas dos sistemas orgânicos e as estruturas do corpo são as partes anatômicas do corpo (ex.: órgãos, membros e seus componentes). Assim, as deficiências são problemas nas funções ou na estrutura do corpo, podendo consistir numa anormalidade, defeito, perda ou outro desvio importante relativamente a um padrão das estruturas do corpo. Partindo de uma perspectiva médica, deve considerar-se que as deficiências não são equivalentes às patologias subjacentes, mas são antes manifestações dessas patologias. As deficiências correspondem a um desvio relativamente ao que é geralmente aceite como o estado biomédico normal (padrão) do corpo e das suas funções, podendo ser temporárias ou permanentes, progressivas, regressivas ou estáveis, intermitentes ou contínuas. As deficiências não têm necessariamente uma relação causal com a etiologia ou com a forma como se desenvolveram: por exemplo, a perda da visão ou de um membro pode resultar de uma anormalidade genética ou de uma lesão. A presença de uma deficiência implica necessariamente uma causa; contudo, a causa pode não ser suficiente para explicar a deficiência resultante. As deficiências podem ser parte ou a expressão de uma condição de saúde, mas não indicam, necessariamente, a presença de uma doença ou que o indivíduo deva ser considerado doente. As deficiências podem originar outras deficiências, por exemplo, a diminuição da força muscular pode prejudicar as funções do movimento.

No mesmo documento da OMS & da DGS (2004: 15), as deficiências podem ser classificadas segundo critérios específicos: (a) a perda ou ausência; (b) a redução; (c) o aumento ou excesso e (d) o desvio, podendo assim ser graduadas em termos de gravidade com a utilização do qualificador genérico da CIF. Os próprios fatores ambientais interagem com as funções do corpo, como a qualidade do ar e a respiração, a luz e a visão, os sons e a audição, os estímulos distrativos e a atenção, a textura do pavimento e o equilíbrio, a temperatura do ambiente e a regulação da temperatura do corpo.

## 2.2. Perspetiva histórica

It would seem that the blind have moved through time and the world not only **sightless** but **faceless**, a people without distinguishing features, anonymous and insignificant not so much as rippling the stream of history. Nonsense! That is not fact but fable. That is not truth but a lie. (Jernigan, 1973) [negrito nosso]

A percepção da deficiência tem vindo a alterar-se consoante o período histórico e as culturas nacionais em que se enquadra, encontrando-se intimamente relacionada com a conceção que a sociedade em causa constrói da deficiência por oposição àqueles que não têm deficiência. A evolução histórica da percepção de deficiência é, por isso, social e historicamente construída e situada (Baynton, 2008; Oliveira, 2010: 27), sendo que a própria definição tanto de pessoa com deficiência, em geral, como de cego, em particular, não é universal.

A par deste desenvolvimento histórico-social, verificou-se igualmente uma evolução na terminologia usada para designar as pessoas com deficiência. Oliveira (2010: 28) refere que a palavra ‘deficiência’ tem sido encarada de forma negativa e pejorativa por parecer conter o prefixo de-, significando privação ou negação, neste caso, de eficiência. Da mesma forma, a palavra inglesa “handicap” também possui implicações opressivas, especialmente devido às alusões históricas de “cap-in-hand begging and charity” (Macha, 2000).

Durante longos períodos da história, a deficiência foi encarada como um estado ou situação que mereceu ora benevolência e comiseração, ora temor teológico. As pessoas com deficiência estiveram até recentemente acometidas ao silêncio, sem “a possibilidade de serem seres humanos” (d’Amaral citado por Oliveira, 2010: 54), tendo sido designadas, classificadas e rotuladas de diversas formas, que atualmente entendemos como sendo inaceitáveis, tais como aleijados, inválidos, incapacitados, defeituosos ou desvalidos. Segundo Sassaki (2003 citado por Oliveira, 2010: 28), ser deficiente equivalia a ser um “peso morto” para a sociedade e um “fardo” para a família. Aqueles que recebiam as graças da caridade deveriam sentir-se agradecidos, satisfeitos e apologéticos e sem quaisquer hipóteses de aceder à igualdade, exceto se as suas deficiências fossem residuais ou não visíveis. Assim, não era prática comum as pessoas com deficiência usufruírem da escola nem de um acesso igualitário à participação social.

Segundo Aguado Diaz (1995: 34), a história das “deficiências” pode dividir-se em 3 grandes momentos, organizados em função do que este autor designa como as grandes revoluções de saúde mental: o período antes da primeira revolução que inclui a Antiguidade Clássica e os finais da Idade Média, o período correspondente à primeira revolução, que ocorre a partir do primeiro Renascimento até finais do século XIX, e o período da segunda revolução que acontece entre os finais do século XIX e a II Guerra Mundial. Apesar de este autor centrar o seu enfoque na saúde mental, interessa sobretudo a identificação de grandes blocos conceptuais que marcam diferenças de entendimento e de comportamento face às deficiências e às pessoas com deficiência.

Um outro autor, Lowenfeld (citado por Teixeira, 2012: 13-14), divide as diferentes abordagens da deficiência em três fases: a 1.<sup>a</sup> fase experienciada até à Idade Média que compreendia o isolamento das pessoas com deficiência ou por via da aniquilação (eugenismo) ou por via da veneração – correspondente ao que Aguado Diaz identifica como o período que precede a primeira revolução; a 2.<sup>a</sup> fase, que compreendeu a Idade Média, defendia a proteção – parcialmente equivalente à primeira revolução de Aguado Diaz; e a 3.<sup>a</sup> fase, abrangendo os séculos XVIII, XIX e XX, consagrou a progressiva e paulatina emancipação das pessoas com deficiência – compreendendo parte da primeira revolução e a totalidade da segunda revolução segundo Aguado Diaz.

No entanto, há que ter em consideração que estas diferentes periodizações se encontram intimamente relacionadas com o objeto de estudo dos autores: por exemplo, Aguado Diaz (1995) estabelece 3 períodos pertinentes para a compreensão da deficiência mental, enquanto Lowenfeld (1981) foca a sua atenção na forma como a deficiência visual foi sendo encarada ao longo dos séculos. Apesar destas diferenças, pretendemos apresentar uma abordagem o mais abrangente possível, servindo-nos assim dos autores supra citados, assim como de Franco & Dias (2008) e Oliveira (2010).

Retomando a perspectiva de Aguado Diaz (1995), o paradigma tradicional é caracterizado por um ponto de vista ambivalente em que a deficiência é encarada simultaneamente como a expressão do mal e a manifestação do sagrado. O enfoque é maioritariamente passivo, segundo o qual a deficiência é fruto de causas alheias ao homem e o modo de atuação face às pessoas com deficiência deve ser uma aceitação resignada, uma súplica aos deuses e/ou a sua eliminação. Nesta abordagem, verifica-se a crença na demonologia (*malleus maleficarum*) e o tráfico de pessoas com deficiência. Progressivamente, vai aparecendo um enfoque mais ativo, centrado essencialmente nos primórdios da reabilitação através do aparecimento de asilos, orfanatos e hospitais.

Na maioria das sociedades designadas como “primitivas”<sup>1</sup>, considera-se que haveria poucos indivíduos cegos, uma vez que estes eram abandonados ou mortos, daí que o infanticídio de crianças cegas fosse encarado como uma prática comum. Esta prática fundamentava-se no facto de as pessoas cegas serem encaradas como estando possuídas por espíritos malignos – “o cego, então, convertia-se em objecto de temor religioso” (Franco & Dias, 2008) – ou infligidas por um castigo dos deuses, carregando assim o estigma do pecado.

Partindo de uma abordagem cronológica, mas também geográfica, refere-se que os povos hebreus, por exemplo, consideravam as pessoas cegas, coxas, corcundas ou desprovidas de algum membro como indignas e estas marcas de deficiência eram “sinais corporais que cristalizavam a evidência dos maus espíritos” (Franco & Dias, 2008).

---

<sup>1</sup> A opção de colocar “primitivas” entre aspas prende-se com o facto de se defender que, à luz dos ensinamentos da Antropologia moderna, não existem sociedades ou grupos primitivos, uma vez que esta rotulação parte sempre de uma autoconceção societal que será necessariamente subjetiva e restritiva. Desta forma, não subscrevo a utilização destas designações.

De acordo com Aguado Diaz (1995: 39-41), na China, Confúcio defendia a responsabilidade, a amabilidade e a ajuda aos débeis, uma abordagem de moderação face às pessoas com deficiência, comprovadas pelas referências a técnicas como a cinesiterapia ou as massagens. Por outro lado, na Índia, a abordagem era consideravelmente mais violenta, apesar de Buda exortar a compaixão e a generosidade. É de referir a prática de lançar as crianças deformes ao rio Ganges e o Código de Manú que previa o infanticídio de cegos e outros indivíduos com enfermidades graves.

Nesta perspetiva histórica, Oliveira (2010: 28) menciona também que, na Antiguidade Clássica, as pessoas que se encontrassem fora dos padrões considerados normais, quer pessoas mais velhas ou doentes quer as pessoas com deficiência, não eram consideradas humanas e acabavam por ser alvo de eliminação e abandono. No caso de Esparta, as crianças tinham de ser apresentadas em praça pública aos magistrados e se mostrassem sinais de deficiência eram consideradas sub-humanas e igualmente abandonadas, eliminadas (mortas) ou lançadas de precipícios (outras formas de morte imposta). No entanto, o mesmo autor (2010) acrescenta que nem todas as crianças cegas conheciam o mesmo fim. A título de exemplo, em Itália, algumas crianças cegas eram colocadas em cestos de flores nas margens do rio Tibre e muitas acabavam por ser recolhidas e criadas por escravos ou pessoas pobres que, mais tarde, as utilizavam como forma de obter esmolas.

De acordo com Aguado Diaz (1995: 40, 42-44), o Egipto sempre figurou como a nação com maior número de casos de cegueira, situação que se relacionava com as tempestades de areia e outras condições típicas do deserto, entendendo-se assim que tenha sido no Egipto que se encontrou maior número de registos em papiros médicos sobre a descoberta de várias doenças oftalmológicas, assim como de outras condições médicas. A título de exemplo, destacam-se referências em diversos papiros às receitas antigas para auxiliar no parto, no aborto e na amamentação, à primeira mão artificial e à lesão medular, que se apontava como impossível de tratar.

Desta forma, o período da Antiguidade Clássica caracterizou-se por um tratamento diversificado da questão da deficiência, de acordo com a noção de Aguado Diaz sintetizado na seguinte citação:

el contraste entre unas prácticas cargadas de brutalidad, infanticidio, malos tratos, esclavitud, mutilación para mendicidad, y unos pioneros que van introduciendo innovaciones, consideración de la enfermedad y la deficiencia mental como fenómeno natural (Aguado Diaz, 1995: 55).

No início da era cristã<sup>2</sup>, os romanos estabeleceram leis de asfixia e afogamento dos recém-nascidos que fossem “mal-constituídos, débeis ou anormais” (Oliveira, 2010: 28) e as pessoas com deficiência mental eram muitas vezes adquiridas (“comercializadas”) para serem utilizadas como bobos e palhaços na diversão dos senhores romanos. É ainda de referir a Lei de Rómulo, segundo a qual os filhos inválidos deviam ser abandonados, sob pena de os incumpridores verem confiscados metade dos seus bens, conforme explicitado por Aguado Diaz (1995: 47).

---

<sup>2</sup> Entenda-se ‘era cristã’ como a contagem dos séculos após a morte de Cristo.

De acordo com Oliveira (2010: 29), na Idade Média, verificou-se uma explosão demográfica sem que se observasse uma correspondência na melhoria das condições de vida e das infraestruturas, sendo que as doenças, as incapacidades físicas e as má-formações continuaram a ser encaradas como sinal da ira de Deus e de castigo divino, sendo frequentes as práticas de exorcismo. Aranha (1995: 64) especifica que uma das práticas correntes face às crianças cegas era a exposição, ou seja, o abandono ao relento até à morte. A cegueira infligida foi ainda utilizada como castigo ou ato de vingança ou ainda como pena judicial. Neste caso, a cegueira era aplicada aos crimes que envolvessem os olhos, por exemplo, crimes relacionados com o matrimónio e o adultério.

De forma a fornecer um exemplo de alguma inovação neste período, Aguado Diaz (1995: 60) refere que, em 1247, é criado o “Bethlem Royal Hospital”, em Londres, o mais antigo hospital da Europa (ainda atualmente em funcionamento), que começou a receber as primeiras pessoas com deficiência mental em 1377, tendo sido transformado, em 1547, em “asilo para lunáticos”.

Alguns anos mais tarde, em 1260, Luís XIII fundou o asilo de Quinze-Vingts em Paris, que Franco & Dias (2008) apontam como a instituição mais importante da Idade Média destinada exclusivamente a cegos, cuja função não é explicitada de forma clara pelos historiadores: uns referem que esta tinha por objetivo prestar atendimento aos soldados que tinham ficado cegos na sequência da guerra com os sarracenos (as chamadas guerras bizantino-árabes às quais se seguiram as Cruzadas); outros defendem que foi uma estratégia para retirar as pessoas cegas das ruas de Paris.

Com o desenvolvimento e consolidação da ideologia do Cristianismo, que se identifica com o período medieval, todos os homens passam a ser considerados como filhos de Deus, seres racionais possuidores de uma alma e, conseqüentemente, as pessoas com deficiência passam a ser entendidas como estando “más cerca de Dios” (Aguado Diaz, 1995: 53). Por isso, o estatuto do cego dignificou-se ao submeter-se ao protetorado da Igreja, deixando de personificar o estigma da culpa e do castigo para passar a ser um meio de conquistar o céu não só para o cego, como também para aqueles que lhe dessem proteção.

Neste renovado contexto, a cegueira assumia-se com “um significado teológico paradoxal”, de acordo com as palavras de Franco & Dias (2008), questionando-se se o cego seria um eleito de Deus ou um espiador das culpas dos outros. De acordo com Pesotti (citado por Franco & Dias, 2008), o clero solucionou este paradoxo através de duas soluções: por um lado, a “atenuação do castigo, transformando-o em confinamento” (Pesotti citado por Franco & Dias, 2008), segregando as pessoas cegas por meio de um suposto exercício da caridade, uma vez que o asilo garantia abrigo e alimentação, ao mesmo tempo que escondia os cegos e isolava os incómodos ou os inúteis; por outro lado, a “caridade como castigo (...) [como] meio de salvar a alma do cristão das garras do demónio e livrar a sociedade das condutas indecorosas ou anti-sociais da pessoa com deficiência” (Pesotti citado por Franco & Dias, 2008). Nesta linha de pensamento, Oliveira (2010: 30) menciona também que a Inquisição Medieval (i.e. a Inquisição Episcopal criada no século XII e, mais tarde, no século XIII, a

Inquisição Papal) estabeleceu práticas de tortura, morte na fogueira e outros castigos como forma de repressão, tendo sacrificado de forma indiscriminada pessoas consideradas loucas, adivinhas, pessoas com deficiência (ou possuídas pelos demónios), assim como inimigos pessoais.

Desta forma, até ao final da Idade Média, cumpre-se a primeira fase da evolução da perceção da deficiência, de acordo com a qual a deficiência era “[c]aracterizada como um fenómeno metafísico e espiritual” (Aranha, 1995: 65), atribuída ou por vontade divina ou pela possessão demoníaca e, como consequência, a atitude dominante da sociedade era a intolerância e a punição.

A tradição naturalista grega preservada pelos árabes durante a Idade Média regressa à Europa durante a primeira revolução de saúde mental preconizada por Aguado Diaz (1995: 80), essencialmente na forma das primeiras instituições para a insanidade. Este autor (1995: 75) oferece um exemplo desta tendência que é o primeiro hospital psiquiátrico da Europa, o Hospital de Santa María Mártires Inocentes, criado em 1409 em Valência. Gradualmente, foi-se abandonando a demonologia medieval e aplicando os rudimentos da psicoterapia e a laborterapia (atualmente designada por terapia ocupacional), a par do encerramento permanente e definitivo das pessoas com deficiência em instituições.

Contudo, Aguado Diaz (1995: 106) afirma que as concepções dominantes continuavam a ser o pessimismo e o negativismo, assim como o facto de as deficiências continuarem a ser entendidas como permanentes, constantes e imutáveis e de se insistir na segregação indiscriminada e no internamento massificado. Neste período histórico, subsistia ainda a metáfora do natural, sendo que “[t]he metaphor of the natural versus the monstrous was fundamental to social thought” (Baynton, 2008).

O Renascimento surgiu como um marco consideravelmente importante, o início de um processo de revisão dos preconceitos, crenças e práticas sociais relativas à deficiência: “[n]a passagem de uma visão supersticiosa para uma visão organicista” (Franco & Dias, 2008), fase de abandono das estruturas medievais. A deficiência visual passou a ser alvo de um conhecimento mais aprofundado, acompanhado pelos primeiros conhecimentos anátomo-fisiológicos para o “desenvolvimento de uma compreensão científica sobre o funcionamento do olho e do cérebro, com suas respectivas estruturas” (Franco & Dias, 2008). Os avanços da medicina, como o estudo do sistema nervoso e do cérebro, a circulação do sangue, a origem da hidrocefalia, a epilepsia, entre outros, favoreceram a definição de deficiência como resultado de fatores naturais e como um problema médico e deram início à oferta de tratamento direcionado para as pessoas com deficiência. Uma obra que Aguado Diaz (1995: 113) refere é o “Tratado Médico-Filosófico sobre a Alienação Mental” publicado em 1801 por Philippe Pinel, o fundador da psiquiatria em França e pai da terapia vocacional por meio da educação laboral e do trabalho ocupacional. Esta obra, assim como o trabalho desenvolvido por outros, como William Turke, Johann Reil ou Vincenzo Chiarugi, permitiram concretizar reformas humanitárias dentro das instituições, introduzindo o descanso, a supressão dos maus tratos e abusos físicos, o tratamento amigável e humanitário e as restantes terapias já referidas.



Oliveira (2010: 33) apresenta os séculos XVIII e XIX como motores/decisivos na mudança de atitudes que instituíram o modelo médico-clínico da deficiência, mas, apesar disto, o paradigma continuava a ser o da caridade e da institucionalização. No âmbito desta nova abordagem social, Aranha (1995: 67) acrescenta que as pessoas com deficiência constituíam elementos onerosos para a sociedade por não serem produtivos e exigirem manutenção e sustento. Esta ideia mantém-se com a valorização dos indivíduos numa ótica tipicamente capitalista, legitimando as noções de desigualdade, dominação e direito de detenção de privilégios.

É a partir do século XVIII que se multiplicam as referências a instituições para pessoas com deficiência, dentre as quais destacaremos as de maior relevância no que se refere às pessoas cegas.

Franco & Dias (2008) referem que, em 1784, Valentin Haüy inaugurou o Instituto Real dos Jovens Cegos de Paris, a primeira escola do mundo destinada à educação de pessoas cegas. Mais tarde, em 1829, Louis Braille, aluno deste instituto, desenvolveu o Sistema Braille com base na sonografia inventada por Charles Barbier no contexto militar – a chamada escrita noturna (“Écriture Nocturne”) – que teria sido usada como código secreto. A invenção deste sistema de leitura conduziu à discussão acesa sobre a instrução e a integração social das pessoas cegas. Praticamente no final do século XIX, em 1878, realizou-se em Paris um Congresso Internacional que estabeleceu o sistema Braille como o método universal de ensino para as pessoas cegas, contando com a presença de onze países europeus e dos Estados Unidos.

Durante este período, Franco & Dias (2008) afirmam que foram fundadas outras escolas para pessoas cegas noutros países da Europa, como a Alemanha e a Grã-Bretanha, baseadas no modelo francês, liderado por Valentin Haüy. Em 1829, foi criado o primeiro instituto para cegos na América, o “New England Asylum for the Blind” (atualmente “Perkins Institute for the Blind”) em Massachusetts; em 1832, seguiu-se o “New York Institute Education for the Blind” e, em 1837, o “Ohio School for the Blind”, a primeira escola para cegos financiada na totalidade pelo governo americano. Estas novas instituições acentuam a consciencialização da sociedade americana face à responsabilidade de o Estado providenciar a educação das pessoas com deficiência.

No Brasil, segundo Lanna Jr (2011), as primeiras preocupações com as pessoas com deficiência surgem em 1835 com Cornélio Ferreira França que propõe um professor de primeiras letras para surdos e cegos. Posteriormente, em 1841, o Hospício D. Pedro II é fundado, sendo transformado no Hospício Nacional dos Alineados com o advento da República. Devido à conturbação que se seguiu à independência, a questão só foi retomada em 1850. Assim, em 1854, o Imperador D. Pedro II funda o Imperial Instituto dos Meninos Cegos (atualmente Instituto Benjamin Constant), também inspirado no modelo francês. Dois anos mais tarde, em 1856, foi a vez do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos (atualmente o Instituto Nacional de Educação dos Surdos), sob a orientação do francês Hernest Huet (ex-aluno surdo do Instituto de Paris), que se deslocou ao Brasil a convite de D. Pedro II, funcionando ambas as instituições como internatos (Oliveira, 2010: 31).

Lanna Jr (2011) sustenta que o Brasil foi pioneiro na América Latina na área das deficiências. O primeiro espaço destinado a crianças com deficiência surge em 1904 e a primeira metade do século XX define-se como uma ausência de investimento por parte do Estado, durante a qual a sociedade civil colmata esta lacuna, criando as Sociedades Pestalozzi (1932) e as Associações de Pais e Amigos Excepcionais (1954). Contudo, o início deste século ainda se caracterizou pela criação de alguns institutos fora do âmbito da sociedade civil, nomeadamente o Instituto São Rafael, em 1926, o Instituto de Cegos Padre Chico, em 1929, e o Instituto Londrinense de Educação de Surdos, em 1959, todos ainda em funcionamento. Quanto à deficiência intelectual, esta continuou a ser tratada até finais da primeira metade do século XX através de internamentos em hospícios e considerada como uma forma de loucura.

Nos anos 40 e 50 do século passado, Lanna Jr. (2011) argumenta que o desenvolvimento dos centros de reabilitação e integração de ex-combatentes, decorrentes da II Guerra Mundial suscitaram também o aparecimento dos primeiros centros no Brasil, neste caso particular relacionados com os numerosos surtos de poliomielite. Cria-se então a Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação em 1954.

Em Portugal, o início do século XIX, fortemente marcado pela revolução liberal, foi um período fundamental para a criação de diversas instituições destinadas às pessoas com deficiência, podendo referir-se o Instituto de Surdos e de Cegos que foi criado, em 1822, por iniciativa de José António Freitas Rego e transferido para a tutela da Casa Pia de Lisboa (ou do Castelo) em 1827. De mencionar que a Casa Pia foi fundada por D. Maria no contexto do pós-terramoto de Lisboa de 1755.

No entanto, a primeira instituição de que se tem conhecimento é a Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos estabelecida em 1749 em Lisboa e que se dedicava à venda de livros impressos e encadernados pelos cegos que frequentavam este asilo-escola, facto este que indignava os restantes homens do ofício, conforme afirma Oliva (2001).

A mesma autora (2001) afirma que, em 1855, Madame Sigaud Souto (cuja irmã Adélia Sigaud era cega) chegou a Lisboa e, em conjunto com o francês Léon Jamet, fundam a Associação Promotora do Ensino dos Cegos em 1887 e criam a primeira escola um ano mais tarde, cujo patrono passou a ser mais tarde António Feliciano de Castilho, ficando a ser conhecido, por esse motivo, como o Asilo-Escola António Feliciano de Castilho. Este instituto foi oficializado em 1975 e integrado no Centro de Educação Especial de Lisboa. Entre 1933 e 1948, esta instituição publicou a primeira revista em Braille em Portugal, designada “Revista dos Cegos”. É interessante referir, a este respeito, que as primeiras impressões em Braille se realizaram em 1898 na Imprensa Nacional.

Paralelamente, Oliva (2001) declara que Branco Rodrigues se assume como o grande impulsionador dos cegos em Portugal no início do século XX e criou aulas de leitura e música em diferentes locais em Portugal, assim como escolas que se tornaram posteriormente no Instituto de Cegos Branco Rodrigues, em S. João do Estoril, e no Instituto S. Manuel, no Porto.

O ano de 1927 marca, para Oliva (2001), a fundação da Associação de Cegos Louis Braille que altera a sua designação em 1977 para Associação de Cegos Luís Braille. Em 1949, na sequência de uma situação de corrupção no interior desta associação, dá-se uma cisão nesta associação e parte dos associados criam, em 1951, uma nova instituição – a Liga dos Cegos João de Deus. Posteriormente, em 1958, é fundada a Associação de Cegos do Norte de Portugal que subsiste durante 31 anos e, em 1980, a Associação Promotora de Emprego de Deficientes Visuais que continua a existir durante mais 20 anos.

Um marco fundamental no associativismo para cegos consiste no estabelecimento da Federação Internacional dos Cegos, à qual a grande maioria das associações de cegos se vincula. Em Portugal, é imperativo referir a criação do Secretariado Nacional de Reabilitação em 1977 (que passou a ser o Secretariado Nacional de Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência em 1996 e foi reestruturado em 2006 para passar a ser o Instituto Nacional para a Reabilitação, IP) e a sua congénere espanhola ONCE (*Organización Nacional de Ciegos Españoles*, atualmente fundação). Por último, surge a ACAPO – Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal – em 1989, como o resultado da fusão da Associação de Cegos Luís Braille, a Liga dos Cegos João de Deus e a Associação de Cegos do Norte de Portugal.

Retomando a conceptualização das pessoas com deficiência, o conceito de ‘natural’ (vs. ‘monstruoso’), característico do período anterior, deu lugar ao conceito de ‘normal’ e ‘normalidade’ (vs. ‘defeituoso’) em finais do século XIX e início do século XX. De facto, na sequência das diversas vagas expansionistas, os europeus tinham-se já familiarizado com a ideia de que os povos que não eram brancos eram “raças”<sup>3</sup> com deficiências, sendo representados como retardatários do processo de evolução humana, na linha da interpretação dada à teoria da evolução das espécies de Darwin e da sobrevivência do mais forte. Por exemplo, a síndrome de Down foi descoberta em 1866 por John Langdon Down e designada na altura como mongolismo, designação esta que se deveu ao facto de o médico em causa a ter entendido como uma reversão biológica dos caucasianos para a “raça” dos mongóis, uma espécie de versão moderna dos monstros medievais provenientes do Oriente. Assim, como afirma Baynton:

The terms “natural” and “normal” are ways of signifying the universal, unquestionable good and right; both are ways of establishing social hierarchies and boundaries; and both are constituted in part by being set in opposition to culturally variable notions of disability. (Baynton, 2008)

Ainda segundo Baynton (2008), esta concetualização do outro diferente entendido como um desvio à norma, uma anomalia, acabou por ser manipulada e “reutilizada” com as pessoas que

---

<sup>3</sup> Tal como na nota anterior, não acredito nem defendo o conceito de “raça”, daí a opção por destacar a palavra com as aspas. Considero que a noção de “raça” se encontra claramente ultrapassada graças aos avanços da genética que vêm comprovar que a cor de pele (entre outros aspetos distintivos que têm vindo a ser usados para distinguir “raças”) resultam de uma mera adaptação às condições climáticas que são transmitidas de geração em geração, mas que em nada implicam a necessidade de criar uma nova subespécie de *Homo sapiens*.

imigravam, tendo sido a justificação para a criação de políticas de imigração baseadas no ‘defeito’ congénital que determinados povos carregavam consigo e que, por isso, deviam ser impedidos de entrar nos outros países por serem totalmente indesejados. Inicialmente esta restrição aplicava-se somente às pessoas mental e fisicamente “defeituosas”, mas posteriormente passou a abranger os criminosos, aqueles com “desvios sexuais” (tais como os homossexuais) ou simplesmente imorais, todos resultantes de manifestações de deficiências mentais, segundo crenças da época.

Em suma, Aguado Diaz (1995: 116) conclui que os finais do século XIX se assumiram como a era do progresso da medicina, conduzindo a uma revolução demossanitária aliada à compreensão das deficiências e à descrição, classificação e identificação das formas clínicas associadas a estas, apesar de se caracterizar igualmente pela exploração das classes mais desfavorecidas, tendência esta relacionada também com a industrialização ou as violentas práticas sociais face, por exemplo, aos mendigos. A par disto, passa a dar-se um enfoque especial à escolarização, sob a forma da educação especial, à assistência física e pedagógica, aos serviços residenciais e à crescente responsabilização dos governos através de medidas legais e institucionais a favor das pessoas com deficiência.

Desta forma, a segunda revolução defendida por Aguado Diaz (1995: 139) ocorre em finais século XIX e prolonga-se até à II Guerra Mundial, sendo potenciada pelo surgimento das ciências sociais, o nascimento da psiquiatria, a substituição do modelo organicista por um modelo intrapsíquico e mentalista e o desenvolvimento do estudo da etiologia e da psicologia da reabilitação. Paradoxalmente, as atitudes negativas face às pessoas com deficiência mantêm-se, nomeadamente através da manifestação de desconfiança, receio e paternalismo, também concretizadas por filosofias eugénicas (cf. Associação de Eugenistas dos EUA, a título de exemplo), a segregação, a eutanásia, a esterilização e as restrições matrimoniais. Estas medidas eram acerrimamente justificadas pelos seus defensores, tendo em conta que as pessoas com deficiência continuavam a ser encaradas como “elemento perturbador y antisocial y, además, particularmente fecundo por su sexualidad incontrolada” (García García, 1988 citado por Aguado Diaz, 1995: 156).

A II Guerra Mundial e os genocídios levados a cabo pela ideologia fascista de Hitler incluiu, como é habitualmente documentado, a exterminação de todos aqueles que constituíssem um obstáculo à saúde e supremacia da “raça” ariana, a denominada eugenia nazi implementada como uma política social racial. Para além das medidas concretizadas durante o período da II Guerra Mundial, a Lei da Esterilização de 1933 da Alemanha pretendia esterilizar todos os indivíduos que, de acordo com a posição do Tribunal de Saúde Genética responsável por este processo, sofressem de deficiência mental congénita, esquizofrenia, insanidade maníaco-depressiva, epilepsia, cegueira ou surdez hereditárias, entre outros.

Neste sentido, o programa Aktion T4 estabelecido em 1939 pretendia manter a pureza genética da população alemã através da eliminação ou esterilização de todos com deficiências físicas ou deficiência mental, aliando-se a política eugénica à eutanásia. Os números relativos a este processo

variam consideravelmente, mas os dados apontam para aproximadamente 200 000 pessoas com deficiência eliminadas dentro e fora das instituições, entre adultos e crianças, sem desprezar os cerca de 300 000 esterilizados. As pessoas com deficiências físicas, como o nanismo, foram também alvo de experiências médicas. Como afirmou Joseph Goebbels em 1938:

Our starting-point is not the individual, and we do not subscribe to the view that one should feed the hungry, give drink to the thirsty or clothe the naked—those are not our objectives. Our objectives are entirely different. They can be put most crisply in the sentence: **we must have a healthy people in order to prevail in the world.** (Burleigh & Wippermann, 1991: 69) [negrito nosso]

Até à segunda metade do século XX e após a II Guerra Mundial, subsiste o paradigma da institucionalização, entendido como “lugar de resistência e trabalho” (Goffman citado por Oliveira, 2010: 33), de confinamento das pessoas com deficiência, paradigma este que foi sendo questionado pelas crescentes reivindicações das organizações de pessoas com deficiência por ser considerado ineficaz. De acordo com Franco & Dias (2008), um reflexo deste paradigma era a educação das crianças cegas que se realizava em regime de segregação, ou seja, estas frequentavam um tipo de escola e as restantes crianças (aparentemente sem deficiência) frequentariam outro tipo de escola. Com a aprovação da Declaração Universal dos Direitos do Homem, em 1948, começa a equacionar-se a possibilidade de as pessoas cegas passarem a ser integradas no ensino regular – foi o nascimento da era da integração, ancorada também no crescimento e expansão das organizações de reivindicação. Esta mudança de paradigma assentou igualmente no facto de as duas guerras mundiais terem criado um elevado número de soldados mutilados que exigiam a sua integração na sociedade, abrangendo outros tipos de deficiência.

De acordo com a perspectiva de Aguado Diaz (1995: 207-209, 213), a terceira revolução ocorre após a II Guerra Mundial, surgindo um maior interesse face às pessoas com deficiência, intensificado pela necessidade da prevenção por meio de cuidados básicos de saúde (ideias plasmadas nas declarações da ONU e outros documentos internacionais), em todo um contexto sociopolítico favorável à crescente intervenção comunitária e à proliferação de serviços. Esta situação foi ainda potenciada pelo ativismo social e pelas lutas pelos direitos civis ao nível mundial, aliados à crise do modelo médico e psiquiátrico, resultando na desinstitucionalização e reinserção social das pessoas com deficiência e na retoma do biológico a partir de uma perspectiva mais holística centrada no modelo biopsicossocial que se tornaria característico do século XXI.

Oliveira (2010: 34-35) argumenta que as décadas 60 e 70 do século XX foram marcadas pela integração das pessoas cegas no mercado de trabalho e na sociedade, conceito que assentava na adaptação da pessoa com deficiência às exigências ou necessidades da sociedade como um todo. A década de 60, em particular, defende a ideia de normalização a par de um movimento de desinstitucionalização, equivalente à retirada das pessoas com deficiência das instituições e à criação de programas comunitários de inserção destas pessoas. Desta forma, multiplicam-se as instituições

especializadas, as escolas especiais, as associações desportivas e os centros de reabilitação. No entanto, este novo paradigma de normalização e integração baseava-se igualmente no modelo médico de deficiência, segundo o qual a deficiência é um problema que deve ser solucionado através de um serviço que a sociedade presta à sociedade. As pessoas com deficiência eram pacientes passivos que devem fazer um esforço unilateral de se enquadrar nos padrões da sociedade e resolverem o seu problema.

Sasaki (2003 citado por Oliveira, 2010: 35) resume esta questão da seguinte forma: “a sociedade aceita receber a pessoa com deficiência, desde que ela tenha alcançado um nível de competência compatível com os padrões vigentes e esteja capacitada para superar as diversas barreiras”.

Oliveira (2010: 37) afirma ainda que a década de 70 começa a causar alterações nesta visão de inserção unilateral através da aprovação de diversos documentos internacionais, tais como a Declaração das Pessoas com Deficiência Mental de 1971 que visa defender os direitos destas pessoas, tais como o direito a permanecerem com a família e a participarem na vida social.

A partir da década de 80, a integração das pessoas com deficiência desenvolveu-se num contexto de direitos de liberdades fundamentais, fortalecido por um vasto conjunto de eventos, tais como o Ano e a Década das Pessoas com Deficiência, a Conferência Mundial de Educação para Todos de 1990 e a Declaração de Salamanca de Princípios, Política e Prática para as Necessidades Educativas Especiais de 1994.

Oliveira (2010: 38) apresenta o ano de 1981 como um marco importante, visto que corresponde ao primeiro Ano Internacional da Pessoa com Deficiência e, com este, a ONU lança o conceito de sociedade inclusiva que, a par da comemoração da Década das Pessoas com Deficiência das Nações Unidas entre 1983 e 1992, consolidou princípios éticos, filosóficos e políticos. Dá-se início a um processo de construção de cidadania com eco no Programa Mundial de Ação para as Pessoas com Deficiência de 1982, no qual se destaca a equiparação de igualdades que resulta da oferta de serviços, atividades e informação e da sua disponibilização, tornando-os acessíveis a todos.

Dentro deste novo paradigma, é ainda de destacar a criação de Centros de Vida Autónoma. Segundo Sasaki (2006: 1), o primeiro destes centros surgiu em Berkeley, nos Estados Unidos, em 1972. Estes centros integram-se no contexto do Movimento da Vida Independente que nasceu também nos EUA e, neste sentido, García Alonso (2003: 39) refere a data de 1962 quando Edward Verne Roberts, um ativista americano com deficiência, pioneiro do movimento dos direitos das pessoas com deficiência, foi admitido na Universidade da Califórnia. O mesmo autor (2003: 48) refere que atualmente existem aproximadamente 400 centros de vida autónoma na América. O conceito de vida autónoma foi a catalisador do Movimento das Pessoas com Deficiência na luta pelos direitos humanos e civis americano, mas também ao nível mundial.

Assim, a partir da década de 90, o novo paradigma ganha corpo com o número crescente de declarações, cartas e documentos afins que efetivam direitos, sublinham a autonomia das pessoas com

deficiência e, de acordo com Soler (2002 citado por Borges, s/d: 9), assentam em três princípios fundamentais: a celebração das diferenças, o direito à participação na sociedade e a valorização da diversidade humana. A inclusão das pessoas com deficiência teria então de passar por um processo de discriminação positiva. Este ajustamento de paradigmas teve como consequência direta a utilização do conceito de inclusão introduzido pela Declaração de Salamanca de 1994, deixando de se falar de integração, visto que é “dever da sociedade, como um todo, de se adaptar às diferenças individuais” (Franco & Dias, 2008).

Oliveira (2010: 39) argumenta que a inclusão assenta igualmente no assistencialismo, na modificação da sociedade para que as pessoas com deficiência possam exercer a sua cidadania de forma plena e com total usufruto dos seus direitos e liberdades fundamentais. A deficiência acaba por ser transferida para o ambiente circundante, para a comunidade, e o modelo médico de deficiência evolui para o modelo social de deficiência.

Sassaki (2003) defende que:

a inclusão social (...) é um processo que contribui para a construção de um novo tipo de sociedade através de transformações, pequenas e grandes, nos ambientes físicos e na mentalidade de todas as pessoas, portanto também do próprio com de necessidades especiais. (Sassaki 2003 citado por Oliveira 2010: 40)

Enquanto o paradigma de integração pretendia normalizar as pessoas com deficiência, imputando-lhes a responsabilidade de se adequarem à sociedade e não prevendo nenhuma alteração na estrutura social vigente, o processo de inclusão vai denunciar as desigualdades e o desrespeito das minorias e reivindicar “não só a mudança de estruturas físicas, mas também de concepções, pensamento e planeamento da sociedade, procurando uma nova forma de organização social, em que as diferenças individuais sejam respeitadas e não menosprezadas” (Franco & Dias, 2008).

Neste processo, Sassaki (2003 citado por Oliveira, 2010: 39) afirma que também a designação de ‘pessoas deficientes’ acaba por ser modificada para ‘pessoas com deficiência’, refletindo o abandono da ideia de responsabilização destes cidadãos face à sua deficiência e exigindo a eliminação das barreiras que a própria sociedade coloca a estes cidadãos.

Em suma, retomando a CIF (OMS & DGS, 2004: 21-22), o modelo médico considera a incapacidade como um problema da pessoa, causado diretamente pela doença, trauma ou outro problema de saúde, que requer assistência médica sob a forma de tratamento individual por profissionais, tendo os cuidados de saúde por objetivo a cura ou a adaptação do indivíduo e a mudança de comportamento – a assistência médica é considerada como a questão principal e, a nível político, a principal resposta é a modificação ou a reforma da política de saúde. Por outro lado, o modelo social de incapacidade considera-a como um problema criado pela sociedade e uma questão de plena integração do indivíduo na sociedade. A incapacidade não é um atributo de um indivíduo, mas sim um conjunto complexo de condições, muitas das quais criadas pelo ambiente social. Assim, a solução para

o problema exige uma ação de responsabilização de toda a sociedade de forma a desenvolver as modificações ambientais necessárias para a participação plena das pessoas com incapacidades em todas as áreas da vida social. Acaba por ser, assim, uma questão atitudinal ou ideológica que requer mudanças sociais que, a nível político, se transformam numa questão de direitos humanos. A incapacidade assume-se como uma questão política.

Neste sentido, Almiraian et al. (2000: 100) defendem que o modelo social atribui as desvantagens individuais e coletivas das pessoas com deficiência maioritariamente à discriminação institucional e que a solução para estas limitações se encontraria na reestruturação da sociedade.

Tal como já sustentado, as questões relacionadas com a deficiência são essencialmente direitos humanos que asseguram a dignidade humana, devendo “as políticas públicas (...) ter subjacente a necessidade de encarar a solidariedade como um valor e não como uma técnica ou instrumento (...) o desafio da inclusão e não da exclusão, de capacidade e não de desvantagens, de participação e não de mero assistencialismo, de intervenção e não apenas de reparação.” (Gonçalves, 2003: 72).

O quadro 2 que se segue propõe uma sistematização da evolução das diferentes abordagens e comportamentos da sociedade face às pessoas com deficiência ao longo da história, tendo por base a exposição e os autores supra referenciados.



<p>Até finais da Idade Média (aproximadamente século XV)</p>	<p><b>Modelo demonológico</b>  <b>Paradigma da segregação e eliminação</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A deficiência é vista como um problema teológico e moral, um castigo ora infligido à pessoa com deficiência ou à sociedade.</li> <li>- As pessoas com deficiência devem ser ou eliminadas ou alvo de caridade, mas afastadas do olhar da restante sociedade.</li> </ul>
<p>Desde o século XV até meados do século XX</p>	<p><b>Modelo médico-clínico</b>  <b>Paradigma da institucionalização</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A deficiência é entendida como uma questão médico-clínica: as pessoas com deficiência são reduzidas a uma condição médica que justifica as suas características físicas e/ou intelectuais, negligenciando o contexto social e económico em que estas pessoas se inserem.</li> <li>- A deficiência é encarada como uma tragédia individual que exige ajustamento pessoal, soluções médicas e reabilitação em contexto de instituição (asilos ou internatos) por parte de profissionais.</li> <li>- As pessoas com deficiência são definidas como um grupo de pessoas diferentes que não são produtivas.</li> </ul>
<p>Após II Guerra Mundial até à década de 80 do século XX</p>	<p><b>Modelo médico-clínico (assistencialismo)</b>  <b>Paradigma da Integração</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Este novo paradigma continua a integrar-se no modelo médico-clínico, sustentando-se na ideia de que as pessoas com deficiência devem usufruir de serviços e tratamento que lhes permitam ultrapassar as limitações resultantes da sua deficiência.</li> <li>- Este paradigma de integração na sociedade assenta nos conceitos da normalização (normal vs. anormal) e da desinstitucionalização.</li> </ul>
<p>Décadas de 80 e 90 do século XX ao século XXI</p>	<p><b>Modelo biopsicossocial</b>  <b>Paradigma da inclusão</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A deficiência é uma incapacidade ou uma restrição de atividade causada pela organização social que não considera as pessoas com deficiência, excluindo-as da participação na sociedade.</li> <li>- A deficiência é uma desvantagem social originada pela incapacidade de a sociedade reconhecer e providenciar as necessidades diferentes das pessoas com deficiência</li> <li>- Modelo integrado da funcionalidade e incapacidade humana, sintetizando o modelo “médico” e o modelo “social” numa visão coerente das diferentes perspetivas de saúde: biológica, individual e social.</li> </ul>

Quadro 3. Síntese dos paradigmas face à deficiência.

Para concluir, segundo Macha (2000), as pessoas com deficiência têm vivido ao longo da história humana num “state of social suspension: neither “sick” nor “well”, neither “dead” nor “alive”, neither out of society nor wholly in it...”.

Jernigan (1973) corrobora esta posição, afirmando que:

[s]ome, seeking to tell it like it is, see us blundering on forever in roles of economic dependency and second-class citizenship. Others, more hopefully, predict a slow but steady progress toward independence, equality,

and full membership in society. My own view is that this is not a matter for prediction at all, but for **DECISION**. (Jernigan, 1973) [negrito e maiúsculas nossos]

A perspetiva histórica apresentada explicitou igualmente as heteroimagens que a sociedade foi criando, ao longo dos séculos, sobre as pessoas com deficiência, contribuindo em grande parte para influenciar a sua autoimagem. Assim, no contexto das auto e heteroimagens das pessoas cegas, é especialmente importante referir o símbolo internacional da pessoa com deficiência que evoluiu de um logotipo sem cabeça para um considerado mais (pro)ativo, mais recentemente. A *International Standardization Organization* (ISO) regulamenta as normas ao nível internacional em termos, por exemplo, de segurança. O símbolo internacional de acesso para identificar as pessoas com deficiência resultou de um concurso de design realizado em 1968, que pretendia obter um símbolo facilmente identificável, descritivo, simples e não ambíguo. A dinamarquesa Susanne Koefed ganhou o concurso, apresentando um logotipo que inicialmente nem cabeça teria. No espaço de uma década, o símbolo evoluiu, tendo a cabeça sido acrescentada por Karl Montan, e foi adotado pelas Nações Unidas e pela ISO, passando a ser utilizado sempre que se pretendesse identificar espaços e instalações que permitissem o acesso das pessoas com deficiência, independentemente de usarem cadeira de rodas.

Recentemente, o *Accessible Icon Project* dos EUA apresentou um novo símbolo, quebrando com a tradição de encarar as pessoas com deficiência como agentes passivos, sem poder de decisão. O novo logotipo está imbuído de significação no seu design quando comparado com o seu predecessor (cf. figura 1):

- a cabeça está inclinada para a frente pretendendo indicar o movimento para a frente através do espaço – assim, as pessoas com deficiência são agentes decisores da sua própria mobilidade;
- o ângulo do braço aponta para trás para sugerir a mobilidade dinâmica da cadeira – simbolicamente, as pessoas com deficiência assumem um estatuto dinâmico no mundo;
- os ângulos brancos da roda da cadeira pretendem apresentar a cadeira em movimento;
- a representação do corpo humano é também consistente com a ISO 7001 (*Graphical symbols – Public information symbols*);
- e o espaço entre a perna e a cadeira permite a sua fácil leitura.



Figura 1. Símbolos internacionais de acesso datados de 1968 (à esquerda) e 2014 (à direita)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Imagem retirada de <http://theenablist.blogspot.pt/2013/05/access-icon-project-humanizing.html> (acedido 15.01.2015).

### 2.3. Enquadramento legislativo

Nos termos da Convenção da ONU, as pessoas com deficiência são todas aquelas com incapacidades prolongadas de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, as quais, em conjugação com diversas barreiras, podem obstar à sua participação plena e efectiva na sociedade, em igualdade de condições com os demais cidadãos. (Comissão Europeia, 2010: 3)

Como foi já exposto, a conceptualização de deficiência abrange diferentes dimensões, das quais destacamos a de Omote (1994) que se nos afigura como consideravelmente completa. Segundo este autor, a deficiência pode ser definida através de características de três tipos: as anatómico-fisiológicas, ou seja, as questões relacionadas com a funcionalidade das partes e órgãos do corpo e com a incapacidade, ambas refletidas na conceptualização da CIF (2001) e da CID-10; as somato-psicológicas, isto é, as manifestações psicológicas que advêm tanto das limitações à incapacidade como à funcionalidade; e, finalmente, as psicossociais que se referem às questões da autoimagem, do autoconceito e da identidade pessoal (a questão da construção do ego, que será desenvolvida mais à frente). Estas dimensões são compreendidas pela Parte I da CIF de 2001, que descrevem a incapacidade e a funcionalidade. Na abordagem de Omote (1994), denota-se a ausência de visibilidade atribuída aos fatores contextuais, correspondentes à Parte II da CIF, e que englobam os comportamentos e reações dos outros face à deficiência e às pessoas com deficiência, as desvantagens e os obstáculos que a própria sociedade constrói; em suma, a auto e heteroimagens. Depreende-se daqui que a CIF se assume como um marco teórico incontornável que pretende, de certa forma, consensualizar as dificuldades terminológicas e conceptuais relacionadas com a deficiência e as pessoas com deficiência:

a deficiência é um conceito em evolução e (...) a deficiência resulta da interacção entre pessoas com incapacidades e barreiras comportamentais e ambientais que impedem a sua participação plena e efectiva na sociedade em condições de igualdade com as outras pessoas. (DR, 2009: 4918-4919)

Com base nesta conceptualização, torna-se necessário explicitar os tipos de deficiência. Segundo a perspectiva de Omote (1996), tradicionalmente a deficiência encontrava-se dividida em quatro tipos: a mental, a visual, a auditiva e a física. No caso de Portugal, os processos de recenseamento desenvolvidos em Portugal entre os finais do século XIX e 1920 identificavam os seguintes tipos de deficiência: os cegos, os surdos-mudos (designação advinda do facto de os surdos, por não ouvirem, não serem capazes de verbalizar, apesar de terem essa capacidade fisiológica, juízo este que ainda hoje prevalece), os idiotas e os alienados, refletindo não só uma aflitiva falta de informação, mas também os preconceitos históricos face à deficiência. O Estado Novo foi também avesso a inovações conceptuais a este respeito devido à sua ideologia fascista, mas também por se encontrar imbuído de concepções eugénicas que marcaram a primeira metade do século XX e culminaram com a II Guerra Mundial. Foi somente em 1970, perto da fase final do Estado Novo, que se incluiu a deficiência físico-motora nos recenseamentos da população. Tal como será infra explicitado, os Censos em Portugal só recolheram

dados sobre a deficiência e os diferentes tipos em 2001, tendo sido distribuída a população com deficiência em visual, auditiva, motora, mental, com paralisia cerebral e com outras deficiências, uma vez que os Censos de 2011, adaptando-se à mais recente atualização da CIF, deixaram de usar a nomenclatura ‘deficiência’ para passar a utilizar somente ‘incapacidade’. As implicações desta alteração conceptual serão abordadas no subcapítulo 2.4.

A definição do INE (IP) que subjaz à recolha de informação relacionada com a deficiência é a seguinte:

Pessoa com deficiência [é a] [p]essoa que, por motivo de perda ou anomalia congénita ou adquirida de funções ou de estruturas do corpo, incluindo as funções psicológicas, apresente dificuldades específicas e susceptíveis de lhe limitar ou dificultar a actividade e a participação em condições de igualdade com as demais pessoas em conjugação com os factores ambientais. (Observatório das Desigualdades, s/d)

Esta evolução na conceptualização da deficiência e toda a discussão que esta suscitou só se tornou possível devido a um enquadramento legislativo favorável não só a nível nacional, mas acima de tudo a nível internacional. Neste sentido, apresentam-se de seguida os marcos legislativos mais importantes no âmbito da deficiência.

Ao nível internacional, o pós-II Guerra Mundial foi marcada pela Carta das Nações Unidas (1945), a precursora da Declaração Universal dos Direitos Humanos datada de 1948, na qual se concentram os direitos e liberdades fundamentais de todos os povos e nações do mundo nos seus 30 artigos. Na linha deste pensamento, a União Europeia aprova em 2000 a sua Carta de Direitos Fundamentais da União Europeia. Menos de três décadas depois da Declaração Universal dos Direitos Humanos, surge a Declaração de Direitos das Pessoas com Deficiência (1975) onde se afirma solenemente que as pessoas com deficiência têm direito a usufruírem de uma vida considerada normal, possuem os mesmos direitos civis e políticos e devem ter acesso a todos os meios necessários para desenvolver a sua autoconfiança. Contudo, esta declaração ainda se encontrava imbuída do paradigma médico-clínico, deixando transparecer uma abordagem paternalista que é visível nas designações usadas então: em inglês – *disability* e *deficiency*; em português – *deficiência* e *deficientes*.

O ano de 1981 apresenta-se como uma data fundamental: o primeiro ano em que se celebra o Ano Internacional da Pessoa com Deficiência, data que contribuiu para dar visibilidade às questões relacionadas com as pessoas com deficiência, a par da consciencialização mundial destas mesmas questões. Deve referir-se também o Programa de Ação Mundial para as Pessoas com Deficiência de 1982 que exorta todos os países a “promover[em] medidas eficazes para a prevenção da deficiência e para a reabilitação e a realização dos objetivos de “igualdade” e “participação plena” das pessoas deficientes na vida social e no desenvolvimento”, proporcionando iguais oportunidades a todos os cidadãos e “uma participação equitativa na melhoria das condições de vida resultante do desenvolvimento social e económico” (ONU, 1982: 4-5). As linhas de atuação deste Programa eram a

prevenção, a reabilitação e a igualdade de oportunidades que devem abranger os 500 milhões de pessoas que então viviam em desvantagem devido a obstáculos físicos e sociais.

O início da década de 80 do século XX foi ainda marcado pela criação da Década das Pessoas com Deficiência das Nações Unidas (entre 1983 e 1992) que marca a mudança de paradigma: do paradigma médico-clínico e assistencialista para o paradigma inclusivo que deixa de se limitar somente com a integração, passando a exigir poder contribuir para a sociedade, no sentido de dar e não somente receber. O final desta década histórica foi assinalado também por dois outros documentos internacionais – a Declaração e Programa de Ação de Viena e as Normas sobre a Igualdade de Oportunidades das Pessoas com Deficiência, ambas de 1993. Por um lado, a Declaração de Viena reafirma a prioridade da promoção e proteção dos direitos humanos para a comunidade internacional, exortando as nações para que eliminem de forma rápida e abrangente “todas as formas de racismo e discriminação racial, xenofobia e manifestações conexas de intolerância [devendo esta] constitui[r] uma tarefa prioritária da comunidade internacional” (CEDIN & UNIBH, 1993: 5), desenvolvam medidas concretas e efetivas para as prevenir e eliminar e garantam a igualdade de oportunidades de todos os seus cidadãos. Por outro lado, as Normas sublinham o facto de a ignorância, o abandono, a superstição e o medo terem sido os fatores sociais que mais isolaram as pessoas com deficiência e impediram o seu desenvolvimento, e apresentam a evolução histórica em torno da deficiência e das suas políticas, evoluindo desde a simples prestação de cuidados básicos de saúde em meio institucional até à oferta de políticas educativas para crianças com deficiência e de reabilitação para as pessoas com deficiência em idade adulta. Estas normas compreendem assim três aspetos distintos: o estudo das condições prévias para a igualdade de participação para as pessoas com deficiência, a identificação das áreas fundamentais para a igualdade de participação – emprego, educação, acessibilidade, rendimentos, segurança social, vida familiar, dignidade pessoal, cultura, recreação, desporto e religião – e a implementação de medidas políticas, económicas, legislativas e afins que concretizem estas áreas de participação equitativa.

No seguimento destes documentos, a Declaração de Salamanca do Direito à Educação de 1994 assume também uma relevância especial neste contexto, visto que introduz pela primeira vez o conceito de inclusão e de escola inclusiva. No corpo do texto, esta declaração defende os seguintes pontos: o direito à educação de todas as crianças, independentemente das suas diferenças individuais; o facto de as NEE não se restringirem somente às crianças com deficiência, mas a todas quantas têm dificuldades de aprendizagem; a exigência de adaptação da escola às necessidades de todas as crianças e a necessidade de o ensino ser diversificado. De destacar ainda a Declaração de Madrid de 2002, cujo mote foi “Não à discriminação + Ação Positiva = Integração”, segundo a qual a deficiência é uma questão de direitos humanos e as pessoas com deficiência não pretendem caridade, mas antes igualdade de oportunidades, e cuja ação se centra essencialmente na sua capacitação (e não mais somente na reabilitação) e na modificação da própria sociedade através da eliminação das barreiras e obstáculos que a mesma criou. Um ano depois, segue-se a Declaração de Atenas sobre Media e Deficiência (2003)

que reconhece a falta de representatividade das pessoas com deficiência nos produtos multimédia e no setor responsável por estes produtos.

Igualmente pertinentes e mais assertivas na questão do acesso à cultura e dos meios de comunicação são a Declaração Europeia sobre Arte, Cultura, Media e Deficiência de 2003 e a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência das Nações Unidas de 2007 (aprovada em Portugal em Diário da República em 2009). A Declaração Europeia sustenta que o acesso à cultura é um direito inalienável de todos os seres humanos, sendo urgente tornar os eventos e programas culturais acessíveis a todas as pessoas com deficiência e facilitando não só a sua participação, mas também o acesso ao ambiente edificado, aos equipamentos e às obras de arte. Por outro lado, a Convenção das Nações Unidas reitera a necessidade de promover, proteger e garantir o usufruto dos direitos e liberdades fundamentais das pessoas com deficiência, centrando-se nas questões da comunicação, da linguagem, da discriminação, da adaptação razoável e do desenho universal. No que se refere à comunicação e linguagem, destacamos que o acesso à cultura pode ser concretizado através de diversos modos, como o Braille, a comunicação tátil, os caracteres ampliados, os meios de comunicação multimédia, outros formatos de comunicação escrita, áudio, simplificada, lida por sintetizador, aumentativa, línguas gestuais, entre outros.

Relativamente ao contexto nacional, a Conferência Internacional sobre a Convenção Internacional sobre os Direitos Humanos das Pessoas com Deficiência, que se realizou em setembro de 2003 na Fundação Calouste Gulbenkian, centrou-se no tema “Necessidades e Benefícios” (Portal do Cidadão com Deficiência, s/d). Nesta apontaram-se alguns dados preocupantes sobre Portugal: Portugal encontra(va)-se longe de estar integrado no grupo dos países mais desenvolvidos da UE no que se refere aos direitos das pessoas com deficiência, sendo que as dificuldades na inclusão começam na altura da entrada nas creches e infantários e nas escolas que não possuem nem condições nem professores devidamente qualificados para possibilitar uma inclusão efetiva das crianças e jovens com deficiência. Um outro aspeto relaciona-se com as estruturas de ensino especial reativadas pelos governos socialistas que vieram prejudicar a integração destes cidadãos e aumentar o sentimento de discriminação.

A Constituição da República Portuguesa (1976) defende, no seu artigo 13.º, que “[t]odos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei”, artigo este complementado pelo 71.º expressamente relacionado com os cidadãos com deficiência, os quais “gozam plenamente dos direitos e estão sujeitos aos deveres consignados na Constituição, com ressalva do exercício ou do cumprimento daqueles para os quais se encontrem incapacitados”.

Para além disso,

[o] Estado obriga-se a realizar uma política nacional de prevenção e de tratamento, reabilitação e integração dos cidadãos portadores de deficiência e de apoio às suas famílias, a desenvolver uma pedagogia que sensibilize a sociedade quanto aos deveres de respeito e solidariedade para com eles e a assumir o encargo da efectiva realização dos seus direitos. (CRP, 1976)

Desta forma, o Estado português afirma-se como um agente fundamental no desenvolvimento de programas e campanhas de sensibilização da sociedade em geral e das instituições e cidadãos em particular, face à necessidade de concretizar esta igualdade que, para todos, é óbvia e indiscutível, mas que, na prática, fica aquém do que seria expectável. Por exemplo, o artigo 78.º da Constituição Portuguesa refere-se à fruição e criação cultural, à semelhança do artigo 27.º da Declaração Universal dos Direitos Humanos, afirmando que “[t]odos têm direito à fruição e criação cultural, bem como o dever de preservar, defender e valorizar o património cultural”. No entanto, para fruir a cultura, seja sob a forma de arte performativa, seja património material ou imaterial, por meio de museus ou sítios históricos, é necessário instituir a obrigatoriedade de providenciar as condições de acessibilidade para que efetivamente TODOS possam usufruir dessas manifestações culturais, sem exceções.

O Secretariado Nacional de Reabilitação foi, segundo Seródio (1997), criado em 1977 pelo Decreto-lei n.º 346/77 de forma a cumprir o referido artigo 71.º da CRP e extinto em 1996 para dar lugar ao Secretariado Nacional para a Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência e o Conselho Nacional para a Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência, de acordo com o Decreto-lei n.º 225/97, de 27 de Agosto, que define a sua composição e modo de funcionamento. Este secretariado funciona sob a tutela do Ministério do Trabalho e da Solidariedade Social, sendo um departamento responsável pelo planeamento, coordenação, desenvolvimento e execução do sistema de Reabilitação e visando concretizar os objetivos do estado no âmbito de uma política nacional de adaptação e readaptação das pessoas com deficiência, nos domínios da prevenção, reabilitação médica e profissional, educação e integração social.

Posteriormente, em 1989, foi aprovada a Lei de Bases da Prevenção e da Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência (Lei n.º 9/89 de 2 de maio), onde se encontram princípios que devem ser observados no desenvolvimento global da política de reabilitação, bem como das políticas setoriais, nomeadamente da saúde, educação, transportes e habitação. Desta forma, o estado português surge como a primeira entidade responsável pela “prevenção da deficiência e a garantia de observância dos princípios nela contidos, em colaboração com as famílias, as organizações não governamentais e as próprias pessoas com deficiência” (Seródio, 1997).

Afigura-se relevante referir ainda o Observatório para a Integração das Pessoas Portadoras de Deficiência, aprovado pela Lei n.º 30/98, de 13 de Julho, cujos objetivos compreendem a definição de indicadores relativos à integração das pessoas com deficiência, a elaboração de documentos vários, a colaboração com diversas entidades públicas e privadas para promover a integração, a formulação de propostas destinadas à integração, nomeadamente na área profissional, e apresentação de um relatório anual sobre a situação nacional no que concerne as pessoas com deficiência. Contudo, apesar de se comprovar que este observatório foi efetivamente criado, não se descortinam os relatórios anuais que seriam da sua responsabilidade.

Após a exposição das principais convenções e declarações, considera-se essencial abordar neste momento as várias áreas que foram alvo de legislação específica no contexto das pessoas com deficiência, nomeadamente os transportes, a habitação, a saúde, o emprego e a formação profissional, a educação, a avaliação da incapacidade e a acessibilidade. Ressalvamos, contudo, que a atual preocupação se centrou em fazer o levantamento das áreas que se apresentam como mais pertinentes, tendo consciência que muitos aspetos ficarão necessariamente por abranger.

Relativamente aos transportes, Seródio (1997) enumera um conjunto de leis: o Decreto-lei n.º 103-A/90, de 22 de março (com alterações patentes no Decreto-lei n.º 259/93, de 22 de julho, a Lei n.º 10-B/96, de 25 de março, e a Lei n.º 22-A/2007) veio possibilitar às pessoas com deficiência motora igual ou superior a 60% ou com uma multideficiência igual ou superior a 90% a aquisição de automóveis ligeiros com isenção de imposto automóvel; e a Portaria n.º 878/81, de 1 de Outubro, estipula a atribuição de um dístico de identificação pela Direcção-Geral de Viação, de forma a facilitar o estacionamento destas pessoas. Para além disso, os lugares reservados para as pessoas com deficiência nos transportes públicos encontram-se previstos no Decreto-lei n.º 59/71, de 3 de março, assim como o Decreto-lei n.º 58/2004, de 19 de março, consubstancia o acordo tarifário “dois por um” nas viagens de médio e longo curso e as reduções tarifárias nos transportes ferroviários.

No que se refere à habitação, Seródio (1997) refere que foram estabelecidas condições de acesso ao crédito nos mesmos termos dos trabalhadores das instituições de crédito nacionalizadas (Decreto-lei n.º 230/80, de 16 de Julho) para as pessoas com um grau de deficiência igual ou superior a 60% com o propósito de permitir a aquisição ou a construção de casa própria.

Quanto à saúde, Seródio (1997) menciona um conjunto de documentos legais, tais como a Lei de Bases da Saúde (Lei n.º 48/90, de 24 de agosto), onde se explicitam as taxas moderadoras, a Lei n.º 56/79, de 15 de setembro, para a comparticipação de próteses e o acompanhamento de pessoas com deficiência hospitalizadas por meio da Lei n.º 109/97, de 16 de setembro, entre muitos outros documentos.

No que concerne o emprego e formação profissional, as estatísticas demonstram os enormes obstáculos e dificuldades acrescidas com que as pessoas com deficiência se defrontam na obtenção de um emprego, daí que “uma série de medidas legislativas tem avançado no sentido de facilitar o emprego e incentivar as entidades patronais a admitir nos seus quadros pessoas com deficiência” (Seródio, 1997). Tanto para trabalhar por conta própria como para a obtenção dos incentivos às entidades empregadoras, as pessoas com deficiência devem ter em consideração o Decreto-lei n.º 247/89, de 5 de agosto (que aprova o regime de apoio técnico e financeiro a programas de reabilitação profissional das pessoas com deficiência), o Despacho Normativo n.º 99/90, de 6 de setembro (que estabelece normas sobre a regulamentação da concessão de subsídios de compensação, de adaptação de postos de trabalho e eliminação de barreiras arquitetónicas, de acolhimento personalizado, subsídios e empréstimos para instalação por conta própria e da atribuição de prémios de integração), e o



Despacho n.º 12008/99, de 23 de junho (que regulamenta o prémio de mérito). Para além disto, o emprego protegido é estipulado pela Lei n.º 38/2004, de 18 de agosto, que define as bases gerais do regime jurídico da prevenção, habilitação, reabilitação e participação da pessoa com deficiência. E, por último, a redução da taxa contributiva para a segurança social dos empregadores de cidadãos com deficiência encontra-se estipulada no Despacho n.º 138/92.

Em termos de educação, o Decreto-lei n.º 133-B/97, de 30 de maio, e o Decreto Regulamentar n.º 14/81, de 27 de abril, preveem um subsídio para a frequência de um estabelecimento de educação especial, de forma a “compensar os gastos acrescidos com crianças e jovens com deficiência, de idade não superior a 24 anos, integrados em escolas de ensino particular especial” (Seródio, 1997). Para os alunos integrados no sistema regular de ensino, o Decreto-lei n.º 319/91, de 23 de agosto, prevê a constituição de equipas de ensino especial destinadas a dar apoio aos alunos com deficiência mais carenciados. Por último, mencione-se o Decreto-lei n.º 189/92, de 3 de setembro, que prevê a criação de um contingente especial para os alunos com deficiência que desejem ingressar no ensino superior.

A avaliação da Incapacidade encontrava-se definida no Decreto-lei n.º 202/96, de 23 de outubro, que remetia para a Tabela Nacional de Incapacidades, aprovada pelo Decreto-lei n.º 341/93, de 30 de setembro. Esta tabela é revogada pelo Decreto-lei n.º 352/2007, de 23 de outubro, que aprova a nova Tabela Nacional de Incapacidades por Acidentes de Trabalho e Doenças Profissionais, adaptando a avaliação de incapacidade às novas condições. A avaliação de incapacidade é, assim, realizada no âmbito de uma junta médica composta por um presidente, dois vogais efetivos e dois vogais suplentes, podendo esta junta deslocar-se ao domicílio das pessoas com deficiência, caso estas estejam impossibilitadas de se deslocar.

Finalmente, no que se refere à acessibilidade, o Decreto-lei n.º 123/97, de 22 de maio, veio regular as normas técnicas que permitem o acesso das pessoas com mobilidade condicionada aos edifícios abertos ao público, assim como estipula o atendimento preferencial que deve ser dado nesses locais às pessoas com deficiência nos termos do Decreto-lei n.º 129/91, de 2 de abril. Para além disto, a Portaria n.º 1354/2004, de 25 de outubro, cria a linha de financiamento Inclusão Digital, uma linha de apoio financeiro ao Programa Nacional para a Participação dos Cidadãos com Necessidades Especiais na Sociedade da Informação. O seu objetivo consiste no incentivo da participação dos cidadãos com necessidades especiais na sociedade da informação, através, por exemplo, do desenvolvimento de competências informáticas básicas, da formação em ajudas técnicas, da promoção da aplicação do conceito de desenho universal, da adaptação de aplicações informáticas essenciais a estes cidadãos, entre outras. Finalmente, ainda relacionada com a questão da acessibilidade, é imperativo mencionar a Norma Portuguesa (NP) 4523/2014 relativa ao Turismo Acessível em Estabelecimentos Hoteleiros.

Segundo o INR (IP), membro do grupo de trabalho da Comissão Técnica 144 (Serviços Turísticos), coordenada pelo Turismo de Portugal (IP), a norma de Turismo Acessível “destina-se a

promover boas práticas de serviço, em estabelecimentos hoteleiros, tendo por objetivo definir um referencial de qualidade em matéria de atendimento inclusivo e de acessibilidade” (INR, IP, s/d). A NP 4523/2014 abrange todos os estabelecimentos hoteleiros e incide especificamente sobre os serviços relacionados com a dormida, alimentação, procedimentos de receção e atendimento, as piscinas e as salas de reuniões.

Ainda no contexto da legislação nacional, a Lei Antidiscriminatória em razão da deficiência merece destaque. Este documento encontra-se consubstanciado na Lei n.º 134/99, de 28 de agosto, que define discriminação em razão da deficiência como:

qualquer distinção, exclusão, restrição ou preferência em razão da deficiência, que tenha por objectivo ou produza como resultado a anulação ou restrição do reconhecimento, fruição ou exercício, em condições de igualdade, de direitos, liberdades e garantias ou de direitos económicos, sociais e culturais (artigo 3.º, alínea a).

Assim, as práticas discriminatórias incluem, entre outras, “acções ou omissões dolosas ou negligentes” (artigo 4.º, alínea a) por parte de entidades empregadoras, agências de trabalho, qualquer entidade da administração pública, assim como no estabelecimento de ofertas de trabalho, na recusa de fornecimento ou impedimento de fruição de bens, equipamentos ou serviços ou na recusa, limitação ou impedimento ao nível da escola, dos transportes públicos ou outras situações afins. São ainda previstas sanções para todos quantos incorram nestas práticas discriminatórias.

O artigo 1.º desta Lei afirma o seu objetivo primordial, sendo este:

prevenir e proibir a discriminação com base na deficiência sob todas as suas formas e sancionar a prática de actos que se traduzam na violação de quaisquer direitos fundamentais, ou na recusa ou condicionamento do exercício de quaisquer direitos económicos, sociais, culturais ou outros, por quaisquer pessoas em razão de uma qualquer deficiência.

Posteriormente, com o intuito de complementar a lei antidiscriminatória, são criados a Lei n.º 46/2006, que proíbe e pune a discriminação em razão da deficiência e da existência de risco agravado de saúde, e o Decreto-lei n.º 34/2007, que regulamenta a Lei n.º 46/2006 acima referida.

A resolução interministerial referente ao Plano Nacional de Ação para a Reabilitação até ao Ano 2000, segundo Despacho conjunto de 12 de fevereiro de 1994 dos Ministérios da Educação, das Obras Públicas, Transportes e Comunicações, da Saúde e do Emprego e da Segurança Social, pretendeu não só integrar a atualização dos conceitos diretamente relacionados com a deficiência, mas também incentivar a criação de uma sociedade para todos, “sem barreiras sociais, ecológicas e físicas [que] requer a corresponsabilização do Estado, da sociedade civil, seus representantes e suas instituições, no desempenho e acompanhamento de programas de desenvolvimento, integrados e coerentes” (Plano Nacional de Ação para a Reabilitação, 2000). Desta forma, este programa pretendia definir as medidas operacionais indispensáveis para a prossecução de uma política global e coerente a favor das pessoas com deficiência, visando a prevenção primária, secundária e terciária da deficiência e a sua participação

plena e ativa na vida cultural, social e económica. Entre estas medidas, destacam-se a promoção de uma vida autónoma, da saúde e a prevenção da deficiência, a deteção, diagnóstico e encaminhamento precoces, a reabilitação médica, as novas tecnologias e as ajudas técnicas, a educação, a orientação e formação profissional, o emprego, a acessibilidade, a integração social, a proteção social, económica e jurídica, a formação do pessoal das áreas da reabilitação e da integração social, a informação e as estatísticas e a investigação.

O 1.º Plano de Ação para a Integração das Pessoas com Deficiência ou Incapacidade 2006-2009 surge, de acordo com Vieira da Silva (2006), como um instrumento que “concentra e organiza de forma coerente o essencial das diversas vertentes da política de deficiência e que a projecta num horizonte de médio prazo através da definição das suas coordenadas fundamentais para os próximos três anos” (Vieira da Silva, 2006: 7) – este primeiro PAIPDI sistematizaria assim novos objetivos, novos instrumentos e metas a atingir. Esta viragem qualitativa no campo da deficiência relaciona-se igualmente com a aplicação dos conceitos revistos pela OMS consubstanciados na versão da CIF de 2001.

Este PAIPDI baseou-se nas Bases Gerais do Regime Jurídico da Prevenção, Habilitação, Reabilitação e Participação da Pessoa com Deficiência (Lei n.º 38/2004, de 18 de agosto) e nas Grandes Opções do Plano 2005-2009, relativamente às medidas para “Mais e Melhor Política de Reabilitação” enquadradas na Opção “Reforçar a Coesão Social, Reduzindo a Pobreza e Criando mais Igualdade de Oportunidades” (GSEAR & SNRI, 2006: 35). Os seus eixos de ação dividiram-se em: (1) intervenção e estratégias para a qualidade de vida, cujos eixos principais de ação eram (a) as acessibilidades e a informação, (b) a educação, qualificação e promoção da inclusão laboral e (c) a exigência de habilitar e assegurar condições de vida dignas; e (2) condições para a intervenção que compreendem a investigação e o conhecimento (GSEAR & SNRI, 2006: 36).

É importante ainda referir os Planos Nacionais de Ação para a Inclusão (PNAI), usados como instrumento de planificação para a área social em Portugal, especificamente como medida de apoio para as Redes Sociais a nível nacional. Estes planos contam com quatro documentos distintos: 2003-2005, 2005-2006, 2006-2008 e, o último de que se tem conhecimento, 2008-2010. Estes planos apresentam-se como uma estratégia nacional de inclusão social, assente numa análise do contexto socioeconómico com vista à pobreza e à exclusão social.

De acordo com o PNAI de 2006-2008 (MTSS, 2006: 10), este constitui-se como um documento de referência que pretendeu orientar uma diversidade de intervenções exigidas no processo nacional de inclusão social, direcionadas estas para agentes políticos, técnicos e cidadãos em geral, assim como para servir de instrumento capaz de contribuir para que a pobreza e a exclusão social possam ser anuladas de forma a alcançar uma sociedade mais justa, mais coesa e com um maior desenvolvimento sustentável.

Este plano surge na sequência de diversos documentos internacionais, sendo as suas prioridades políticas face à inclusão social as seguintes: “(i) Combater a pobreza das crianças e dos idosos, através de medidas que assegurem os seus direitos básicos de cidadania; (ii) Corrigir as desvantagens na educação e formação/qualificação; [e] iii) Ultrapassar as discriminações, reforçando a integração das pessoas com deficiência e dos imigrantes” (MTSS, 2006: 9).

A premissa que se encontra patente neste plano é que as pessoas com deficiência se encontram entre os grupos sociais mais vulneráveis devido à multiplicidade de problemas aliados ao défice histórico de resposta. Entre estes problemas, destacam-se os seguintes dados:

- as pessoas com deficiência enfrentam dificuldades acrescidas no mercado de trabalho, sendo que, em 1999, o rácio entre as pessoas desempregadas sem deficiência e as pessoas sem deficiência era de 51% (MTSS, 2006: 24);
- em 2001, 37% das pessoas com deficiência viviam em habitações sem rampas (MTSS, 2006: 34);
- as pessoas com deficiência encontram-se entre os grupos sociais com baixos níveis de escolaridade – 23% de analfabetismo entre as pessoas com deficiência versus 8,9% de analfabetismo no total da população (MTSS, 2006: 37).

Desta forma, este plano defendeu a concretização da “necessidade de aposta premente e reforçada” (MTSS, 2006: 9) nas matérias da deficiência. Neste sentido, o PNAI apresentou um conjunto de metas, nomeadamente:

[a]fectar 4 000 professores de Educação especial nos agrupamentos de escolas, abrangendo 26 000 crianças e jovens com deficiência, até 2008; [a]branger 46 000 pessoas com deficiência em acções de formação, qualificação e apoio técnico, com vista à integração profissional, até 2008; [a]branger 140 000 beneficiários no novo sistema de prestações na eventualidade de deficiência, até 2009; [a]umentar 1 850 vagas em equipamentos sociais para pessoas com deficiência, até 2009. (MTSS, 2006: 69)

Para além disto, (MTSS, 2006: 70-74) propôs também uma diversidade de medidas, das quais se destacam o alargamento da rede de equipamentos sociais PARES, a rede de serviços de informação e mediação para pessoas com deficiências (SIMPD), a nova Lei das Acessibilidades, as reduções tarifárias para as pessoas com deficiência, a inclusão digital nos transportes públicos, a produção do livro Braille e do livro sonoro, o quadro de docência de educação especial, o programa de Língua Gestual Portuguesa, a criação de manuais escolares adaptados para pessoas com incapacidade ou deficiência visual (Braille, caracteres ampliados, falados, entre outros), o programa de formação profissional e emprego de pessoas com deficiência, o Modelo Nacional de Intervenção Precoce, o novo sistema de pensões e prestações familiares na eventualidade de deficiência e o sistema descentralizado de atribuição e financiamento de ajudas técnicas e tecnologias de apoio.

O último PNAI datado de 2008-2010 centrou-se em 2 eixos principais, sendo que o primeiro pretendeu fazer face ao impacto das alterações demográficas e o segundo promover a inclusão social.

Relativamente às pessoas com deficiência, as medidas centraram-se na revisão do regime de proteção, a simplificação da atribuição e financiamento das ajudas técnicas, o reforço dos equipamentos sociais, o lançamento de Unidades de Cuidados Continuados de Saúde Mental, a revisão do sistema de educação especial nas escolas públicas, o programa de português como segunda língua para alunos surdos, a formação em educação especial para auxiliares da ação educativa, o centro de recursos para a inclusão, reorientando as escolas de educação especial para centros de recursos de apoio à escola pública, o apoio à colocação e acompanhamento pós-colocação em mercado de trabalho e a assistência jurídica.

Finalmente, no que se refere especificamente às pessoas com deficiência visual, é de mencionar o Decreto-lei n.º 118/99, de 14 de abril, que confere às pessoas com deficiência visual o direito de se fazerem acompanhar por cães-guia em diversos contextos, designadamente nos transportes públicos, nos estabelecimentos escolares e em centros de formação ou reabilitação, nos recintos desportivos, nos edifícios da administração pública e nos estabelecimentos de saúde, de recreio, de restauração ou de alojamento (artigo 2.º). Estes cães-guia devem estar devidamente adestrados e identificados com um cartão próprio e um distintivo visível, cumprindo os requisitos sanitários necessários.

De acordo com o Despacho Normativo n.º 19/2002, de 18 de março, no sentido de melhorar a qualidade e a segurança dos transportes públicos, o então Ministério do Equipamento Social previu um conjunto de medidas, de entre as quais se destaca o seguinte: o estudo e implementação de ações para melhorar a informação ao público sobre os transportes coletivos de passageiros, nomeadamente a informação sonora e tátil para pessoas com deficiência visual e a informação escrita para pessoas com deficiência auditiva.

## 2.4. Deficiência em Portugal

Considerando que na Europa existem aproximadamente 80 milhões de pessoas com deficiência visual e estimando-se que cada um dos países europeus apresente uma percentagem que varia entre os 15% e os 20%, surge como pertinente apresentar alguns dados relativamente à situação de Portugal no contexto da deficiência em geral e particularmente da deficiência visual.

Segundo Casimiro (2009: 2), os recenseamentos da população basearam-se em diferentes categorias de deficiência, algumas das quais totalmente inaceitáveis nos dias de hoje. Assim, de 1890 a 1920, as categorias subdividiam-se em cegos, surdos-mudos, idiotas e alienados: a categoria de ‘idiota’ desaparece depois do recenseamento de 1920 e a de ‘alienado’ em 1940; o recenseamento de 1970 introduz a categoria de deficiência físico-motora. Os Censos de 2001 foram, segundo o Portal do Cidadão (s/d), os primeiros a apurar informações sobre as pessoas com deficiência.

Este mesmo recurso esclarece que o conceito censitário de deficiência define-se como a perda ou alteração de uma estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatómica de forma permanente, enquanto as outras deficiências abrangem deficiências não abrangidas pela auditiva, visual, motora,

mental ou pela paralisia cerebral, tais como a insuficiência renal, a hemofilia, o lúpus, a afasia, a dislexia, o mutismo, o nanismo, o gigantismo ou os surdos-cegos, entre outros.

De acordo com a mesma fonte, os Censos de 2001 apuraram 636 059 pessoas com deficiência, representando 6,1% da população residente total em Portugal, das quais 38,9% se referiam a deficiências ao nível sensorial (auditiva – 13,2%; visual – 25,7%), face a 24,6% de pessoas com deficiência motora, 11,2% com deficiência mental, 2,4% com paralisia cerebral e 23% com outras deficiências. Paralelamente, 163 mil portugueses apresentavam deficiência visual em 2001, representando 1,6% da população total, ligeiramente abaixo da média europeia que se situa nos 2%. Contudo, convém não esquecer o facto de muitas pessoas com baixa visão não se encontrarem legalmente identificadas, segundo os procedimentos de avaliação da incapacidade e, portanto, não integrarem estes números.

Ano	Tipo de deficiência						
	Total	Auditiva	Visual	Motora	Mental	Paralisia cerebral	Outra deficiência
2001	636 059	84 172	163.569	156 246	70 994	15 009	146 069

Quadro 4. Estatísticas da população com deficiência por tipos, de acordo com os Censos de 2001 (INE/PORDATA, 2012).

Gonçalves (2003: 72-75) apresenta uma primeira conclusão face a estes dados que se relaciona com o facto de a deficiência visual ser o tipo de deficiência com o maior número de pessoas afetadas e ter um peso considerável face ao seu contraponto sensorial, a surdez. Para além disso, observa-se um maior número de mulheres com deficiência visual: um rácio de 91 homens por cada 100 mulheres. No entanto, a representação masculina nos outros tipos de deficiência apresenta-se mais elevada: 115 homens com paralisia mental para cada 100 mulheres; 116 com deficiência mental e com outro tipo de deficiência; e 132 com deficiência motora.

Ainda segundo os Censos de 2001, Gonçalves (2003: 76) afirma que a idade média da população com deficiência era de 53 anos, mais 13 anos do que a da população residente total – 39,5 anos. No que se refere especificamente à deficiência visual, a média de idade é os 49,1 anos, oscilando entre os 47,1 das mulheres e os 50,9 dos homens. Assim, por cada jovem entre os 0 e os 14 anos, contavam-se 6 indivíduos com 65 anos, ou mais, com deficiência. Um outro dado interessante relaciona-se com o facto de 70% da população com deficiência ao nível sensorial não possuir atribuição de grau de incapacidade.

Em termos de distribuição regional, Gonçalves (2003: 77-78) sustenta que a percentagem de pessoas com deficiência é mais elevada no Centro e na região de Lisboa e Vale do Tejo, enquanto nas ilhas se observa o valor mais baixo, principalmente nos Açores. No que se refere ao estado civil, 49,3% desta população encontra-se na situação de casados face a 31% de solteiros, sendo esta situação mais marcante nas pessoas com deficiência mental e paralisia cerebral com quase o dobro.

A mesma autora (2003: 78-79) afirma que, em 2001, aproximadamente 37% da população com deficiência não sabia ler nem escrever nem possuía nenhum grau de ensino, contraposta a 26,4% da população residente total. A grande maioria daquela população possuía o 1.º ciclo do Ensino Básico (27,1% de mulheres e 35% de homens), seguido dos 2.º e 3.º ciclos do Ensino Básico e do ensino secundário com maior incidência nos homens (entre 8-11% versus 7-8%), contrariamente ao que sucede no ensino superior (especialmente ao nível do bacharelato), onde as mulheres se destacam (6% versus 5%). Em termos gerais, os dados apontam sempre um maior número de homens com qualificação académica, apesar de as mulheres possuírem um maior número de anos de escolaridade.

Gonçalves (2003: 80-81) conclui com os dados relativos à atividade económica, segundo os quais 29% da população com deficiência era economicamente ativa, encontrando-se 26,2% empregada. Dos 71% não ativos, 42,2% encontravam-se reformados, aposentados ou na reserva e somente 18,5% incapacitados permanentemente para o trabalho, sendo as menores percentagens de inativos entre os cegos e as pessoas com baixa visão e os surdos. No entanto, a taxa de desemprego entre a população com deficiência era superior à da restante população – 9,5% em oposição a 6,8%.

Outros dados relevantes reunidos pelo Portal do Cidadão (s/d), com base nos Censos de 2001, apresentam o seguinte: 70 000 de portugueses com mais de 54 anos não conseguem ler nem ver televisão sem produtos de apoio especializados; 60 000 com idades compreendidas entre os 25 e os 54 não conseguem desempenhar funções consideradas básicas sem o mesmo tipo de apoio; e 30 000 em idade escolar não conseguem ler nem aprender sem os produtos já referidos.

Denota-se, assim, que a população com deficiência em 2001 constituía um grupo socialmente heterogéneo, com uma participação social que pode ser restringida por questões sociais, educativas e culturais relacionadas com a própria deficiência. Estes constrangimentos limitam o pleno exercício da cidadania, assim como a integração destes indivíduos, suscetíveis de conduzir a situações de discriminação.

No que diz respeito aos Censos de 2011, o INE (IP) introduziu as alterações resultantes da mudança de paradigma da CIF e, deste modo, eliminou as perguntas que diretamente se relacionavam com a deficiência, substituídas que foram pela questão da incapacidade. Apesar de esta mudança de terminologia ter sido positiva, levanta-se a questão de não se poder ter uma perspetiva evolutiva da deficiência, especialmente porque os Censos 2001 foram os primeiros a recolher informação tão detalhada, especialmente quanto à deficiência visual.

Assim, o INR (IP, 2012) salienta os seguintes dados relativos à população com dificuldades na realização de algumas atividades do quotidiano por motivos de saúde ou de idade: aproximadamente 82% da população com 5 ou mais anos consideraram não ter dificuldade em realizar atividades diárias relacionadas com a visão, audição, locomoção, memória/concentração, com a higiene e arranjo pessoal e, ainda, em compreender os outros ou fazer-se entender, enquanto cerca de 18% da população com 5 ou mais anos de idade declarou ter muita dificuldade, ou não conseguir realizar pelo menos uma das

seis atividades diárias já mencionadas. Relativamente à população com 65 ou mais anos, os indicadores relacionados com estas dificuldades ultrapassavam os 50%, revelando o aumento de dependência ou perda de autonomia das pessoas com deficiência com mais de 65 anos.

Por outro lado, o Observatório da Deficiência e Direitos Humanos (s/d) sistematiza os indicadores mais recentes sobre o tema da deficiência, resultantes do Inquérito ao Emprego das Pessoas com Deficiência, realizado no 2.º trimestre de 2011, e dos resultados dos Censos 2011. Estes dados referem o seguinte: cerca de 16% das pessoas entre os 15 e os 64 anos tinham simultaneamente problemas de saúde prolongados e dificuldades na realização de atividades básicas; 50% da população idosa tinha muita dificuldade ou não conseguia realizar pelo menos uma das 6 atividades do dia-a-dia; 40,5% da população residente entre os 15 e os 64 anos encontrava-se afetada por problemas de saúde ou doença prolongados. Na análise da condição perante o trabalho, verifica-se que 62,9% da população empregada não referiu problemas de saúde ou doenças prolongados, ao passo que 19,6% tinha um problema e 17,5% indicou ter dois ou mais problemas. Quando as dificuldades se tornam mais severas, a probabilidade de desemprego aumenta 7 pontos percentuais para os homens e entre 17 e 29 pontos percentuais para as mulheres, em comparação com a condição das pessoas do mesmo sexo sem estas mesmas dificuldades.

Como conclusão, resta referir a posição da ACAPO (2012) que afirma que, segundo o recenseamento de 2011 (INE, IP), 19% da população em Portugal tem muita dificuldade (892 860 cidadãos) ou não consegue ver (27 659 cidadãos), mesmo usando óculos ou lentes de contacto. Como consequência da substituição da avaliação baseada em diagnósticos de deficiências pela abordagem da incapacidade, a evolução relativa aos 163 569 cidadãos com deficiência visual identificados em 2001 deixou de ser possível de acompanhar.



## CAPÍTULO 3

### 3. Eficiência visual vs. Deficiência visual

Every five seconds one person in the world goes blind. One child goes blind every minute. It is estimated that over seven million people become blind every year. (OMS, 2012)

Este capítulo pretende abordar a deficiência visual, discutindo-a em contraponto com o conceito de eficiência visual, na linha do que Oliveira (2010) defendeu: o termo ‘deficiência’ conteria assim o prefixo de- que significa ausência, neste caso de eficiência visual. Desta forma, pretende desenvolver-se a análise para que esta reflita a evolução de uma perspectiva meramente médico-clínica para uma abordagem funcional, no que se refere à deficiência visual.

#### 3.1. Eficiência visual vs. Deficiência visual

A OMS (2010: 3), no seu *Action Plan for the Prevention of Avoidable Blindness and Visual Impairment 2009-2013*, estima que existam cerca de 314 milhões de pessoas com deficiência visual no mundo, das quais 45 milhões são cegos. Estima-se igualmente que cerca de 80% dos problemas de visão que afetam estas pessoas pudessem ter sido evitáveis e mesmo tratados; muitas outras pessoas correm o risco de perder a visão por falta de serviços de saúde adequados.

A maioria das pessoas com baixa visão encontra-se numa faixa etária mais avançada, sendo maioritariamente mulheres e vivendo em países em desenvolvimento (cf. quadro 4). Apesar de o número da cegueira resultante de doenças infecciosas ser reduzido, graças às políticas de saúde pública ao nível internacional, tem aumentado simultaneamente a deficiência visual relacionada com o avanço da idade – a presbiopia ou degenerescência macular da idade (DMI).

Regiões OMS <sup>5</sup>	Deficiência visual (milhões)	Cegos (milhões)
AFR	26,3	5,9
AMR	26,6	3,2
EMR	23,5	4,9
EUR	28,2	2
SEAR	90,5	12
WPR	90,2	10,6

Quadro 5. Pessoas com deficiência visual distribuídas pelas regiões da OMS (2010).

Uma breve análise deste quadro permite apresentar as regiões da Ásia e do Pacífico como as zonas com maior incidência de pessoas com deficiência visual, praticamente quatro vezes mais do que nas restantes regiões. Da mesma forma, o número de pessoas cegas surge dentro da mesma tendência, sendo também de destacar o elevado número de cegos em África e no Mediterrâneo. Esta discrepância

<sup>5</sup> As Regiões definidas pela OMS são as seguintes: AFR – Região Africana; AMR – Região das Américas; EMR – Região do Mediterrâneo Este; EUR – Região Europeia; SEAR – Região do Sudeste da Ásia; WPR – Região do Pacífico Ocidental.

de números pode dever-se à ausência de cuidados básicos de saúde de forma generalizada nestas regiões, aliada provavelmente ao elevado número de conflitos armados em África e ao facto de a região do Mediterrâneo abranger a zona do Egipto. Lembra-se que, segundo Aguado Diaz (1995), o Egipto sempre teve historicamente o número mais elevado de pessoas com deficiência visual, assim como os maiores avanços em termos de medicina visual, devido às frequentes tempestades de areia e outras condições típicas do deserto.

Paralelamente, estes dados fornecidos pela OMS (2010) referentes à deficiência visual distribuem-se pelas seguintes faixas etárias: 7% no grupo dos 0 aos 14 anos, 28% entre os 15 e os 49 anos, 28% e 65% a partir dos 50 anos. A cegueira nas crianças mantém-se como o problema mundial mais significativo: 1,4 milhões de crianças cegas com menos de 15 anos; mais de 12 milhões de crianças com baixa visão com idades compreendidas entre os 5 e os 15 anos, nomeadamente devido a problemas refrativos não corrigidos, os quais seriam facilmente solucionados com o diagnóstico correto, o uso de óculos ou de lentes de contacto, ou a cirurgia refrativa.

Entre as principais causas para a deficiência visual, a OMS (2010) apresenta as seguintes: o glaucoma (12,3%); a DMI (8,7%); a opacidade córnea (5,1%); a retinopatia diabética (4,8%); a cegueira infantil (3,9%); e a oncocercose ou cegueira dos rios (0,8%). Todas estas causas poderiam ser evitáveis, com exceção da DMI.

De forma a alcançar-se uma definição mais fundamentada da deficiência visual, nomeadamente da baixa visão e da cegueira, há que ter em consideração os dois documentos emanados da OMS já referenciados que visam a classificação das doenças e das variadas incapacidades que podem afetar os indivíduos.

A CID-10, cuja 10.<sup>a</sup> revisão foi ratificada pela OMS em 2000, constitui a mais recente edição de uma série que teve início nos anos 50 do século XIX, com a edição designada de Lista Internacional de Causas de Morte que foi adotada pelo Instituto Internacional de Estatística em 1893.

Considerando a informação explanada nos subcapítulos anteriores referente à CIF e à CID-10, no caso concreto da visão, tanto as funções do corpo como as estruturas do corpo relacionadas com a visão se encontram explicitadas no capítulo 2 da CIF, designado “funções sensoriais e dor”, ou seja, b210-b229 e s210/s220/s230, respetivamente. Relativamente às funções do corpo, estas incluem as funções da visão, as funções dos anexos dos olhos e as sensações da visão e anexos dos olhos. Por exemplo, as funções da visão abrangem:

as funções sensoriais relacionadas com a percepção da presença de luz e a forma, tamanho, formato e cor do estímulo visual, [incluindo] funções da acuidade visual; funções do campo visual; qualidade da visão; funções relacionadas com a percepção da luz e cor, acuidade visual da visão ao longe e ao perto, visão monocular e binocular; qualidade da imagem visual; deficiências, tais como, miopia, hipermetropia, astigmatismo, hemianopsia, cegueira para as cores, visão em túnel, escotoma central e periférico, diplopia, cegueira nocturna e adaptabilidade à luz [e excluindo] funções da percepção (b156). (OMS & DGS, 2004: 61)

Paralelamente, as funções dos anexos dos olhos compreendem:

as funções das estruturas internas do olho e das que o rodeiam e que facilitam as funções da visão, [incluindo] as funções dos músculos intrínsecos do olho, pálpebra, músculos extrínsecos do olho, incluindo movimentos voluntários e de procura e fixação do olho, glândulas lacrimais, acomodação, reflexo pupilar; deficiências como nistagmo, xerofthalmia e ptose. (OMS & DGS, 2004: 61)

No que concerne às estruturas do corpo, estas incluem a estrutura da cavidade ocular, a estrutura do globo ocular (s2200 Conjuntiva, esclerótica, coróideia, s2201 Córnea, s2202 Íris, s2203 Retina, s2204 Cristalino, s2205 Corpo vítreo, s2208 Estrutura do globo ocular, outra especificada, s2209 Estrutura do globo ocular, não especificada) e as estruturas anexas ao olho (s2300 Glândula lacrimal e estruturas relacionadas, s2301 Pálpebra, s2302 Sobrancelha, s2303 Músculos oculares externos, s2308 Estruturas anexas ao olho, outra especificada, s2309 Estrutura anexas ao olho, não especificada) (OMS & DGS, 2004: 100).

De forma complementar, a OMS apresenta na CID-10 cinco níveis de deficiência visual:

- (1) moderada: acuidade visual binocular corrigida entre 3/10 e 1/10, com um campo visual de pelo menos 20° [baixa visão]
- (2) grave: acuidade visual binocular corrigida entre 1/10 e 1/20 [baixa visão]
- (3) profunda: acuidade visual binocular corrigida entre 1/20 e 1/50 ou com um campo visual inferior a 10° mas superior a 5° [cegueira]
- (4) quase total: acuidade visual inferior a 1/50, com uma percepção luminosa preservada ou campo visual inferior a 5° [cegueira]
- (5) total: cegueira absoluta com ausência de percepção luminosa [cegueira].

(Ladeira & Queirós, 2002: 20)

Assim, conclui-se que a cegueira abrange as situações em que existe total ausência de luminosidade ou uma percepção reduzida da luminosidade com um campo visual inferior a 10°, enquanto a baixa visão compreende as situações em que a acuidade visual binocular corrigida varia entre os intervalos de 3/10 e 1/10, por um lado, e 1/10 e 1/20, por outro.

Em Portugal, segundo o Decreto-lei n.º 49331/69, de 28 de outubro, as pessoas são consideradas legalmente cegas quando têm ausência total de visão, possuem uma acuidade visual inferior a 1/10 no melhor olho após correção ou têm uma acuidade visual superior a 1/10 acompanhada por uma limitação do campo visual inferior ou igual a 20° em cada olho. Por outro lado, ao nível dos países europeus, a baixa visão é classificada em: moderada ou parcial, se a acuidade visual no melhor olho oscilar entre 1/10 e 3/10, com a melhor correção possível e sem problemas no campo visual; e em severa ou residual, quando a acuidade visual é inferior a 1/10 e o campo visual inferior ou igual a 20° (Ladeira & Queirós, 2002: 20).

No entanto, a deficiência visual só pode ser entendida em contraponto com a questão da eficiência visual, uma vez que qualquer perda de visão que interfira na realização das atividades quotidianas e que não possa ser corrigida por meio de lentes convencionais ou lentes de contacto exige reabilitação visual e a utilização de auxiliares técnicos. Segundo Ladeira & Queirós (2002: 17), a

eficiência visual depende da quantidade e da qualidade do fluxo de informação (captada pelas células fotorreceptores da retina – os cones e bastonetes) e do modo como esta informação atinge a área occipital do cérebro (sede da função visual), assim como também se encontra dependente do processo de organização e tratamento no córtex visual em função da informação preexistente na memória visual. A visão resulta, assim, da interação do cérebro na codificação dos estímulos captados, daí que olhar seja uma primeira fase do processo de ver. Nós vemos através do cérebro e não por meio dos olhos, tal como Descartes (citado por Ladeira & Queirós, 2002: 17) já afirmou: “O mundo é visto pelo cérebro a partir das imagens obtidas na câmara escura do olho”. A visão é o único órgão dos sentidos em que as vias óticas integram as fibras nervosas do sistema nervoso central.

Desta forma, Schaefer (1995: v) afirma que a visão funcional é o grau de utilização da visão no desempenho de diversas tarefas, condicionada por variáveis de ordem pessoal e ambiental: por exemplo, duas pessoas com a mesma acuidade visual podem ter uma eficácia visual diferente de acordo com as suas experiências de vida, a motivação, as suas necessidades e expectativas. De forma análoga, a literacia visual em nada se relaciona com a acuidade visual: o facto de alguém possuir uma visão de 20/20 não contribui para o nível de consciencialização desta pessoa face àquilo que observa ou para a tornar num observador ativo.

Ladeira & Queirós (2002: 17-18) explicitam que a função visual consiste na capacidade de os indivíduos recolherem, integrarem e atribuírem sentido aos estímulos luminosos captados pelos olhos. Assim, uma pessoa tem uma deficiência visual se apresentar limitações ao nível da acuidade visual e do campo visual. A acuidade visual consiste na capacidade de reconhecer dois pontos muito próximos, na nitidez da visão para discriminar pormenores a uma distância específica. A medida clínica da acuidade visual é a relação entre a distância a que a escala de Snellen é colocada e a linha de símbolos mais pequenos que a pessoa é capaz de ver com ambos os olhos. Uma acuidade visual normal significa então que uma pessoa vê a uma distância de 6 metros os símbolos correspondentes a essa distância. Por outro lado, o campo visual designa a distância angular que o olho consegue abranger, a área correspondente à visão central e à periférica, que costuma ser de 180° num normovisual.

### **3.2. Cegueira, ambliopia e baixa visão**

No seguimento do anteriormente exposto, Ladeira & Queirós (2002: 23) referem a existência de diversas patologias ao nível ocular que podem causar perturbações no funcionamento ocular, como por exemplo a perceção turva (em que os contrastes são pouco perceptíveis, as distâncias e o relevo mal apreciados e as cores atenuadas), o escotoma central e visão periférica (ou seja, uma área central de não visão, rodeada por áreas periféricas de visão) e a visão tubular (em que a pessoa vê como se através de um tubo que afeta profundamente a mobilidade, podendo contudo não perturbar a leitura), tal como se pode comprovar nas seguintes imagens.



Figura 2. Simulação da percepção turva na visão (Ladeira & Queirós, 2002: 23).



Figura 3. Simulação do escotoma central (Ladeira & Queirós, 2002: 23).



Figura 4. Simulação da visão tubular (Ladeira & Queirós, 2002: 23).

Um outro autor, Alegre (1995), define de forma detalhada as diferentes causas dos problemas ao nível da visão:

(1) a DMI é uma doença degenerativa da mácula resultante do avançar da idade que consiste numa ausência de visão no centro do campo visual que passa a não possuir capacidade de discriminação, apesar de a visão periférica ser mantida;



Figura 5. Simulação da DMI na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).

(2) as cataratas congénitas são normalmente herdadas geneticamente, podendo também ser causadas pelo vírus da rubéola, por medicamentos ou por má nutrição durante a gestação; o que sucede é que as lentes do cristalino se apresentam opacas e impedem a passagem da luz para a retina, sendo a cirurgia, por vezes, aconselhada; a visão periférica é normalmente afetada e acaba por ter impactos nefastos na mobilidade;



Figura 6. Simulação das cataratas na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).

(3) o nistagmo (ou nistagmus), isto é, um movimento involuntário e convulsivo dos globos oculares de um lado para o outro ou de cima para baixo, impede a fixação de uma imagem estável, sobretudo a visão de longe;

(4) a retinopatia, sendo que na maior parte dos casos é retinopatia pigmentar (podendo também resultar da diabetes), é uma doença hereditária, normalmente progressiva, que afeta a retina; começa por prejudicar a visão periférica, podendo progredir até resultar em visão tubular e cegueira noturna; se afetar a mácula, pode criar dificuldades na visão de perto, especialmente na leitura e na escrita;



Figura 7. Simulação da retinopatia diabética na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).



Figura 8. Simulação da retinopatia pigmentar na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).

(5) o glaucoma congênito resulta de um aumento da pressão intraocular, devido a uma produção excessiva ou uma deficiência na drenagem do humor aquoso, fazendo com que o globo ocular se apresente anormalmente dilatado; os tratamentos possíveis são a medicação tópica ou oral, o laser ou mesmo a cirurgia para limpar ou alargar os canais de drenagem e manter aquela pressão a um nível seguro; caso não seja tratada, esta situação pode causar danos irreversíveis no nervo óptico, afetando a visão periférica e, mais tarde, a visão central e causando a diminuição da acuidade visual;





Figura 9. Simulação do glaucoma na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).

(6) a atrofia ótica consiste na degenerescência das fibras do nervo ótico; quando o nervo ótico é afetado, ocorre uma atrofia ótica: a perda de visão pode implicar um leve enevoamento da imagem até à grave perda de visão, podendo afetar um dos olhos ou os dois;

(7) a miopia é um defeito de refração que causa má visão de longe, sendo que a miopia pode ser ligeira (até 3 dioptrias), moderada (de 3 a 6 dioptrias) e alta (de 6 em diante), estabilizando normalmente quando o processo de crescimento se completa e podendo obter-se uma visão normal após correção com óculos;

(8) o estrabismo apresenta-se como o desvio de um perfeito alinhamento ocular que pode ser para dentro, para fora, para cima, para baixo ou uma combinação destes – quando olhamos para objeto, a imagem desse objeto cai simultaneamente nas fóveas; se os dois olhos não estão alinhados, só um está realmente a olhar para o objeto e o outro está a olhar numa outra direção;

(9) a ambliopia, ou olho preguiçoso, caracteriza-se pela diminuição da acuidade visual de um ou ambos os olhos devido ao seu fraco desenvolvimento sensorial, não sendo corrigível com óculos ou lentes de contacto; surge devido a um desenvolvimento anormal do sistema visual, podendo ter diversas causas, como um estrabismo, uma anisometropia (i.e. em que o erro refrativos é diferente entre os olhos, sendo que quanto maior for a diferença, maior a possibilidade de provocar transtornos na visão binocular) ou uma catarata congénita;



Figura 10. Simulação da ambliopia na visão (Centro Especializado em Baixa Visão, 2010).

(10) a aniridia é um defeito congénito que provoca uma incompleta formação da íris e causa perda de visão, habitualmente nos dois olhos;

(11) podem ainda referir-se a fotofobia, o descolamento da retina, o buraco macular, a neurite ótica e o daltonismo (ou cegueira das cores).

Relativamente às causas especificamente da cegueira, as cataratas mantêm-se como a principal causa de cegueira a nível mundial, seguida da ausência de correção de problemas refrativos, do glaucoma (doenças que provocam danos no nervo ótico) e da degenerescência macular relacionada com a idade, que implica a perda do campo visual central. Outras causas compreendem a opacidade córnea (doença de Peter), a retinopatia diabética, o tracoma (ou conjuntivite granular, oftalmia egípcia), retinopatia do prematuro e deficiência de vitamina A. No entanto, de acordo com dados da OMS, cerca de 85% da baixa visão e 75% da cegueira a nível mundial podiam ser prevenidas ou curadas.

Segundo Hugonnier-Clayette et al. (1989 citado por Cunha, 2000), para se classificar mais claramente o conceito de cegueira, deve considera-se o seguinte:

(1) a cegueira de locomoção ou cegueira prática relacionada com a incapacidade de o “o indivíduo já não pode[r] encontrar um caminho por meio da visão”, nem “contar os dedos à distância de 2 metros”;

(2) a cegueira legal que se define como “o grau de acometimento visual que permite a um indivíduo receber um auxílio” (entenda-se os apoios do Estado), o qual varia consoante os países em causa;

(3) e a cegueira profissional ou económica que designa a situação que “impede um sujeito de desempenhar um trabalho qualquer”.

Para além disso, Cunha (2000) afirma que se deve ter em consideração o momento da aquisição da cegueira, nomeadamente a cegueira congénita e a adquirida. Relativamente à cegueira congénita, esta

encontra-se presente desde a nascença da criança, conduzindo a dificuldades na aprendizagem de técnicas de adaptação social e funcional. A falta de estímulos visuais pode reduzir e atrasar o desenvolvimento psicomotor, o que exige uma rápida intervenção dos pais na multiplicação de estímulos com recurso aos outros sentidos. A criança cega passa pelos mesmos estádios de desenvolvimento cognitivo identificados por Piaget para as crianças normovisuais, embora com um atraso de cerca de quatro a oito anos. Esta falta de conhecimento concreto da envolvente dificulta a aquisição de conceitos básicos, como o de distância, a direção, entre outros. Por outro lado, deve referir-se igualmente a cegueira adquirida que corresponde às situações em que os cegos já conheceram o mundo visual e, dessa forma, obtiveram dados importantes para poder vir a desenvolver uma vida autónoma. Neste grupo, integra-se também a cegueira adquirida na terceira idade, uma vez que as “incapacidades [visuais se elevam] de modo inequívoco com o avançar da idade, sofrendo uma grande aceleração na faixa etária entre os 45 e 54 anos” (Cunha, 2000).

### 3.3. Auto e heteroimagens de deficiência visual

[B]lindness makes no difference in ability.  
(Jernigan, 1973)

Para além da reflexão conceptual face à deficiência e do seu entendimento segundo a CIF e a CID-10, deve considerar-se a imagética relativa à deficiência construída ao longo da história e mais recentemente materializada pelos meios de comunicação social. Estas refletem as consequências mais tangíveis das muitas práticas discriminatórias ocorridas ao longo de séculos face às pessoas com deficiência. Desta forma, abordaremos os fenómenos psicossociais referidos por Omote (1994), ou seja, as auto e heteroimagens face às pessoas com deficiência, de acordo com diferentes autores.

Por um lado, Barnes (1992: 7-18) sintetiza um conjunto de imagens criadas e reproduzidas no Reino Unido através de programas televisivos de informação ou de ficção, entre as quais se destacam as seguintes: as pessoas com deficiência são patéticas e alvo de comiseração, são objeto de violência, são sinistras e a personificação do mal, são “superdeficientes”, são objeto do ridículo, são os seus próprios e piores inimigos, são um fardo para a família e a sociedade, são sexualmente anormais e incapazes de participar de forma plena na vida da comunidade. Por outro lado, a Declaração de Madrid de 2002 acrescenta mais algumas destas imagens face às pessoas com deficiência, tais como o facto de serem objetos de caridade, de serem doentes e, por isso, inimputáveis e constantemente caracterizados como sendo dependentes e desempregados.

De acordo com Jernigan (1969b), a cegueira nada mais é do que uma característica, mas também uma limitação. No entanto, as características dos normovisuais podem ser tão ou mais limitativas quanto as características das pessoas cegas, inclusive a própria cegueira. A pobreza, a ignorância, a velhice ou mesmo a ausência de instrução podem ser extremamente limitativas, tudo depende do

contexto em que sejam analisadas e enquadradas. As nossas características estão em constante mudança e simultaneamente novas experiências, limitações e mais-valias em aquisição; por isso, aquelas características que são neste momento limitações podem não as ser num outro momento.

Contudo, este mesmo autor afirma que a cegueira conjura quase inevitavelmente a imagem de um desastre sem cura, mais terrível e dramático do que quaisquer outras limitações: é a crença generalizada de que ser cego não é respeitável; ser cego equivale a possuir uma desvantagem psicológica que conduz à desintegração da personalidade. Jernigan (1969b) afirma ironicamente que “[i]t is normal for blind people to be inferior and limited, different and much less able than the rest of us”. Como resultado, seguindo a lógica deste pensamento sustentado por Jernigan (1969b), as pessoas cegas necessitariam do apoio de um psiquiatra em centros de orientação e adaptação; precisariam de terapia para aprenderem a aceitar as suas limitações e as suas diferenças como intransponíveis; teriam de se adaptar à sua condição dolorosa de cidadão de “segunda classe”, inferiorizados e desencorajados de tentar entrar no compartimento da “primeira classe”, numa sociedade desigual.

Estes foram os fundamentos da filosofia dominante durante séculos no que respeita à abordagem da cegueira, uma vez que a forma como as sociedades encararam a cegueira determina ainda hoje as reações e os comportamentos das pessoas não cegas face às pessoas cegas.

Parece evidente que a cegueira foi sempre conotada com noções de inferioridade e desproteção, sendo que um destes mitos criava a analogia entre visão e luz, tal como se comprova pela seguinte citação: “and light (whether daylight or firelight) meant security and safety. Blindness was equated with darkness, and darkness meant danger and evil.” (Jernigan, 1969a). Desta forma, era comum acreditar que os cegos eram compensados pela sua perda de visão com talentos e dons especiais (como, por exemplo, o seu dom para a música, a afinação de pianos ou para a tecelagem), a chamada teoria da compensação que se encontra totalmente refutada com os recentes estudos científicos. No entanto, estas imagens que a sociedade cria sobre as pessoas cegas acabam por ter influência sobre as autoconceções dos cegos, levando-os a considerar que determinadas realizações são verdadeiras conquistas inauditas e a contentar-se com aquilo que está e não está ao seu alcance. Jernigan (1969a) concretiza esta ideia na seguinte afirmação:

How many things that I take for granted as being beyond the competence of the blind are easily within reach?  
How many things that I now regard as requiring eyesight really require only insight, an insight which I do not possess because of the conditioning I have received from my culture, and because of the limitations of my imagination? (Jernigan, 1969a)

As imagens tradicionais da cegueira como um incómodo e uma calamidade fundamentam-se no mito clássico do cego como figura trágica, possuidor de um destino repleto de terror, sem esperança para ultrapassar a calamidade, sendo a única resposta possível a resignação e o desespero. Alterar esta situação significa mudar as imagens tradicionais e os mitos em torno da cegueira, uma vez que “[t]he real problem of blindness is not the loss of eyesight. The real problem is the misunderstanding and

lack of information which exist” (Jernigan, 1970). Tal como demonstrado pela abordagem histórica já apresentada, foram simultaneamente a falta de informação e os “mal-entendidos” relativos à deficiência que conduziram à criação tanto de mitos infundamentados como de obstáculos e limitações sociais durante séculos, conducentes a diferentes formas de tratamento das pessoas com deficiência.

### 3.4. Experiência multissensorial e desenvolvimento cognitivo

Considerando tudo o que se expôs anteriormente, afigura-se essencial discutir, neste momento, a forma como as pessoas cegas conseguem compensar a ausência da visão com a utilização dos seus outros sentidos.

De acordo com o que Pallasmaa (in Ionides & Howell, 2005: v) afirma: “[o]ur western industrial culture is undoubtedly dominated by vision and the proliferation of visual imagery and information [what] Italo Calvino calls (...) ‘the rainfall of images’”. Esta supremacia atribuída à visão encontra-se já no pensamento grego quando Heráclito afirmava que as revelações cósmicas possibilitadas pela visão permitiam ao homem adquirir a filosofia. Esta preponderância verifica-se, por exemplo, na habitual utilização da metáfora da visão clara (*clear vision*), sinónimo de compreensão. No entanto, até ao século XVIII, foram os sentidos da audição, do toque e do cheiro que dominaram a vida humana, situação que se alterou com a emergência da era moderna.

Por outro lado, Ong (citado por Pallasmaa in Ionides & Howell, 2005: v) defende que esta alteração se ficou a dever também à invenção da imprensa: “[t]he shift from oral to written speech was essentially a shift from sound to visual space”, tendo em conta que a transmissão oral perdeu o peso que possuía nos núcleos familiares com o contínuo desenvolvimento da imprensa, a multiplicação do número de livros impressos e a posterior democratização da educação. Montagu, também citado por Pallasmaa (in Ionides & Howell, 2005: vi), apresenta o tato como “a mãe de todos os sentidos”.

Pallasmaa (in Ionides & Howell, 2005: v-vii) acrescenta ainda a ideia de que a atual cultura ocidental idolatriza a juventude, a saúde, a força física e o sucesso, características estas observadas e comprovadas através da visão, negligenciando os grupos sociais diferentes, nomeadamente os cegos, os surdos, as pessoas com deficiência motora, intelectual ou cognitiva, as crianças e os idosos, e isolando-os, o que conduz a um aumento da segregação, à ausência de igualdade, à polarização entre o ‘normal’ e o ‘anormal’ e ao desaparecimento da solidariedade. Assim, a cultura europeia assume-se como predominantemente olocêntrica, suprimindo outras formas sensoriais, quer de modo deliberado ou não.

Tendo em consideração que a visão se tornou historicamente o sentido dominante dentre os restantes cinco sentidos, os estudiosos diferem quanto à função dos vários sentidos e à sua preponderância na vida humana.

Por exemplo, Pallasmaa (in Ionides & Howell 2005: v-vi), contrariamente ao que Dias (1991: 77) defende, considera que a visão é um sentido de isolamento, distância e dominância, uma vez que os

olhos procuram e focam, enquanto os sentidos da audição e do tato seriam sentidos integradores, que aproximam, unificam e abraçam.

Para Ionides & Howell (2005: 45, 49), o olfato é um sentido químico: as células recetoras do nariz traduzem a informação química em sinais elétricos que são transportados até ao cérebro através dos nervos olfativos. Estes, por sua vez, alimentam o córtex cerebral, onde ocorrem associações diversas e os sinais são transformados em cheiros e aromas. No que se refere ao paladar, este encontra-se interligado ao olfato, devido à proximidade dos órgãos envolvidos.

Contudo, falar dos sentidos de forma separada afigura-se uma abordagem falaciosa, já que os sentidos interagem e colaboram e a interação destes entre si e com o corpo conduzem a sistemas de percepção, memória e consciência mais complexos. Schaefer (1995: viii) corrobora esta ideia, afirmando que confinar a nossa aprendizagem à visão não só se apresenta uma abordagem limitativa, como põe em causa a integridade básica desta aprendizagem, uma vez que nós aprendemos com base numa mescla de todos os nossos sentidos, daí que sejam fundamentais formas alternativas de aprendizagem que desenvolvam a experiência de todos os sentidos, numa abordagem conscientemente multissensorial<sup>6</sup>.

A visão, apesar de constituir um sentido de extrema importância para o desenvolvimento pessoal, é uma faculdade que não se poderá considerar imprescindível para o processo de desenvolvimento cognitivo. A audição, o olfacto e o sabor, funcionando como complemento do tacto, são suficientes para se obter capacidades de compreensão do mundo. O necessário é despertá-los desde cedo na criança e estimulá-los ao longo dos seis primeiros anos, para que não atrase o seu desenvolvimento normal. (Costa, s/d)

Considerando as ideias supra expostas, compreende-se que somente a combinação das informações recolhidas pelos vários sentidos possibilita alcançar um conhecimento holístico do mundo. No caso da cegueira, apesar da ausência da visão, devem desenvolver-se de forma exponencial os restantes sentidos nas crianças de forma precoce para que estas venham a ser autossuficientes.

Desta forma, afigura-se relevante apresentar algumas questões relacionadas com o desenvolvimento das crianças cegas. Lowenfeld (1974 citado por Dias, 1991: 80-84) defende que a organização do processo educativo das crianças cegas deve assentar em cinco princípios: (1) o princípio da individualização do ensino que estará dependente do conhecimento holístico das crianças, do momento da cegueira e do contexto familiar; (2) o princípio da concretização que pretende levar as crianças a aprenderem a conhecer as pessoas e os objetos através dos sentidos, proporcionando uma experiência rica e íntima do mundo; (3) o princípio da globalização do ensino, segundo o qual os novos conhecimentos devem ser integrados de um modo total (contendo todas as qualidades auditivas, gustativas, olfativas e táteis) na compreensão das crianças; (4) o princípio da estimulação e da mobilidade, oferecendo uma multiplicidade de experiências e oportunidades que alarguem o mundo

---

<sup>6</sup> Neves (2014: 124) propõe em alternativa a designação de “experiência total”, em lugar de ‘experiência multissensorial’, como sendo o “ato de comunicação perfeito” tanto para as pessoas com deficiência, como para as sem deficiência.

das crianças e incentivem a sua curiosidade; (5) e o princípio da atividade própria, uma vez que autonomia é um fator essencial de independência para que as crianças se desloquem, se sintam confiantes e apreciadas pela sociedade em geral. Para além de uma estimulação auditiva e tátil precoce no contexto familiar, devem igualmente procurar-se “planificar o tipo de estimulação visual ou aprendizagem visual adequadas, testar o desenvolvimento da eficiência visual no desempenho de tarefas visuais diversificadas e programar estratégias para o aumento do uso da visão em tarefas funcionais e académicas” (Alegre, 1995).

Neste sentido, Dias (1991: 24-27) defende que, nas duas primeiras etapas de desenvolvimento sensorio-motor (desde a nascença aos 4 meses de idade), os bebés cegos têm uma evolução similar à dos bebés normovisuais, organizando sequências de ação face a todos os sentidos, exceto a visão. A partir dos 5 meses, registam-se as primeiras diferenças mais notórias: a coordenação auditivo-manual processa-se somente entre os 8 e os 10 meses; no desenvolvimento motor, a visão desempenha um papel crucial que a audição vai suprir a partir dos 10 meses; o desenvolvimento postural é semelhante ao das crianças normovisuais; a mobilidade experimenta algumas dificuldades decorrentes da falta de estímulos; e a aquisição da linguagem também é semelhante, sendo que entre os 2 e os 3 anos passa a ser dentro do que se considera o padrão normal. Contudo, as crianças cegas demonstram dificuldades em adquirir uma imagem de si próprios, na construção do ego. É nesta vertente do desenvolvimento do ego que as perturbações mais profundas são identificadas, associadas a um grande obstáculo que é a privação de relações humanas significativas, comum a todas as crianças, mas com especial incidência nas crianças cegas.

Assim, diversos estudos apresentados por Dias (1991: 28-29) revelam um atraso de 3 a 4 anos na realização de tarefas nas operações infralógicas com componentes espaciais e tarefas lógicas de caráter manipulativo, enquanto nos testes de base verbal o atraso face aos padrões se apresenta inexistente. Simultaneamente, o desenvolvimento de imagens mentais também é alvo de um atraso nas crianças cegas congénitas, que desaparece a partir dos 11 anos. Os dados apresentados por diversos estudos apontam para a pertinência de iniciar programas educativos adequados o mais precocemente possível, de forma a colmatar quaisquer atrasos nos primeiros estádios de desenvolvimento.

O mesmo autor (1991: 30-33) refere ainda que o processo de socialização é mais complexo nas crianças cegas, não porque as etapas de desenvolvimento fiquem afetadas por fatores intrínsecos à cegueira, mas pela sociedade que acaba por funcionar como um obstáculo à inserção da criança cega. Neste processo, é fundamental a autoimagem que as crianças cegas criaram e esta depende das condições em que estas crianças se desenvolveram e da relação mãe/bebé. Uma vivência diversificada conduz a um desenvolvimento aceitável, sendo que as atitudes punitivas e superprotetoras devem ser evitadas porque são potencialmente bloqueadoras, mantendo a criança inibida e na expectativa da dependência.

A autoimagem das crianças depende também da consciencialização das suas reais capacidades manifestadas na interação e Dias (1991: 34-35) enfatiza que um autoconceito positivo deve basear-se num processo de socialização em contacto com crianças normovisuais, fundamental para o desenvolvimento social e emocional das crianças cegas. O encerramento numa escola para cegos fará com que a deficiência/incapacidade visual seja amplificada como um elemento de diferenciação, o que dificultará a integração na sociedade.

Segundo Alegre (1995), encontra-se diagnosticada, sobretudo nas pessoas que ficaram cegas muito cedo, uma tendência para a inatividade, a qual pode ser justificada por uma falta de experiências motoras durante o desenvolvimento infantil, assim como o medo do desconhecido e de chocar contra objetos e pessoas. Esta situação pode ser agravada pelos efeitos que o excesso de proteção que a sociedade em geral e a família em particular provocam sobre os cegos. As pessoas com deficiência visual têm por norma uma baixa autoestima, apresentando frequentemente altos níveis de ansiedade e insegurança e falta de capacidade de decisão.

Lowenfeld (1974 citado por Dias, 1991: 78) identifica nos cegos três limitações básicas: na quantidade e variedade de conceitos, na possibilidade de observar todas as coisas através do tato e no controlo do ambiente envolvente. Segundo Wagner (1992 citado por Alegre, 1995), “a visão é responsável pela receção de cerca de 87% da informação sensorial”, daí que o esforço necessário à adaptação seja um obstáculo adicional ao cego (cerca de 8 vezes mais do que o de um normovisual). A questão da orientação e da mobilidade são especialmente prementes nas pessoas cegas não só no que diz respeito à compreensão do espaço onde se movem, mas também à posição do seu corpo em relação aos objetos desse espaço e às consequências da alteração da sua posição ou direção, sendo fundamental o treino de mobilidade e orientação.

De acordo com Cunha (2000), os restantes sentidos – o ouvido, o tato, o olfato e o paladar – passam a ser os principais canais para aceder à informação sensorial que, no entanto, não permitem receber muitas mensagens simultâneas. O tato e o paladar requerem a iniciativa do indivíduo, ou seja, contrariando uma certa inércia natural, a receção da informação passa por uma atitude ativa e voluntária da pessoa cega. Por outro lado, a audição e o olfato estão sempre operacionais, independentemente da vontade do indivíduo, já que este não pode selecionar o que quer ouvir ou cheirar, nem mesmo “desligar” momentaneamente estes sentidos para concentrar a sua atenção noutros estímulos. Isto demonstra que o excesso e a sobreposição de informação sensorial também podem ser prejudiciais aos cegos.

Na perspetiva de Dias (1991: 77), a falta de visão é essencialmente suprida pelo tato, que tenta colmatar a riqueza de informação fornecida pela visão que: “íntegra, unifica, é veículo para a compreensão da relação causa-efeito, dando ordem natural aos acontecimentos, assinalando as propriedades e os perigos do universo físico, permitindo o domínio e controle dos movimentos”. A visão permite a perceção à distância dos objetos, da sua cor e tonalidade, da luz e posição, possibilita o



alcance rápido aos objetos, o movimento orientado e o contacto imediato com o meio envolvente. Por outro lado, o contacto direto com o objeto e a sua exploração ativa (apalpando, mexendo, tocando e manipulando) são fundamentais para que a sensação se transforme em conhecimento. O espaço perceptivo do tato é, assim, mais restrito e menos rico, uma vez que não fornece conhecimento antecipado sobre perigos e obstáculos nem dados sobre a distância e posição dos objetos no espaço: “a apreensão tátil é fragmentada, analítica, exigindo um trabalho mental elaborado, longo e difícil que necessariamente requer educação e treino” (Dias, 1991: 78). Este autor (1991: 78-79) acredita que, por muito que a educação seja rica em estímulos, haverá sempre restrições ao conhecimento através do tato, nomeadamente objetos que são excessivamente grandes ou pequenos, são perigosos ou frágeis, restrições estas que podem, todavia, ser colmatadas através de informações descritivas e detalhadas destes objetos, maquetas ou modelos.

Retornando à função do tato, devem referir-se dois tipos, de acordo com Ochaíta & Rosa (1995 citados por Nunes & Lomônaco, 2010: 57): o tato passivo que se limita a receber informação de forma passiva e não intencional através da pele e o tato ativo, ou sistema háptico, que procura informação de forma intencional por meio do toque, envolvendo a pele, os tecidos adjacentes, entre outros, e recebendo informação articulatória motora e de equilíbrio. Segundo Nunes & Lomônaco (2010: 57), o tato permite conhecer os objetos através de características como a textura, o formato e a temperatura, sendo mais eficaz para objetos próximos do que para aqueles que se encontram mais longínquos. A utilização dos outros sentidos pelas pessoas cegas corrobora a ideia de uma reorganização biopsicossocial que acede e processa informações diversas.

Assim, o sistema designado cinestésico é aquele que permite recolher informação “sobre a orientação espacial, o movimento e o equilíbrio, possibilitando a percepção de posição, da direção do vento” (Nunes & Lomônaco, 2010: 57).

No que se refere à conceptualização dos objetos, Laplane & Batista (2003 citados por Batista, 2005: 12) afirmam que a discriminação tátil constitui uma competência básica que deve ser bem “treinada” nas crianças cegas, uma vez que aquilo que não é apreendido pelos olhos deve ser ensinado por meio de modelos táteis. Assim, as crianças cegas devem ter à sua disposição uma grande quantidade de objetos que lhes permita a construção de conceitos, facilitando a conversão das representações visuais em representações táteis. Contudo, nem todos os objetos podem ser compreendidos diretamente através do tato; alguns conceitos só podem ser apreendidos por meio de explicações orais ou analogias, tal como se verificará no estudo de caso.

Interligado com o desenvolvimento desta discriminação tátil, Reino (s/d) defende a necessidade de uma aprendizagem sólida e contínua, mas fundamentalmente precoce, da leitura de Braille, já que a leitura tátil assenta em mecanismos perceptivos diversos dos da leitura visual: enquanto esta procede por pequenos saltos, captando uma determinada porção de texto que constitui em si mesma uma unidade de percepção, a leitura tátil pressupõe um movimento regular e sequencial, sendo que o caráter constitui

a unidade de percepção na leitura do Braille, ou seja, a percepção tátil é fragmentada, analítica e sequencial.

Finalmente, uma questão que se afigura importante mencionar reside na memória visual. É comumente aceite que os cegos congénitos, por nunca terem visto nem ativado o córtex visual, não possuem memória visual à qual recorrer nem podem criar imagens verbais seja aquando de descrições verbais seja quando sonham, situação esta menos acentuada no caso da cegueira adquirida. Nestes casos, os cegos que já não veem perderam o acesso à memória visual, mas não a inutilizaram, daí que seja possível reaprender a usá-la. Se a premissa de que os cegos congénitos não produzem conteúdos visuais fosse aceite, seria de todo inútil a realização de todo conjunto de atividades com os cegos, nomeadamente a audiodescrição, uma vez que as imagens que se pretendem conjurar no cérebro não seriam formadas.

No entanto, esta perspetiva relativa à memória visual não é de todo pacífica, o que se comprova pelo projeto de investigação desenvolvido pelo físico português Helder Bértolo, que analisou os sonhos de cegos em diferentes momentos do seu sono. Segundo Bértolo (Bértolo & Paiva, 2001: 22-23), a ausência de movimentos oculares durante o sono de pessoas cegas conduzem diversos autores (ex.: Berger, Olley & Oswald 1961) a defender que esta ausência comprovaria a ausência de conteúdos visuais, sendo que nos sonhos estariam somente incluídos sons, sensações ou expressões emocionais (Hurovitz, Dunn, Domhoff, & Fiss, 1999 citados por Bértolo & Paiva, 2001: 22-23). Contudo, o estudo conduzido por Bértolo (Bértolo & Paiva, 2001: 31-32) demonstra que não há distinção entre os sonhos de um cego e os de um normovisual, comprovando-se que os sonhos das pessoas cegas têm conteúdos visuais e que, nos seus sonhos, se descrevem cenas visuais, o que aponta para a possibilidade de a representação imagética poder ter origem genética. Estas conclusões ainda não se encontram, contudo, comprovadas.

### **3.4.1. Educação e reabilitação no contexto português**

No que se refere à Educação Especial em Portugal, esta tem uma história relativamente recente, tendo as soluções educativas referentes às pessoas com deficiência tardado. Para Afonso & Afonso (2005: 263), quando estas estratégias educativas surgiram em Portugal estiveram marcadas por uma abordagem eugénica que se baseava nas teorias da degenerescência que estiveram na origem da criação dos asilos e em algumas correntes da psiquiatria que reforçaram a política de segregação. Foi neste contexto que surgiram os centros de educação especial, assentes numa abordagem de separação por tipo de deficiência, hierarquização esta verbalizada, em 1934, por Eusébio Tamagnini, do Ministro da Instrução de Portugal, que “dividiu a população escolar portuguesa em cinco grupos: ineducáveis, normais estúpidos, com inteligência média, com inteligência superior e notáveis” (Afonso & Afonso, 2005: 263). Rodrigues & Nogueira (2011) afirmam que o ano de 1941 deu um impulso significativo à educação de alunos com deficiência aquando da criação, em Lisboa, de um Curso para Professores de

Educação Especial, ao mesmo tempo que se criavam em algumas escolas ‘classes especiais’ que acolhiam alunos com vários tipos de deficiência e de dificuldades escolares.

Entre os anos 50 e 60 do século XX começaram a sentir-se as críticas provenientes da Pedagogia e da Psicologia que vieram pôr em causa a lógica do internato e das classes especiais, especialmente a ideia de que os espaços fechados – os chamados internatos – eram potencialmente restritivos para a aprendizagem e que a aprendizagem não podia ser planificada sem o contacto com o exterior. Neste sentido, as pressões de educadores e de pais foram fundamentais e, assim, nascem, nos anos 60 do século XX, os primeiros centros criados pelos pais das pessoas com deficiência mental. Com a implementação do princípio da integração, Afonso & Afonso (2005: 164) sustentam que surge igualmente uma nova perspetiva psicossocial, segundo a qual a integração pressupõe partilha e responsabilização. Desta forma, em meados dos anos 70 do século XX, Portugal contava com cerca de 200 instituições para pessoas com deficiência: 74 de iniciativa privada e 124 de iniciativa estatal, sendo que existiam somente 8 no interior de Portugal.

Afonso & Afonso (2005: 258) identificam quatro tipos de estabelecimentos que lidam com crianças e jovens com Necessidades Educativas Especiais (NEE), conceito este que surge somente em 1991 e responde à progressiva democratização da sociedade, tentando refletir o paradigma da integração que pretende conduzir à igualdade de direitos e à não discriminação. Os referidos estabelecimentos incluíam as cooperativas e associações de pais, os colégios particulares com fins lucrativos, as Instituições Particulares de Solidariedade Social (IPPS) e os procedimentos de inclusão na escola regular mediante tutela do Ministério da Educação (ME).

Os mesmos autores (2005: 258-259) afirmam que, entre os anos 70 e 80 do século XX, três fatores se conjugaram para que a Educação Especial se tornasse uma realidade: a Constituição da República Portuguesa (CRP) de 1976, a Lei de Bases do Sistema Educativo (LBSE) de 1986 e a Lei de Bases da Prevenção e da Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência (LBPRIPD) de 1989. A LBSE previu a instituição de um ensino básico universal, obrigatório e gratuito, com a duração de 9 anos (artigo 6.º, n.º 1) e para todos (artigo 18.º, n.º 1), tendo este ensino obrigatório sido alargado para 12 anos em 2009, de acordo com a Lei n.º 85/2009, de 27 de agosto. Este documento prevê também a Educação Especial como uma modalidade integrada no sistema geral da educação, prestando apoio nas estruturas regulares de ensino, de acordo com as necessidades de cada aluno (Rodrigues & Nogueira, 2011). Por outro lado, na LBPRIPD, preveem-se três modalidades de reabilitação que asseguravam uma individualização formativa em consonância com o tipo de deficiência: a reabilitação médico-funcional, a reabilitação profissional e a reabilitação psicossocial. De acordo com Afonso & Afonso (2005: 258), as Escolas Especiais abrangem genericamente as escolas criadas pelas associações e cooperativas de pais, sem fins lucrativos, que surgiram nos anos 60 e 70 do século XX, assim como as escolas privadas com fins lucrativos que começaram a proliferar a partir dos anos 70 e 80 de modo assimétrico pelo país.

De acordo com Rodrigues & Nogueira (2011), é assim que o Ministério da Educação assume, a partir de 1974, a responsabilidade pela educação das crianças com deficiência, abrangendo contudo um número reduzido de alunos e surgindo por este motivo outras soluções, tais como as escolas especiais.

Afigura-se importante referir as CERCI (Cooperativas para a Educação e Reabilitação de Crianças Inadaptadas) que começaram a emergir a partir de 1974, na criação das quais a iniciativa dos pais de crianças com NEE foi fundamental. Estas instituições surgiram como um conceito inovador com base na confiança e na esperança de um trabalho futuro, a desenvolver entre as pessoas com deficiência mental, as suas famílias e técnicos especializados que procuraram:

promover condições que privilegiassem a liberdade de escolha do projecto de vida pessoal – por parte dos próprios deficientes e suas famílias – e a sua integração nas comunidades, condições que pressupõem a existência de estruturas de suporte e de acompanhamento, assim como a presença de recursos técnicos diversificados, qualificados e com forte adequação aos níveis socioculturais das famílias (Afonso & Afonso, 2005: 267).

Estes autores apresentam os seguintes dados históricos: entre 1975 e 1980, fundaram-se 70% das cooperativas, de 1981 a 1985 criaram-se 22% e a partir de 1989 o movimento desceu para 8%; estas cooperativas atenderam cerca de 5 000 pessoas com deficiência e criaram 2 300 postos de trabalho; ofereciam Centros de Educação Especial (98%), Centros de Formação Profissional (76%), Atividades Ocupacionais (58%), Intervenção Precoce (20%), Residência Lar (18%), Emprego Protegido (10%), Enclave (4%), Apoio Domiciliário (4%) e Jardim-de-infância (4%).

Desta forma, Afonso & Afonso (2005: 266) identificam os anos 80 como o período em que se criaram os centros implementados e geridos pelo Estado (Centros de Gestão Direta) ou geridos em parceria com Organizações Não Governamentais (Centros de Gestão Participada), representando a mais de 70%. Relativamente aos anos 90, apesar de o Ensino Especial ter crescido significativamente, continuavam a verificar-se lacunas, por exemplo, a taxa de cobertura da população com deficiência com menos de 19 anos de idade era apenas de 28% e o facto de este subsector do sistema educativo exigir a formação de docentes e técnicos especializados.

Rodrigues & Correia (2011) consideram que foi, nos anos 90, que a política educativa integrativa se generalizou nas escolas de ensino regular definido e regulamentado pelo Decreto-Lei n.º 319/91, de 23 de agosto, que previa a adaptação do processo de ensino-aprendizagem dos alunos com NEE. Assim, os alunos com NEE têm direito a participar no ensino regular e as escolas têm de estar preparadas para fornecer as respostas adequadas ao aluno em função das suas características.

Os mesmos autores sistematizam os princípios subjacentes ao referido Decreto-lei: a responsabilização de todos os professores e da escola de ensino regular; a obtenção de um conhecimento completo quanto à situação escolar e sociofamiliar dos alunos com NEE, de modo a adequar as medidas a aplicar; a planificação educativa individualizada, flexível e adaptada a cada situação; a participação dos pais na avaliação e na conceção dos programas educativos; a utilização dos

professores de Educação Especial como um recurso da escola; a abertura da escola ao meio, possibilitando a utilização de diferentes serviços; a substituição da expressão “alunos com deficiência” por “alunos com Necessidades Educativas Especiais”, de forma a traduzir o novo conceito; a defesa de uma prática pedagógica diferenciada que entra em rutura com os modelos tradicionais de ensino; a regulamentação de medidas que permitam a concretização destas medidas.

No seguimento de diversas declarações – a Declaração de Educação para Todos, na Declaração de Salamanca (1994) e as Normas sobre Igualdades de Oportunidades para Pessoas com Deficiência das Nações Unidas –, entra em vigor, em 1997, o Despacho Conjunto n.º 105/97, de 30 de maio, que regulamenta uma política educativa mais inclusiva através da criação de Equipas de Coordenação de Apoios Educativos. Para Rodrigues & Correia (2011), estas equipas pretendiam colaborar com as escolas e os docentes de apoio educativo na gestão dos seus recursos e na implementação de respostas integradas e tendo em consideração a sua localização geográfica. Este despacho aponta para um “sistema educativo único” que sirva as necessidades de todos os alunos com dificuldades, criando, por isso, a figura de professor de apoio educativo.

Em 2008, surge a Lei n.º 3/2008, de 7 de janeiro, que revoga a legislação anterior, assim como aproxima os conceitos usados à CIF na sua versão de 2001. Como consequência desta lei, Rodrigues & Correia (2011) argumentam que passa a existir um único documento oficial para as respostas educativas e as formas de avaliação dos alunos com NEE – o Programa Educativo Individual, elaborado por professores, psicólogos e família. Nesta lei, realiza-se igualmente a separação entre os alunos com NEE de carácter permanente e aqueles que demonstram dificuldades escolares, efetivando-se assim uma distinção entre a Educação Especial e os Apoios Educativos. Contudo, meses mais tarde, é promulgada uma retificação – Lei n.º 21/2008, de 12 de maio – que permite aos pais optarem pelo modelo educativo para os filhos.

Rodrigues & Correia (2011) resumem os aspetos mais significativos desta Lei nos pontos seguintes, referindo que a esta:

- Alarga o âmbito da Educação Especial ao ensino particular, cooperativo e Pré-escolar, para além do ensino básico e secundário, já anteriormente contemplados.
- Refere à necessidade de normalização dos instrumentos de certificação de estudos, contendo as medidas aplicadas ao aluno, esclarecendo dúvidas da legislação anterior.
- Define o papel dos encarregados de educação, reforçando a sua participação e poder de decisão no referenciamento, avaliação e planificação.
- Refere à necessidade dos Projetos Educativos dos Agrupamentos referirem os aspectos organizacionais do apoio a estas crianças, bem como responsabiliza e reforça o Conselho Pedagógico na aprovação dos PEI e Grupo Disciplinar de Educação Especial e Serviços de Psicologia, pelos aspectos de avaliação e referenciação dos alunos. (Rodrigues & Correia, 2011)

Estes autores (2011) apresentam um conjunto de dados relativos à questão da educação que convém ter em consideração: entre 1982 e 1992, o número de crianças nas escolas especiais foi constante, tendo-se fixado em 11 000; no mesmo período, o número de alunos no ensino regular cresceu de 3 000 para 30 205, devido a um decréscimo dos encaminhamentos de crianças e jovens para

as escolas de ensino especial. No ano letivo de 1995/1996, o número de alunos com NEE que frequentavam escolas de ensino regular era de 79% face a 20,4% daqueles que se encontravam em escolas de ensino especial. Dois anos mais tarde, o número aumentou para 89% e desceu para 10,4%, respetivamente.

Apesar de os primeiros lugares de professores de ensino especial terem sido criados em 1942, foi necessário esperar pelo ano de 2006 para que os quadros de professores com vínculo permanente fossem criados, visto que até então as colocações destes professores eram realizadas por destacamento. Assim, o grupo de docência em ensino especial foi então criado, fazendo parte do grupo das expressões, e engloba os professores que apoiam a deficiência visual, a deficiência auditiva e a deficiência intelectual e motora. O já mencionado Decreto-lei n.º 3/2008, de 7 de janeiro, estipulou as competências destes professores, a sua responsabilidade em prestar apoios especializados, em lecionar áreas curriculares específicas e conteúdos próprios, em adaptar materiais e em gerir tecnologias de apoio. A título de exemplo, Rodrigues & Correia (2011) mencionam o ensino do Braille, a orientação e mobilidade, o desenvolvimento da visão, da autonomia, da funcionalidade e da comunicação ou a valorização da vida após a escola.<sup>7</sup>

No que concerne a formação destes professores, em 2005, somente 40% dos professores a desempenhar funções na área da educação especial detinham formação nesta área, podendo adquiri-la por meio de cursos de pós-graduação em NEE, as quais obrigatoriamente incluíam os domínios: (1) cognitivo e motor, (2) emocional e da personalidade, (3) da audição e surdez, (4) da visão, (5) da comunicação e linguagem e (6) da intervenção precoce na infância.

### 3.5. Inclusão e Acessibilidade

Conforme explicitado na evolução histórica da deficiência, o paradigma da inclusão veio substituir o paradigma da integração que, segundo Sasaki (2005: 21), nada exige da sociedade, apenas que esta aceite passivamente, de “braços cruzados”, receber as pessoas com deficiência que conseguem superar todos os obstáculos e barreiras para integrar a sociedade “normal”. Define-se como um esforço unilateral, em que as pessoas com deficiência diminuem as suas diferenças face à maioria da população por meio da reabilitação, da educação especial e até mesmo da cirurgia, sendo estas diferenças encaradas como o verdadeiro obstáculo à aceitação social (Sasaki, 2005: 22).

Em 1981, surge a definição do conceito de inclusão na Declaração de Princípios pelas mãos da *Disabled Peoples' International*, uma Organização Não-Governamental (ONG) que exigiu a equiparação

---

<sup>7</sup> Refira-se a este respeito a Rede de Escolas de Referência para a Educação de Alunos Cegos ou com Baixa Visão apresentada pelo Ministério de Educação para o ano letivo de 2013/2014: 8 escolas no Norte (cidades com uma escola – Porto, Braga, Vila Real, Bragança e Penafiel; Viana do Castelo com duas escolas); 7 escolas no Centro (cidades com uma escola – Coimbra, Aveiro, Castelo Branco, Guarda, Leira; Viseu com duas escolas); 14 escolas em Lisboa e Vale do Tejo (cidades com uma escola – Benavente, Entroncamento, Cascais, Almada, Santarém, Setúbal, Sintra e Caldas da Rainha; cidades com duas escolas – Lisboa, Torres Vedras e Loures); 3 escolas no Alentejo (Évora, Portalegre e Beja, todas com um escola). Não há qualquer menção ao Algarve nem às Ilhas da Madeira e dos Açores.

de oportunidades para todos. Após este momento histórico, outros documentos consolidaram esta mudança de paradigma, nomeadamente o Programa Mundial de Ação Relativo às Pessoas com Deficiência (1983), as Normas sobre a Equiparação de Oportunidades para Pessoas com Deficiência (1994), ambos da Organização das Nações Unidas, e a Declaração de Salamanca (1994), da UNESCO. Esta última declaração é especialmente importante no que se refere à educação inclusiva, tal como já foi explicitado.

Assim, de acordo com Sasaki:

a inclusão consiste em adequar os sistemas sociais gerais da sociedade de tal modo que sejam eliminados os fatores que excluíam certas pessoas do seu seio e mantinham afastadas aquelas que foram excluídas. A eliminação de tais fatores deve ser um processo contínuo e concomitante com o esforço que a sociedade deve empreender no sentido de acolher todas as pessoas, independentemente de suas diferenças individuais e da suas origens na diversidade humana. (Sasaki 2005: 21)

Na sequência da paulatina transição para o paradigma da inclusão, surge um conjunto de medidas que devem ser implementadas para concretizar as seis dimensões da acessibilidade identificadas por Sasaki (2005: 22-23). Para este autor, estas dimensões abrangem os seguintes aspetos:

- (1) a acessibilidade arquitetónica, sem a existência de barreiras ambientais físicas;
- (2) a acessibilidade comunicacional, sem que se identifiquem barreiras na comunicação interpessoal, na comunicação escrita e na comunicação virtual (a chamada acessibilidade digital);
- (3) a acessibilidade metodológica, que pretende eliminar as barreiras nas metodologias e estratégias de ensino-aprendizagem, na ação comunitária e na educação familiar;
- (4) a acessibilidade instrumental, relacionada com a eliminação de barreiras nos instrumentos e utensílios de estudo, nas atividades da vida diária e de lazer, desporto, recreação e cultura;
- (5) a acessibilidade programática, que concerne a supressão de obstáculos invisíveis nas políticas públicas, em regulamentos ou na legislação em geral;
- (6) a acessibilidade atitudinal, almejada por meio de programas e práticas de sensibilização e de consciencialização da população e através da socialização que resulta numa obliteração de preconceitos, estigmas, estereótipos e discriminações.

No que se refere ao contexto nacional, o Decreto-lei n.º 163/2006, de 8 de agosto, que veio revogar o anterior Decreto n.º 123/97, de 22 de maio, sustenta que:

A promoção da acessibilidade constitui um elemento fundamental na qualidade de vida das pessoas, sendo um meio imprescindível para o exercício dos direitos que são conferidos a qualquer membro de uma sociedade democrática, contribuindo decisivamente para um maior reforço dos laços sociais, para uma maior participação cívica de todos aqueles que a integram e, conseqüentemente, para um crescente aprofundamento da solidariedade no Estado social de direito. (DR, 2006: 5670)

Neste sentido, identifica no seu artigo 2.º (DR, 2006: 5672) o âmbito de aplicação destas normas técnicas sobre acessibilidades que se aplicam às instalações e espaços circundantes da administração

pública central, regional e local e aos institutos públicos, compreendendo: passeios e percursos pedonais; parques de estacionamento diversos; equipamentos sociais; centros de saúde, hospitais, maternidades e afins; estabelecimentos de ensino de todos os níveis; estações dos diversos meios de transporte; estações de correios, estabelecimentos de telecomunicações, bancos e similares; instalações sanitárias em edifícios públicos; igrejas e outros edifícios de culto religioso; museus, teatros, cinemas, bibliotecas públicas; estabelecimentos prisionais; instalações desportivas; espaços de recreio e lazer; estabelecimentos comerciais e hoteleiros.

Em suma, podemos afirmar que a acessibilidade se assume como a componente técnica e tecnológica da inclusão, um conjunto de serviços que permitem reduzir o efeito das barreiras que a própria sociedade construiu ao longo dos séculos. Nos termos do Instituto Português de Museus, a acessibilidade apresenta-se como:

um caminho para a autonomia de todos que implica não só a possibilidade de aceder aos espaços físicos mas também à informação disponível. É preciso poder entrar e circular sem problemas dentro dos Museus e Palácios mas também compreender os espaços e as peças que neles se apresentam. Há por isso que identificar e ultrapassar outras barreiras para além das arquitectónicas que impedem ou dificultam o acesso à informação por parte de muitas pessoas, sem esquecer que esses obstáculos podem ser sensoriais, cognitivos, sociais, educacionais ou culturais. (IPM, 2009)

### 3.5.1. Desenho universal

O conceito de desenho universal encontra-se definido na Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência como:

[aquilo que] designa o desenho dos produtos, ambientes, programas e serviços a serem utilizados por todas as pessoas, na sua máxima extensão, sem a necessidade de adaptação ou desenho especializado. «Desenho universal» não deverá excluir os dispositivos de assistência a grupos particulares de pessoas com deficiência sempre que seja necessário. (DR, 2009: 4919)

Neste sentido, o INR (IP, 2014) explicita que o desenho universal ou desenho para todos visa a conceção de objetos, equipamentos e estruturas do meio físico que se destinem a ser utilizados pela generalidade das pessoas, sem recurso a projetos de adaptação, e o seu objetivo é simplificar a vida de todos os cidadãos, independentemente de quaisquer características pessoais. Desta forma, o desenho universal permite tornar os produtos, as estruturas, a própria comunicação ou informação e o meio edificado passíveis de utilização pelo maior número de pessoas possível, a baixo custo ou sem custos adicionais, para que todos, e não somente as pessoas com necessidades especiais, possam integrar a sociedade de forma plena.

De acordo com o INR (IP, 2014), a realização de um projeto com desenho universal obedece a sete princípios básicos: a utilização equitativa (utilização por qualquer grupo de utilizadores), a flexibilidade de utilização (oferta de um leque vasto de preferências e capacidades individuais), a



utilização simples e intuitiva (facilidade em compreender, independentemente da experiência do utilizador, dos seus conhecimentos, aptidões linguísticas ou nível de concentração), a informação perceptível (fornecimento eficaz ao utilizador da informação necessária, quaisquer que sejam as condições ambientais/físicas existentes ou as capacidades sensoriais do utilizador), a tolerância ao erro (minimizando riscos e consequências negativas decorrentes de ações acidentais ou involuntárias), o esforço físico mínimo (susceptibilidade de utilização eficaz e confortável com um mínimo de fadiga) e a dimensão e espaço de abordagem e de utilização (espaço e dimensão adequados para a abordagem, manuseamento e utilização, independentemente da estatura, mobilidade ou postura do utilizador).

O Desenho para Todos assume-se, assim, como instrumento privilegiado para a concretização da acessibilidade e, por extensão, de promoção da inclusão social. Observe-se que a Rede Nacional dos Centros de Excelência em Desenho para Todos e Acessibilidade Eletrónica foi criada em 2002 na sequência do Plano de Ação eEurope 2002, da Comissão Europeia, com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento do desenho para todos enquanto instrumento fundamental para difundir a acessibilidade eletrónica ao maior número possível de cidadãos.

### **3.5.2. Produtos de apoio**

Os produtos de apoio, anteriormente conhecidos por ajudas técnicas, constituem meios de integração das pessoas com deficiência, podendo consistir em equipamentos simples ou complexos. Estes produtos encontram-se internacionalmente organizados e classificados com um código ISO que normalmente acompanha a prescrição dos equipamentos e da reabilitação. Pode encontrar-se uma lista homologada de produtos de apoio na página oficial do Instituto Nacional de Reabilitação (INR, IP, 2012), complementada pelo Catálogo Nacional de Ajudas Técnicas, entre as quais se destacam os produtos de apoio para o desenvolvimento de competências, para comunicação alternativa e aumentativa, para orientação, para ver, para o desenho e a escrita e para a leitura.

Entre os diversos produtos de apoio disponíveis, destacam-se os seguintes equipamentos destinados às pessoas cegas (INR, 2012):

- (1) os produtos de apoio para o treino de competências, nomeadamente os materiais para o desenvolvimento das competências da leitura e da escrita;
- (2) os produtos de apoio para o treino de comunicação alternativa e aumentativa, tais como para o treino de alfabeto tátil, para o treino do Braille e para treino de símbolos táteis que excluam o Braille;
- (3) os produtos de apoio para orientação, especificamente as bengalas táteis (as chamadas bengalas brancas), os cães-guia (cuja legislação nacional foi já mencionada), a pulseira para orientação e outros materiais de orientação podotátil (como mapas e diagramas em relevo);

(4) os produtos de apoio para ver, por exemplo, os óculos, lentes e sistemas de lentes para ampliação, produtos para expandir e direcionar o ângulo de visão ou sistemas vídeo de ampliação de imagem<sup>8</sup>;

(5) os produtos de apoio para desenho e escrita, tais como os dispositivos para desenho<sup>9</sup> e escrita manual, pranchas para escrita, esboço e desenho, régua de assinatura, chancelas e pautas de escrita, equipamentos de escrita de Braille de forma manual (o reglete, régua para escrever Braille, e a punção, instrumento de furar), papel/plástico especial para escrita, blocos de notas portáteis para Braille e software para processamento de texto e para desenhar e pintar;

(6) e, finalmente, os produtos de apoio para leitura, nomeadamente os materiais em Braille, de leitura falados, em caracteres ampliados ou por caracteres e os materiais para leitura tátil; neste sentido, Neves (2014: 124) refere os livros multiformato que, para além das habituais ilustrações e do texto, oferece igualmente pictogramas, audiolivro e videolivro com LGP.

A complementar esta listagem, na página oficial de Ataraxia (2014), empresa dedicada à tecnologia direcionada para a deficiência visual, pode verificar-se que o enfoque recai sobre as dimensões da orientação e da leitura, sendo que estes produtos de apoio se fundamentam em equipamentos que permitem a audição de informação escrita, a utilização do tato por meio de diversos materiais táteis e a leitura e escrita em Braille. Resta ainda referir outros produtos para o apoio da vida quotidiano, nomeadamente os relógios e despertadores (falantes, táteis e para baixa visão), calculadoras falantes, auxiliares médicos (ex.: termómetros, medidores de tensão arterial, organizador semanal de comprimidos), utilidades (como diversos tipos de balanças, fitas métricas, medidas indicadoras do nível de líquidos, organizador de meias, entre outros) e jogos adaptados.

Retomando a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, afigura-se necessário compreender o que se entende por comunicação:

«Comunicação» inclui linguagem, exibição de texto, braille, comunicação tátil, caracteres grandes, meios multimédia acessíveis, assim como modos escrito, áudio, linguagem plena, leitor humano e modos aumentativo e alternativo, meios e formatos de comunicação, incluindo tecnologia de informação e comunicação acessível. (DR, 2009: 4919)

De acordo com esta convenção, a comunicação abrange uma diversidade de aspetos, alguns dos quais foram já mencionados. Para além disso, para escrever à mão, as pessoas cegas têm à sua disposição a pauta e a punção, complementada posteriormente com a máquina de datilografia Braille

---

<sup>8</sup> Convém mencionar a OrCam, um computador de bolso com uma câmara sensível que é colocada num par de óculos, destinado essencialmente a pessoas com baixa visão. Aquando do momento em que a câmara é apontada para o que o usuário pretende ver, “o dispositivo faz uma leitura em tempo real e descreve-o através de um auricular discreto de condução óssea” (Pires, 2014: 65).

<sup>9</sup> No contexto dos dispositivos de desenho, refere-se a caneta para cegos “Le Mani” (i.e. ‘as mãos’ em italiano) criada pelo ilustrador Filippo Fiumani, que permite escrever com muita precisão e com um traço em relevo constante, ou seja, “através de uma ponta que funciona como uma agulha movida por um pequeno motor ligado a uma tomada elétrica” (Pires, 2014: 55).

(como a Perkins Brailier), a impressora Braille (ex.: Thiel-Interpoint), o BrailleNote ou NoteTaker e a linha Braille para computadores. Com os desenvolvimentos ao nível das novas tecnologias, podem ainda adaptar-se o scanner, o OCR ou o livro áudio às necessidades das pessoas cegas. De referir ainda a caneta para desenho em alto-relevo M/H 1.0.

Alegre (1995) apresenta uma síntese de algumas destas tecnologias:

Voz sintética – Transmite oralmente a informação que está no écran. Obtém-se através de software para leitura de écran (*screen reader*) instalado em computador equipado com placa de som e colunas ou na sua falta com sintetizador de voz.

Linha ou terminal braille – Equipamento electrónico ligado ao computador por cabo, que possui uma linha régua de células braille, cujos pins se movem para cima e para baixo e que representam uma linha de texto do écran do computador. O número de células da régua pode ir de 20 a 80.

*NoteTaker* braille – Equipamento portátil que permite escrever com teclas braille, ouvir e/ou ler o que se escreveu, armazenar informação, descarregar a informação para o computador e ser ligado a uma impressora a tinta ou braille para imprimir o que se pretenda. Ligado ao computador, pode ser usado como sistema de output de voz ou de braille, consoante seja um *NoteTaker* equipado com voz ou com linha braille ou com ambas as possibilidades. Pode ter calculadora, relógio, etc.

Impressoras braille – Imprimem em braille, um texto escrito no computador em caracteres normais.

*Scanners* – Permitem a digitalização de texto e imagens, isto é, transforma-os em informação que pode ser lida e alterada no computador.

OCR – Software de reconhecimento de caracteres que transforma a imagem digitalizada pelo scanner em texto editável.

Circuito fechado de televisão (CCTV) ou Lupa TV – Permite ler, com um grande leque de escolha de grau de ampliação, cor e tipo de fundo, texto manuscrito ou impresso, ver imagens, objectos ou pequenos animais, escrever e realizar tarefas minuciosas como fazer renda ou coser botões. Pode estar equipado com uma câmara apenas para visão de perto ou ter uma 2ª câmara apontada para longe.

Programas de Ampliação – Software que amplia a informação que aparece no monitor do computador.

Podem ainda referir-se o sistema LIDA – Sistema de Livro Digital Acessível, criado pela Fundação Dorina Nowill para Cegos, no Brasil, que permite o acesso a livros digitalizados por meio de vozes digitais – e o DAISY (Digital Accessible Information System), consórcio de organizações que coordena recursos ao nível mundial, contribuindo também para sistemas de leitura, nomeadamente na passagem dos livros analógicos para os livros digitais (Digital Talking Books). Mais recentemente, a organização *Action for Blind People* (2015)<sup>10</sup>, que trabalha em colaboração com o RNIB do Reino Unido, apresentou um protótipo ainda em fase experimental do primeiro tablet para cegos. Segundo eles, este será um “Braille device that allows users to upload text files, such as novels, using a USB stick. The text then appears in Braille via small physical ‘bubbles’ that rise and fall on demand”. A cofundadora, Kristina Tsvetanova, reconhece que a tecnologia é maioritariamente inacessível e que este tablet poderá representar a solução para livros de grande extensão, como é o caso dos manuais.

---

<sup>10</sup> Cf. <https://www.actionforblindpeople.org.uk/your-community/blogs/ed-lyon/introducing-the-world-s-first-tablet-for-the-blind/> (acedido 22.01.2015).

### 3.5.3. Escrita e leitura com o sistema Braille

Há qualquer coisa de místico, miraculoso e não inteiramente compreendido que acontece quando os dedos treinados e experientes de um leitor cego desvendam os padrões simétricos dos pontos braille que transferem para a sua mente consciente palavras, pensamentos, ideias e emoções provindos de um amigo ou de pessoas há muito desaparecidas.  
(Cranmer citado por Reino, 2000: 1)

O sistema Braille foi criado há mais de 180 anos, continuando a ser utilizado pelas pessoas cegas como o meio por excelência para a leitura e a escrita. “Ler com os dedos” vulgarizou-se de tal forma que qualquer programa de reabilitação passava necessariamente pela aprendizagem do Braille. Reino (2000: 5) sustenta que o Braille é um recurso fundamental na integração e inclusão social das pessoas cegas, assim como para a o seu sucesso sociocultural e profissional e autoestima.

Contudo, a partir dos anos 70 do século XX (Reino, 2000: 4), verificou-se um declínio na sua utilização devido à crença generalizada de que o Braille se havia tornado obsoleto face à utilização de materiais sonoros, assim como um instrumento estigmatizante para os cegos, o que acabou por conduzir inevitavelmente a uma diminuição da competência de leitura e ao aumento do número de analfabetos funcionais. Reino (s/d) designa esta tendência de “desbrailização” que resultou de diversos fatores, nomeadamente a integração dos cegos em escolas de ensino regular que conduziu à predominância da audição e da memorização e a substituição progressiva dos professores especializados em deficiência visual por professores de educação especial de formação generalista. Na sequência deste processo, o recurso ao Braille e às técnicas de orientação e mobilidade essenciais às pessoas cegas foram desencorajados, tendo levado inevitavelmente ao insucesso escolar.

No que se refere aos percursos do Braille, Dias (1991: 67) refere a experiência conduzida por Francisco Lucas de Saragoça, em 1517, que consistia num conjunto de tábuas revestidas a cera virgem onde eram gravadas letras com um estilete. Por outro lado, Souza (2012: 104) descreve a experiência de Jacob de Netra que nasceu na Alemanha, em meados do século XVIII. Sendo cego desde a nascença, Jacob foi enviado para a escola para aprender os princípios básicos da religião e outras tarefas simples. Contudo, foi inventando o seu próprio sistema de comunicação através de um sistema de entalhes com pequenas varetas. Com este sistema, acabou por criar a sua própria biblioteca, sendo que os livros eram formados por feixes de pequenas varetas entalhadas.

Apesar destes casos isolados, até à primeira metade do séc. XIX, o acesso à leitura por parte dos cegos encontrava-se praticamente vedado “devido a barreiras de ordem perceptivo-sensorial não raro erradamente interpretadas como resultantes de limitações de ordem cognitivo-intelectual por filósofos e pensadores de inequívoca respeitabilidade” (Reino, s/d). Foi então em 1819 que Charles Barbier de la Serre, oficial de artilharia, criou um sistema em relevo designado por ‘escrita noturna’, que era constituído por 12 pontos dispostos em 2 filas verticais de 6 pontos cada que podiam ser lidos com os dedos e sem luz (Dias, 1991: 67). Este sistema serviu de base para o posterior desenvolvimento do Braille.

Louis Braille nasceu em 1809 perto de Paris e ficou cego com 3 anos na oficina do seu pai, onde se feriu com uma sovela. Frequentou a escola e, aos sete anos, integrou o Instituto Nacional de Jovens Cegos de Valentin Haüy (que já utilizava um sistema de letras moldadas em relevo), onde acabou por desempenhar as funções de professor. Mais tarde, num dos salões da época, conheceu Alphonse Thibaud que lhe sugeriu a criação de um método que possibilitasse aos cegos ler, mas também escrever. Começou a trabalhar com base no código de Barbier e, em 1829, tinha desenvolvido um sistema de pontos em relevo que representava as letras do alfabeto, apresentado no manual *Procédé pour écrire les paroles, la musique et le plain-chant au moyen de points, à l'usage des aveugles et disposés pour eux*.

Este sistema foi oficialmente reconhecido em França em 1854, dois anos após a morte de Louis Braille, e posteriormente adotado também a nível internacional, constituindo uma valiosa fonte de comunicação para as pessoas cegas, apesar de nem todas conhecerem este sistema e de se apresentar frequentemente como um obstáculo àqueles indivíduos que cegam mais tardiamente, ou seja, com cegueira adquirida.

O sistema Braille é constituído por 63 sinais obtidos pela combinação de 6 pontos em relevo dispostos em 2 colunas com 3 pontos cada (1, 2 e 3 na primeira coluna; 4, 5 e 6 na segunda coluna), formando a célula Braille (Dias, 1991: 68). Cada célula é abrangível pela área da polpa do dedo, contendo tipicamente uma página Braille entre 26 a 28 linhas e 30 a 32 caracteres por linha (Alegre 1995; Reino, s/d). Estes pontos são saliências no papel com um espaço muito reduzido entre eles, para que cada carácter ocupe o menor espaço possível, mas suficientemente afastados para serem facilmente percebidos. Com apenas estes seis pontos é possível representar todo o alfabeto, distinguindo letras acentuadas, números, pontuação e todo um conjunto de caracteres especiais, tais como os usados em matemática, física, música, entre outros<sup>11</sup>.

A leitura em Braille é semelhante à leitura visual, não é um código encriptado, mas uma ortografia alternativa, um alfabeto tátil, punctiforme, segundo Lorimer (1996), sendo que o leitor proficiente usa ambas as mãos, uma à frente da outra, movendo-se no sentido horizontal ao longo da linha. O toque deve ser leve e a pressão uniforme. A introdução ao código Braille deve ser feita em simultâneo com a máquina Braille, no momento em que as crianças cegas já saibam ler alguma coisa (Dias, 1991: 71).

Segundo Dias (1991: 71-72), um bom leitor de Braille atinge as 90 palavras por minuto, podendo em adulto ler aproximadamente 120 palavras por minuto. As técnicas fundamentais para a leitura Braille abrangem a discriminação tátil, a destreza dos dedos e a flexibilidade nos pulsos, os movimentos dos dedos e mãos, o toque suave dos dedos, a mudança de linha e o virar da página. Contudo, as limitações deste sistema de leitura são a relativa lentidão (1/3 ou 1/4 do ritmo da leitura

---

<sup>11</sup> Ver alfabeto Braille da língua portuguesa em <http://gesta.org/alfabrilite.htm> (acedido 15.01.2015).

visual), o volume dos livros e a reduzida variedade do material disponível quer em bibliotecas quer em instituições de ensino.

Independentemente destas limitações, a importância da leitura como modo de colmatar a ausência de um ou mais sentidos é indiscutível, tal como se pode verificar nas palavras de Helen Keller:

Mas não disse ainda o suficiente sobre o quanto devo aos livros. Amigos fiéis, eles dão, a todos, prazer e sabedoria. A mim, deram-me mais: trouxeram-me as inúmeras noções que toda a gente adquire, espontaneamente, com os olhos e os ouvidos. Muito me ajudaram os livros a remediar os sentidos que me faltam. Foram a ferramenta com que quebrei os grilhões a que parecia eternamente condenada, passando a participar do movimento e da agitação do mundo exterior. (Keller citada por Reino, 2000: 2)

O sistema Braille surge então como um sistema perfeitamente ajustado ao nível psicofisiológico dos cegos, fazendo com que este fosse aceite “como meio natural e universal da leitura e escrita para as pessoas cegas, perceptiva cognitivamente ajustado” (Reino, 2000: 2), ressaltando-se a sua importância decisiva no processo de integração e inclusão social das pessoas cegas, assim como do seu sucesso profissional e sociocultural. Reino sublinha ainda que:

[e]sta perfeita adequação “ergonómica” e psicofisiológica, paralelamente a uma incrível simplicidade, facilidade de utilização, sistematização, coerência lógica e grande equilíbrio geral, conferem ao Braille uma incontestável actualidade e significado sociocultural e fazem dele um instrumento de todo insubstituível na vida pessoal, social e profissional dos deficientes visuais (...) [para além d]a importância fundamental do Braille no reforço da identidade pessoal, auto-estima, autonomia e integração social dos indivíduos cegos (Reino, s/d)

Dias (1991: 69) identifica 1950 como o ano em que a UNESCO adota o sistema Braille para todas as línguas devido à sua flexibilidade em representar todo o material literário, numérico e musical. É de destacar, todavia, a existência de outros sistemas, tais como o sistema Ballu, criado por um discípulo de Louis Braille que defendia um sistema para os cegos idêntico ao dos normovisuais, e o sistema desenhado por Robert Moon (conhecido como o cego de Brighton) em 1875, um sistema em relevo, no qual a forma dos caracteres era semelhante à dos alfabeto latino e sendo amplamente usado no Reino Unido, especialmente pelas pessoas que cegam tardiamente.

Reino (2000: 1) afirma que a introdução do sistema Braille em Portugal se situa por volta do ano de 1880 e se deveu à Associação Promotora do Ensino dos Cegos e à intervenção de Branco Rodrigues, cuja ação conduziu à multiplicação de escolas para crianças cegas até finais dos anos 60 do século XX, altura em que o Estado passou a assumir esse papel. Foi neste contexto que se desenvolveu a leitura e escrita em Braille e se criaram as primeiras bibliotecas.

No que se refere aos utilizadores do Braille em Portugal, Reino (2000: 2) refere que, em 1999, a Comissão de Braille realizou um inquérito no sentido de colmatar a ausência de dados estatísticos relativos a estes mesmos utilizadores. Assim, este inquérito foi respondido por 212 pessoas cegas, sendo que 118 eram do sexo masculino e 94 do sexo feminino. Relativamente à distribuição etária dos respondentes, 20% situavam-se no grupo 20-29 anos, seguido do grupo dos 15-19 anos com

aproximadamente 15% e os grupos 30-39 e 40-49 anos com uma percentagem semelhante. Em termos de instrução, 30% dos inquiridos possuem o 3.º ciclo do Ensino Básico completo, 20% possuem o 12.º ano e a licenciatura e os que possuem o 6.º ano representam cerca de 15%. Deste universo, 45% são estudantes, estando os restantes distribuídos por diversas funções, nomeadamente telefonistas, professores, técnicos de Braille e desempregados (17%).

Após esta caracterização demográfica, Reino (2000: 2) considera que interessa descortinar o número de respondentes que foram alfabetizados em Braille, ou seja, uns significativos 56%, enquanto 37% aprenderam a ler e escrever em tinta e 7% em ambas as modalidades de forma simultânea. Relativamente à idade de aprendizagem do Braille, 45% aprenderam o Braille em idade mais precoce, entre os 5 e os 9 anos, 25% entre os 10 e os 14 anos e 12% entre os 15 e os 19 anos. Afigura-se interessante destacar que 42% aprenderam o Braille em escolas especiais, 35% em regime de ensino integrado e 15% em centros de reabilitação. É importante também salientar o facto de 93% dos inquiridos usarem o Braille para satisfazer as suas necessidades quotidianas: 90,6% leem habitualmente revistas e outros documentos; 85% leem livros; 79% usam o Braille no estudo e 37% fazem uso do sistema na sua atividade profissional. Todos leem Braille fixado em papel, enquanto somente 26,4% o fazem a partir de uma linha Braille de computador.

No que diz respeito à escrita de Braille, quase 89% dos cegos escrevem Braille para satisfazer as suas necessidades quotidianas: 78,3% em situações de estudo; 75% para produzir textos e documentos escritos e 37% para a atividade profissional. Destes inquiridos, 98% usa a máquina Braille para escrever, 56% recorre à pauta e 54% escreve diretamente ao computador.

#### **3.5.4. Serviços de acessibilidade**

A Diretiva Europeia “Television without Frontiers” (89/552/EEC) de 1989 marcou a intervenção da EU na transmissão televisiva dos Estados-membros, essencialmente com o intuito de promover a diversidade cultural e a competitividade da indústria europeia de produção de programas. Na linha de outras diretivas, pretendia “ensure the free movement of broadcasting services within the internal market and at the same time to preserve certain public interest objectives, such as cultural diversity, the right of reply, consumer protection and the protection of minors” (Diretiva 89/552/EEC, 1989). A título de exemplo, define quotas para a transmissão de programas específicos, de produção independente e de publicidade. Esta diretiva foi alvo de uma primeira revisão em 1997 e, posteriormente, em 2007 (2007/65/CE). A reformulação desta Diretiva sobre os serviços de comunicação social audiovisual sem fronteiras centrou-se nos serviços lineares e não lineares, na publicidade oculta e na colocação de produtos.

Na sequência desta, surge a Diretiva Europeia do Audiovisual (2010/13/EU) no sentido de “ensure the transition from national markets to a common programme production and distribution market, and to guarantee conditions of fair competition without prejudice to the public interest role to

be discharged by the audiovisual media services”. Entre outros aspetos, esta diretiva introduz o direito de as pessoas com deficiência e os mais idosos de participarem e serem integrados na vida social e cultural europeias, participação esta que não pode ser dissociada dos serviços de acessibilidade no audiovisual, incluindo assim a língua gestual, a legendagem para surdos, a audiodescrição e um menu de navegação compreensível.

No contexto português, Neves (2012: 370) destaca a Convenção dos Direitos das Pessoas com Deficiência das Nações Unidas de 2007, ratificada por Portugal em 2009, a qual conduziu a uma alteração de paradigma que contribuiu para tornar a sociedade responsável pela criação de soluções inclusivas e acessíveis para todos. Desta forma, “this call for action implies a proactive attitude towards better accessibility services in the media” (Neves, 2012: 371).

Podem nomear-se alguns documentos portugueses importantes que antecederam esta Convenção, como a Deliberação sobre a Acessibilidade à Televisão Digital Terrestre por Cidadãos com Necessidades Especiais da Alta Autoridade para a Comunicação Social (AACCS), aprovada em 2001 que pretendia garantir o acesso universal à informação da televisão digital terrestre dos cidadãos com necessidades especiais, recorrendo, assim, à legendagem, à tradução em língua gestual, à descrição de imagens e à conversão de texto em voz. Neste sentido, a AACCS (2001) recomendava a introdução progressiva de interfaces acessíveis e compatíveis com as tecnologias de apoio para cidadãos com necessidades especiais, tais como o comando remoto adaptado, os teclados e ratos especiais, os leitores de ecrã, os sintetizadores de fala e os terminais Braille.

Por outro lado, Neves (2012: 371) menciona a Lei da Televisão Portuguesa de 2002 que “has included a provision on accessibility services on television for disabled viewers”. A nova versão de 2011 – Lei n.º 8/2011, de 11 de abril, criou a Entidade Reguladora da Comunicação Social, assim como estipulou a oferta progressiva de audiodescrição, a interpretação em Língua Gestual Portuguesa (LGP) e a legendagem para surdos. No artigo 27.º (DR, 2011: 2142), afirma-se que “[o]s serviços de programas televisivos e os serviços audiovisuais a pedido não podem (...) incitar ao ódio racial, religioso, político ou gerado pela cor, origem étnica ou nacional, pelo sexo, pela orientação sexual ou pela deficiência”, enquanto o artigo 34.º, por meio da Entidade Reguladora para a Comunicação Social, define:

o conjunto de obrigações relativas à acessibilidade dos serviços de programas televisivos e dos serviços audiovisuais a pedido por pessoas com necessidades especiais, nomeadamente (...) o recurso à legendagem, à interpretação por meio de língua gestual, à audiodescrição ou a outras técnicas que se revelem adequadas, bem como à disponibilidade de menus de navegação facilmente compreensíveis. (DR, 2011: 2143)

Estas duas leis portuguesas refletem as diretivas europeias, assim como a própria Constituição Portuguesa na afirmação dos direitos das pessoas com deficiência em participar na fruição e na criação cultural da sociedade. No entanto, estas leis continuam a não produzir o efeito prático exigido na



redação das mesmas, apesar da notória proatividade legislativa de Portugal. Neves (2012) corrobora esta ideia, sustentando que:

not much has been done in Portugal since the 2003 impulse to improve accessibility standards on all media, particularly on television (...) the question remains as to how effective laws and regulations are when the main stakeholders do not share common interests or see reasonable advantages in providing services that appear to be directed to a very small portion of the population (2012: 371-272)

No próximo capítulo dedicado à audiodescrição, dar-se-á conta de um conjunto de experiências desenvolvidas em Portugal no âmbito da audiodescrição não só em termos da televisão e do cinema, mas também das artes performativas e dos espaços culturais e históricos.

## CAPÍTULO 4

## 4. Audiodescrição

Words are never as strong as images (Da Vinci)

Este capítulo pretende centrar-se na audiodescrição para cegos e pessoas com baixa visão, um dos tipos outrora designados como inovador dentro do âmbito da TAV (cf. Gambier, 2003), tal como se explicitará nas partes que se seguem. Os objetivos deste capítulo consistem em definir audiodescrição (AD) com base em diferentes autores, enquadrar a AD em termos teóricos no contexto dos Estudos de Tradução e da TAV e compreender as suas preocupações principais, apresentando a evolução histórica e os diferentes contextos de aplicação da AD. Simultaneamente, cumpre-se descrever as várias normas, orientações e boas práticas que têm vindo a lume para a AD destinada ao cinema, televisão e artes performativas, por um lado, e orientada para os espaços culturais e históricos, por outro. Ao tentar cumprir estes objetivos, deseja ainda provar que efetivamente as palavras não são menos fortes do que as imagens, tal como o mote para este capítulo propõe de forma desafiadora, colocando no seu âmago a problemática central desta investigação.

### 4.1. Enquadramento teórico

Na introdução deste trabalho, assumiu-se que este se integra numa abordagem descritivista dos Estudos de Tradução (ET), em oposição aos designados de estudos puros, conforme defendida por Toury (1995) com base no mapa dos ET concebido por Holmes. É nesta vertente descritivista que pode ainda ser subdividida ainda em estudos centrados no processo, no produto e na função, que a TAV se enquadra.

Segundo Mayoral Asensio (2001), os estudos centrados na função concretizam-se na aplicação da TAV a diferentes áreas conceptuais, que corresponde ao que este autor designa como a aplicação instrumental da TAV (ou a abordagem funcional de Toury, 1995): a AD é um destes casos.

O modo convencional de encarar a tradução como uma mera transferência de palavras de uma língua para outra(s) fez com que a TAV não fosse considerada durante muito tempo como um objeto de estudo, apesar de esta implicar um processo tradutológico complexo. Esta conceção tradicional e redutora do texto a uma mera sequência de frases (Gambier & Gottlieb, 2001: x) seria suficiente para rejeitar a TAV enquanto forma de tradução canónica. No entanto, já Jakobson, em 1959, considerou a tradução intersemiótica ou transmutação como um dos três tipos possíveis de tradução (sendo os outros a tradução intralinguística e a interlinguística), na qual o material audiovisual facilmente se insere, visto que envolve: “an interpretation of verbal signs by means of nonverbal sign systems” (Jakobson in Venuti, 2001: 118). De ressaltar que, no contexto da AD, a tradução intersemiótica se realiza no sentido inverso da prevista por Jakobson, através da interpretação dos elementos visuais, quer bidimensionais, quer tridimensionais, por meio de signos verbais.

Em 2003, Gambier (2003: 172-177) dividiu a TAV em tipos dominantes e tipos que então se apresentavam como inovadores. Os primeiros incluíam a legendagem interlinguística, a dobragem (ou sonorização total), a interpretação consecutiva e simultânea, a sonorização parcial (ou *voice-over*), o comentário livre, a tradução à vista e algumas produções multilingues, enquanto os restantes tipos compreenderiam a tradução de guiões, a tradução intralinguística (ou legendagem para surdos), a legendagem ao vivo e a audiodescrição. É necessário ter em conta que os processos que, em 2003, se apresentavam como um desafio para este autor, no momento atual não assumem a mesma aura de novidade, dada a generalização destes procedimentos em numerosos países.

Relativamente a esta questão específica dos tipos de TAV, Hernandez Bartolomé & Mendiluce Cabrera (2005: 92) falam de “debatable question”, uma vez que, segundo estes autores, não há concordância entre os diversos estudiosos quanto ao número de modalidades de TAV. Por exemplo, Luyken (1991), Agost (1999) e Chaves (2000) identificam 5 tipos de TAV, enquanto Linde & Kay (1999) e Díaz Cintas (2001) apontam 10 e Gambier em 2003 descreveu 13 tipos distintos. Estas diferenças de classificação prendem-se igualmente com a perspetiva destes autores: Gambier baseia-se numa abordagem taxonómica, ao passo que os outros estruturam a TAV em tipos que se enquadram na legendagem ou na sonorização. Desta forma, parafraseando Gambier, Hernandez Bartolomé & Mendiluce Cabrera (2005: 92) sustentam que a TAV “is not a closed group but an evergrowing whole and so new types are added or split over time”.

Neste sentido, Ramos Pinto (2012: 337) subscreve a posição de Díaz Cintas (2009) ao afirmar que a própria noção de TAV poderia ser encarada como uma tipologia textual superordenada – a audiovisual – que englobaria diversas modalidades de tradução. No que se refere à legendagem para surdos e à audiodescrição, a mesma autora (2012: 341) integra-as nas “novas” práticas de acessibilidade, resultantes da mudança de paradigma face à deficiência. No entanto, na perspetiva de Neves (2012: 367), estas modalidades estão a forçar as suas fronteiras tradicionalmente definidas no âmbito da TAV e a assumir uma abordagem mais multidisciplinar devido ao afastamento do ecrã e à aproximação a outros modos multissensoriais. Para ilustrar esta plasticidade de fronteiras, Baynton (2008) afirma que “[a] spate of recent articles has declared disability to be the next academic frontier, an analytic category with the transformative potential of race, class, sexuality, and gender”.

Relativamente à dimensão semiótica da TAV, Gottlieb (in Baker, 1998: 245-246) clarifica a sua importância no campo da legendagem, apesar de também se afigurar útil discuti-la no contexto da AD. De acordo com este autor, os textos podem ser monossemióticos ou polissemióticos, quando utilizam um ou vários canais de comunicação, como é o caso dos canais visual e auditivo. Para além disso, os textos polissemióticos podem ainda ser isossemióticos se a tradução utilizar o canal original, ou diassemióticos se a tradução resulta de uma combinação entre diferentes canais.

No caso da legendagem, os textos produzidos são polissemióticos e diassemióticos, uma vez que utilizam o canal visual que acresce ao auditivo, numa fusão de diferentes canais. Por outro lado, no

caso da AD em contexto museológico, o tema central deste trabalho, estamos perante textos audiodescritos que tanto podem ser monossemióticos (visto que o canal visual não se encontra presente nas pessoas cegas e subsiste apenas o canal auditivo), como podem passar a ser polissemióticos se a AD convocar outros sentidos (ex.: o tato ou o olfato), como é o exemplo das experiências táteis com objetos de arte bidimensionais e tridimensionais.

Na verdade, em diversos tipos de TAV, Gottlieb (1998: 247; 2005: 3-4) sustenta que existe uma interação entre quatro canais comunicativos diferentes: o canal auditivo-verbal (diálogos, vozes de fundo, letras de músicas); o canal auditivo não-verbal (a música, os sons da natureza, os efeitos sonoros); o canal visual verbal (títulos, signos escritos no ecrã); e o canal visual não verbal (a composição da imagem e a sequência narrativa). No entanto, quando nos referimos à AD, os quatro canais ficam reduzidos a dois, aos canais auditivo-verbal e auditivo não-verbal, daí a importância da análise dos processos de verbalização dos elementos visuais, que envolvem, de acordo com Orero (2007: 9), processos de transferência intersemióticos que vão para além das definições linguísticas e culturais mais tradicionais de tradução.

No que concerne a sua designação, a TAV tem sido alvo de diversas denominações, as quais acompanharam igualmente a conceção atribuída à tradução como atividade e como área do conhecimento, que tem variado de forma considerável ao longo das últimas décadas do século XX e início do século XXI. Isto deve-se ao facto não só de a TAV trabalhar com diferentes tipologias textuais, como também abranger um conjunto de atividades distintas, tais como a localização, a transferência linguística, a adaptação, a edição e revisão, a gestão documental, a coautoria, a redação técnica, a mediação linguística, entre outros. Para Gambier & Gottlieb (in Gambier & Gottlieb, 2001: ix-x), estas designações ilustram a confusão terminológica patente nesta área abrangente.

De forma mais evidente, Chaume (2003: 15), aborda igualmente esta inconsistência denominativa, apresentando uma sequência cronológica dos nomes atribuídos à TAV: “film dubbing” (Fodor, 1975), “constrained translation” (Titford, 1982), “film translation” (Snell-Hornby, 1988), “screen translation” (Mason, 1989), “film and TV translation” (Delabastita, 1989), “media translation” (Eguíluz et al. 1994), “comunicación cinematográfica” (Lecuona, 1994), “traducción cinematográfica” (Hurtado, 1994-1995), “traducción fílmica” (Díaz-Cintas, 1997), “multimedia translation” (Mateo, 1997; Gambier & Gottlieb, 2001) or “traducción para la pantalla” (Mayoral Asensio, 2001).

Procurando superar esta fragmentação, Orero (2004: vii) tenta pacificar esta multiplicidade terminológica com a proposta de “dynamic umbrella” que surge como um termo superordenado consideravelmente abrangente, na linha do sugerido por Gambier & Gottlieb (2001) que afirmavam que a TAV seria: “an umbrella framework for scholars from various disciplines”.

Apesar da variedade de termos, o termo ‘tradução audiovisual’ é aquele que tem sido utilizado com uma maior vitalidade, tendo substituído duas das designações iniciais, nomeadamente ‘tradução fílmica’ e ‘transferência linguística’, designação aquela que, de acordo com Gambier (2003: 171),

ênfata excessivamente os elementos linguísticos. De destacar também que o termo ‘tradução multimídia’ tem mantido a sua presença, uma vez que esta designação, segundo Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera (2004: 265), abrange as traduções que envolvem um mínimo de dois canais e algum tipo de tecnologia. Contudo, Díaz-Cintas (2001: 24) entende a designação de ‘audiovisual’ como uma designação totalmente adequada, uma vez que retém a dimensão semiótica deste tipo de tradução.

Reforçando a linha dos autores anteriores, Chaume (2003) concorda que esta designação mais recente e menos problemática é efetivamente a ‘tradução multimídia’ que abrange “totes les transferències lingüístiques i culturals d'aquells textos que es manifesten a través de diversos canals de comunicació, però també a través de diferents codis” (Chaume, 2003: 16) e compreende “tant la traducció cinematogràfica com la traducció i adaptació de produccions informàtiques (...) localització, però també vol incloure la traducció de l'òpera o la traducció de comics” (Chaume, 2003: 16).

Neste sentido, todos estes termos novos e alternativos tendem a reflectir “the great diversity of expectations and representations related to the concept of translation” (Gambier & Gottlieb, 2001: ix), ao mesmo tempo que surge a conceção de texto como “polysemiotic multi-signs”. Orero sublinha esta perspetiva, afirmando que a TAV “will encompass all translations – or multisemiotic transfer – for production or postproduction in any media or format, and also the new areas of media accessibility” (Orero, 2004: viii).

Como resultado desta complexidade e riqueza multissemióticas, torna-se evidente que a investigação em TAV necessita de “draw on a variety of (...) methodologies – from polysystem theory, psycholinguistics, cultural studies, critical discourse analysis, relevance theory, as well as functional approaches to translation” (Gambier, 2003: 183), pugnando, sempre que necessário, por discutir conceitos como os de texto, significado, normas, equivalência, manipulação e aceitabilidade.

## 4.2. Definição de audiodescrição

*Those who have never suffered impairment of sight or hearing seldom make the fullest use of these blessed faculties. Their eyes and ears take in all sights and sounds hazily, without concentration and with little appreciation. (Keller, 1933)*

A audiodescrição é designada de diferentes formas consoante a tradição do país em causa e face a novas propostas teóricas apresentadas. Na Europa, optou-se por designar esta modalidade de TAV de Audiodescrição, fazendo-se referência, contudo, ao termo que Piety (2003: 24) propõe de “visual assistive discourse”, no âmbito da sua dissertação de mestrado. Por outro lado, nos Estados Unidos, a tradição aponta para o uso dos termos de “video descriptive service” (que veio substituir o anterior conceito de “audio descriptive service”) e descrição verbal.

É o contributo de Braun (2007) que apresenta de forma consideravelmente clara aquilo que se entende por AD. Para esta autora, a AD pode ser caracterizada como “a complex cognitive-linguistic and intermodal mediation activity” (Braun, 2007: 2), sendo que é “[this] nature of the mediation, which

is cross-modal, involving essentially a 'translation' of visual images into verbal text, that sets AD most distinctly apart from other forms of translation” (Braun, 2008: 15). Esta atividade mediadora vai permitir produzir um discurso verbal ou uma narrativa para descrever os elementos visuais essenciais, assim como outros relevantes, de um discurso multimodal, ou seja, aquilo que faz parte do objeto audiovisual original que, por sua vez, contém elementos verbais, auditivos e visuais, ainda que, segundo Braun (2008: 19), “multimodality research has begun to uncover how verbal utterances, visual images and sounds jointly create meaning”. O resultado deste processo constituiu, para Braun (2007: 2), um novo discurso multimodal, compreendendo agora elementos verbais e auditivos. A AD envolve assim processos de compreensão e produção de discurso em que diferentes dimensões semióticas interagem entre si, juntamente com o conhecimento individual, a experiência e expectativas daqueles que participam neste discurso. Como consequência, Braun (2007: 3) argumenta que a AD é um discurso verbal não autónomo.

Uma outra perspectiva é aquela sustentada por Haig (2006: 2) considerando que a AD é um tipo de tradução cultural da imagem visual para o verbal e que, como tal, exige competências de análise cultural; por isso, a audiodescritor necessita de possuir uma consciência das diferenças culturais como mediador entre o texto visual e o objeto observado.

No quadrante paradigmático do pós-modernismo, o discurso e a imagem visual constituem discursos paralelos. Citando Foucault, Haig (2006: 3) argumenta que é em vão que tentamos dizer o que vemos e o que vemos nunca reside no que dizemos; em vão, usamos imagens, metáforas e símiles. Assim, a relação entre o visível (as imagens) e o exprimível (o discurso) constitui uma relação infinitamente criativa de ‘tornar-se’: o discurso deve ser um processo complexo de espacialização do ‘tornar-se’.

Haig (2006: 4) recupera igualmente a noção de tradução cultural, segundo a Escola de Tartu, e a semiótica pictorial. Desta forma, a transposição de um processo de produção cultural para outro e a própria questão da AD (e da tradução) é possível, ideia esta que Haig afirma já ter sido expressa por Saussure, para quem a tradução era teoricamente impossível, mas necessária em termos práticos, especialmente notória na tradução intersemiótica e intercultural. Baseando-se em Sonnesson, Haig (2006: 5) defende que a imagem é organizada espacialmente e a linguagem é puramente temporal; por isso, as imagens possuem significado em si mesmas, independentemente da linguagem. Sonnesson opõe-se a Barthes, cuja perspectiva assentava na ideia de que as imagens não têm sentido em si mesmas, exceto via a linguagem. Como consequência, Haig (2006: 5) sustenta que as imagens se interrelacionam com outras e também com o todo da cultura de forma confrontativa, o que não se apresenta comensurável através dos textos. Sendo a tradução um texto cultural, na linha de Hall (1980), é necessariamente polissemiótico (cf. Gottlieb, 1998) e, como tal, passível de possuir vários sentidos, devido às diferenças culturais. Neste sentido, a AD recodifica o texto de partida nos seus aspetos visuais para que o sujeito ouvinte o possa apreender.

Para Haig (2006: 6), as influências do cubismo, surrealismo e pós-modernismo nos sistemas de organização espacial, na imagem em movimento e nas artes ao vivo implicam que a AD deve desenvolver uma análise dos sistemas visuais complexos (cf. De Coster & Mühleis, 2007), exigindo a compreensão de três dimensões distintas:

- (1) o texto de partida como uma série de signos codificados e culturalmente determinados;
- (2) o audiodescritor que é simultaneamente um codificador e um decodificador;
- (3) e as pessoas cegas ou com baixa visão que são culturalmente diferentes do audiodescritor.

Por último, Haig (2006: 6) acrescenta que a teoria cultural pós-estruturalista e a teoria psicanalítica permitem comprovar que a natureza da AD é subjetiva, culturalmente definida e construída e instável, o que colide inevitavelmente com os parâmetros imutáveis de objetividade e neutralidade que as numerosas normas internacionais atribuem a esta modalidade de TAV – “the ADS [Audio Description Subject] is, in these terms, providing subjectivity dressed up as objectivity”. Baseando-se em Derrida, Haig (2006: 7) afirma que a AD não é iterável e que não se encontra separada do texto de partida que pretende descrever, nem tem sem esta existência significativa, ou seja, a sua existência está dependente do texto cultural de partida.

Na linha da explicação de AD, a World Blind Union (WBU), que reúne várias organizações presentes em mais de 190 países, define a AD de forma consideravelmente sucinta: “[a]udio description is like a narrator telling a story.” (WBU, 2011: 7). Por outro lado, o projeto europeu ADLAB (*Audio Description: Lifelong Access for the Blind*), cujo mote se materializa em “pictures painted in words”, foi desenvolvido entre 2011 e 2014 e pretendeu realizar uma fusão das normas europeias existentes para a AD, propondo assim orientações uniformizadas para o espaço europeu. Segundo os autores destas normas, a AD pode orientar-se para a arte visual estática, resultando na descrição ao vivo (ex.: integrada numa visita guiada) ou ser pré-gravada e disponibilizada por meio de audioguias, ou direcionar-se para os produtos dinâmicos, cuja descrição pode ser gravada e acrescentada à banda sonora original (ex.: televisão ou cinema) ou realizada num espetáculo ao vivo (ex.: artes performativas).

Segundo o ADLAB, a audiodescrição consiste no seguinte:

a service for the blind and visually impaired that renders Visual Arts and Media accessible to this target group. In brief, it offers a verbal description of the relevant (visual) components of a work of art or media product, so that blind and visually impaired patrons can fully grasp its form and content. AD is offered with different types of arts and media content, and, accordingly, has to fulfil different requirements. (ADLAB, 2014)

Na perspetiva de Benecke<sup>12</sup> (2004: 78), audiodescritor alemão e estudioso da AD, a audiodescrição apresenta-se como uma técnica utilizada em programas de teatro, cinema e televisão, de

---

<sup>12</sup> Deve referir-se o facto de Bernd Benecke ter apresentado a sua tese de doutoramento em 2014, com a designação de “Audiodeskription als partielle Translation – Modell und Methode” [Audiodescription as partial translation – model and



forma a torná-los acessíveis aos cegos e pessoas com baixa visão, através de uma narração adicional, que descreve a ação, a linguagem corporal, as expressões faciais, os cenários e o guarda-roupa, integrada numa faixa sonora extra. Para cumprir estes objetivos, a descrição deve ser realizada entre os espaços livres no diálogo e esforçar-se por não interferir com os efeitos mais importantes do enredo. Este constrangimento do ‘espaço livre’ não se coloca na audiodescrição em contexto museológico, tal como se comprovará ao longo deste capítulo.

Este mesmo autor (Benecke, 2007: 2) considera que a AD experiencia um dilema que reside na transação entre a informação adicional, por um lado, e os constrangimentos de tempo e espaço, por outro, situação esta que levanta a questão das ferramentas tradutológicas face às questões ‘o quê’ e ‘como’. Este dilema origina um conjunto de problemas, fortemente presentes no contexto dos estudos sobre AD e na sua prática (nomeadamente nas normas profissionais): a questão da subjetividade (ou aquilo que Braun (2008: 17) designa como a intersubjetividade da AD que é potenciada devido à multimodalidade tanto do texto de partida como do de chegada); a escolha e a tomada de decisões (nem tudo o que é visto pode ser transferido para a AD); e a escolha da linguagem. Estes aspetos serão abordados de forma mais aprofundada adiante.

De acordo com a ITC (*Independent Television Commission*) (2000: 4-5), que regulou o mercado televisivo entre 1991 e 2003 no Reino Unido, a AD é uma atividade com uma longa história, tão longa quanto a atividade de recontar os acontecimentos visuais que se sucedem no mundo por parte dos normovisuais. Para Orero (2005: 7), a AD foi o modo escolhido para permitir aos cegos e amblíopes o acesso ao (audio)visual, o qual foi sentido como uma necessidade mais premente a partir da Conferência de Atenas da União Europeia em 2003. Nesta conferência, foram elaboradas algumas normas gerais com vista a apoiar os países europeus que ainda não haviam desenvolvido o seu plano de acessibilidade, por exemplo, no que diz respeito ao acesso à informação.

Contudo, este acesso é fundamental, tendo em conta que as relações interpessoais e sociais em conteúdos profissionais ou escolares (por exemplo, as crianças e os adolescentes) dependem em grande parte do que foi visionado ou experienciado (as chamadas conversas “water cooler”). Packer & Kirchner (1997: 6) consideram que as pessoas cegas ou com baixa visão são negligenciadas e esquecidas ao não poderem aceder às mesmas experiências não só porque se veem privadas dessa informação, ou têm maior dificuldade em aceder à mesma que outros obtêm com facilidade, mas também porque são colocadas em grande desvantagem social por não serem capazes de discutir questões da atualidade.

Neste sentido, os serviços de AD que têm vindo a ser disponibilizados de forma gradual em diversos países europeus possibilitam às pessoas cegas ou com baixa visão acederem à televisão, ao

cinema e artes performativas, aos espaços históricos e museológicos, assim como a outras atividades de lazer. Os excertos seguintes ilustram claramente o supra exposto:

My first experience (...) was very emotional. I found myself pacing the floor in tearful disbelief. It was like somebody had opened a door into a new world, in which I was able to see with my ears what most people see with their eyes. (Cronin & King, 1990 citados por Schmeidler & Kirchner, 2001: 209)

No frustration, sadness, or anger at having looked forward to a pleasurable experience and feeling cheated out of not being able to follow the action. (Packer & Kirchner, 1997: 1)

Described television and movies have widened my world. (...) One gets so used to not seeing it is easy to forget. (Packer & Kirchner, 1997: 2)

I was absolutely blown away by the whole experience. I got really emotional and actually did burst into tears. The audio description was so good, it was as if I could see again for the duration of the film. Everybody I met who worked at the cinema were lovely and so helpful and my husband, who usually describes things for me, really enjoyed the film, even though he found it a bit strange at first because I wasn't asking him questions! (Greening & Rolph, 2007: 134)

The only time I lost concentration was half way through 'Spiderman', when I suddenly realised how great it was to be in a cinema, watching a film without having to rely on someone else describing the visual scenes to me, it gave me a wonderful sense of independence. For the first time I could talk to sighted friends about the film in its entirety, not just the plot and dialogue but also the visual aspects that I saw through the description. (Greening & Rolph, 2007: 135)

Tornar um produto ou serviço acessível implica que este possa ser utilizado por todos os públicos possíveis, tendo em consideração as suas capacidades diferenciadas. A capacidade de um utilizador produzir *outputs* e receber *inputs* poderá estar condicionada e esta limitação pode ser permanente ou temporária, como resultado de variadas condições físicas, mentais ou ambientais (cf. Access IT – *Accessible Information Technology*). O equilíbrio pretendido não se torna fácil alcançar, tal como será exposto.

Benecke (2004: 80) acrescenta que é essencial ter em conta que os diferentes graus de informação face à descrição dependerão largamente do público-alvo, uma vez que as suas necessidades variam de acordo com a degeneração da visão, se esta for progressiva, mas tiver ainda associada alguma memória visual, ou se for cegueira de nascença sem qualquer tipo de memória visual<sup>13</sup>. Tal como os normovisuais, as pessoas cegas ou com baixa visão têm igualmente interesses, prioridades e disponibilidades variados que os tornam num grupo altamente heterogéneo (cf. capítulo 3), sem esquecer graus de instrução, rendimentos, pertença a grupos sociais diferentes, entre outros aspetos diferenciadores.

Por último, Maszerowska et al. (2014: 1-2) consideram que a AD na Europa constitui uma prática de acesso ao audiovisual à qual ainda falta massa crítica em termos de terminologia, prática e

---

<sup>13</sup> Recorde-se a investigação conduzida pelo físico português Hélder Bértolo (2001) que aponta para a capacidade de criação de imagens visuais, nomeadamente durante as experiências oníricas, mesmo nas pessoas com cegueira congénita (cf. capítulo 3).

formação, independentemente das inúmeras iniciativas de destaque, sendo fundamental que saia do âmbito amador que a tem caracterizado e passe a assumir uma dimensão mais profissionalizada.

Em suma, o acesso ao serviço de AD tem de se assumir mais como um direito e não um privilégio. Utray Delgado et al. (s/d: 2) defendem que a ideia de que a AD é um serviço de acessibilidade direcionada para um segmento da população deve ser combatida à luz do paradigma da inclusão social, inclusão de todos e para todos.

### 4.3. História da audiodescrição no mundo

Na abordagem histórica da audiodescrição, torna-se complexo apresentar o “verdadeiro” precursor da AD, visto que novas investigações trazem a lume aspetos até então desconhecidos. Assim, interessa acima de tudo compreender um conjunto de fatores que contribuíram para o desenvolvimento da AD ao longo da história.

Pujol & Orero (2007: 49) destacam um importante precursor da Audiodescrição – a ekphrasis (surgindo também as formas ‘écfrase’ ou ‘ecfrasis’ em português). Este recurso estilístico oferece uma descrição gráfica e frequentemente dramática de obra de arte, encontrando-se relacionado com os poemas épicos que eram transmitidos oralmente. Contudo, na Antiguidade, a ekphrasis não se limitava às obras de arte, mas era acima de tudo uma descrição vívida. Citando Webb (1992 e 1999), Pujol & Orero (2007: 50) afirmam que esta associação da ekphrasis à obra de arte resultou da edição de um conjunto de descrições de quadros (Eikones) por parte de Philostratus durante o século XIX. A reposição do seu sentido mais abrangente ocorreu por meio de Leo Spitzer (1962), de acordo com o qual ekphrasis é uma descrição de uma obra de arte pictórica ou escultural.

Pujol & Orero (2007: 51-52) defendem que as reflexões relativas à ekphrasis realizadas na Antiguidade por diversos pensadores, tais como Hermógenes ou Quintiliano, contribuem para uma ligação entre esta figura de estilo e a AD, nomeadamente nos seus atributos de clareza e visibilidade. Estas características permitem criar um estilo conducente à visão através da audição, ao mesmo tempo que recriam imagens de coisas que não estão presentes. O poder evocativo da linguagem é o enfoque deste recurso, cuja descrição resultante possibilita criar uma representação visual dentro da mente humana. Para além disso, este tipo de descrição envolve também um determinado grau de ação, corroborando a sua ligação à audiodescrição.

No essencial, os mesmos autores (2007: 55-57) consideram essencial mencionar o papel dos narradores como uma figura universal de igual importância, presente em numerosas representações visuais de índole política, social, religiosa, entre outras. Destacam-se, por exemplo, a função do pianista nos primeiros filmes mudos e o gradual aparecimento de um narrador que ia fornecendo informação sobre o enredo e as personagens do filme, apesar de este também ajudar a publicitar os filmes, prática corrente na Europa entre 1908 e 1915. Nos EUA, era igualmente comum um conjunto de narradores que cumpriam as funções de atores, colocando-se atrás do ecrã enquanto a ação se desenrolava.

Mesmo depois do desaparecimento dos intertítulos e a invenção das legendas, estes narradores não pereceram: passaram a assumir a função de leitores de legendas, visto que o analfabetismo era ainda uma questão de relevo. Esta prática de alfabetização surge plasmada nos narradores japoneses, designados *benshi*, que assumiam a função de educadores veneráveis, cujo êxito levou a que a exibição dos filmes mudos no Japão se prolongasse até finais dos anos 30 do século XX.

Um outro marco relevante centra-se nos anos 40 e 50 do séc. XX, durante os quais se assistiu a um fenómeno que pode ser igualmente encarado com um precursor da AD: as rádio novelas. Segundo Neves (2011b: 69, 2013), as rádio novelas permitiram aos programas audiodescritos usufruírem de um importante espaço no horário nobre da programação rádio até ao nascimento da televisão em Portugal, mas também, como Orero (2007: 112) acrescenta, em Espanha. No espaço nacional, a par das rádio novelas, os relatos de futebol marcaram a cultura auditiva dos portugueses até meados dos anos 90, apesar de esta tradição ainda se manter forte nos dias de hoje, especialmente entre a população masculina.

Desta forma, de acordo com Benecke (2004: 78), as origens da AD são tão antigas quanto a descrição e narrativa que as pessoas cegas ou com baixa visão ouvem dos normovisuais que os acompanham, abordando os acontecimentos que ocorrem à sua volta, aquilo que veem e aquilo que ouvem. Contudo, como atividade profissional, a audiodescrição como um processo de narração adicionado aos programas de televisão e vídeo teve o seu início entre os anos 80 e os anos 90 do séc. XX nos Estados Unidos e na Europa – especialmente Alemanha e Reino Unido –, com o objetivo de os tornar acessíveis às pessoas cegas e amblíopes (ITC, 2000; Benecke, 2004; Gerzymisch-Arbogast, 2007).

Segundo Collins (2000), a AD, tal como a conhecemos hoje, nasceu em 1981 no Teatro *Arena Stage* em Washington DC, resultado do trabalho desenvolvido por Margaret Rockwell e Cody Pfanstiehl, também coordenadores de *Metropolitan Washington Ear*, tendo este serviço sido o precursor do serviço de audiodescrição nos EUA. Esta instituição fornecia um serviço de leitura através da rádio baseado em circuito fechado, destinado a cegos e pessoas com baixa visão, que consistia, entre outros, na leitura de jornais e revistas aos ouvintes, serviço este disponível através de telefone.

Cody Pfanstiehl resumia este serviço da seguinte forma: “What goes in the eyes comes out the mouth” (citado por Novovitch, s/d), assim como o facto de “[o]nce you’ve experienced video description, you’re aware of how much information you can get, just how visual the world is” (citado por Collins, 2000).

Neste mesmo ano – 1981 –, foi criado o *Audio Descriptive Service* e o seu crescimento acelerado nos EUA deu-se nos anos 90, com o desenvolvimento do *Descriptive Video Service* a funcionar na WGBH (*Public Broadcasting from Boston*), que transmitia então 6 a 10 horas de programação audiodescrita por semana em canal aberto. É ainda de destacar a referência à dissertação de mestrado desenvolvida por Gregory Frazier, em 1975, na Universidade de São Francisco, designada “The autobiography of

Miss Jane Pitman: An All-audio Adaptation of the Teleplay for the Blind and Visually Handicapped”, cuja temática seria a AD, entre outras práticas dispersas por diversos países, mas naquele momento ainda inconsistentes (Costa, 2008; Snyder, 2008: 191).

Apesar deste exemplo pioneiro, a ITC (2000: 5) refere ainda que a primeira experiência de audiodescrição televisiva que se conhece ocorre em 1983, no Japão, através do canal comercial NTV, que utilizou o canal aberto, ou seja, as descrições eram acrescentadas ao canal áudio normal e podiam ser ouvidas por todos os espectadores.

Em meados dos anos 80, a descrição surgiu em Averham, Nottinghamshire (Reino Unido), no *Robin Hood Theatre*, e, mais tarde, em 1988, foi levado por Norman King para o *Theatre Royal Windsor*, para ser utilizada na peça de teatro “Stepping out”, iniciando-se nesse ano a oferta regular deste serviço. Quanto ao cinema, a utilização habitual da descrição começou no *Chapter Arts Centre* em Cardiff com a leitura de AD ao vivo, enquanto em França o serviço teve início através da intervenção da Fundação Valentin Haüy (ITC, 2000: 5; Motta, 2008).

No que diz respeito à televisão, o estabelecimento do consórcio europeu Audetel<sup>14</sup> (*Audio Described Television*) entre 1991 e 1995, coincidente com o início da comemoração do Ano Internacional da Pessoa com Deficiência (1992), contribuiu para o desenvolvimento da AD e foi liderado pela ITC, atualmente sucedida pela Ofcom – *Office of Communications*. Greening (2011: 33-35) afirma que o objetivo deste projeto consistiu em potenciar a experiência das pessoas com dificuldades visuais, começando pelo levantamento dos requisitos práticos deste grupo de pessoas para usufruírem deste serviço e, posteriormente, conduzir à investigação sobre os métodos para produzir e disponibilizar equipamento financeiramente acessível para transmitir o sinal necessário para a AD na televisão. Em 1994, a BBC experimentou esta tecnologia, colocando o dispositivo em 50 casas de pessoas cegas ou com baixa visão, experiência esta que revelou que a AD podia ser transmitida pelo ar através do sinal da TV analógica. Este projeto foi impulsionado com a aprovação do *Broadcasting Act* de 1996 que obrigou à introdução da AD por transmissão digital terrestre, lei esta que foi complementada pelo *Communications Act* de 2003, que passou a incluir nesta exigência os canais digitais por cabo e os por satélite<sup>15</sup>.

Ainda segundo Greening (2011: 35), “Harry Potter and the Philosopher’s Stone” foi o primeiro filme com AD a ser transmitido na televisão no Reino Unido, tendo sido exibido em janeiro de 2002. De acordo com o Guia da BBC, “Ouch Guide to... Audio Description” (2008: 5), no início de 2008, 160 salas de cinema no Reino Unido dispunham de equipamento para audiodescrição e 8 em cada 10 filmes continham AD. Atualmente, a maioria dos filmes de Hollywood destinados às salas de cinema possui AD e, com o advento do cinema digital, a AD passa a fazer parte deste pacote, sendo a AD

---

<sup>14</sup> A par de Audetel, que resultou da parceria entre a ITC (atualmente Ofcom), a BBC e o RNIB, mencionam-se também os projetos francês *Audivision* e o espanhol *Audesc*.

<sup>15</sup> A título de exemplo, refira-se que as cerimónias de aberturas dos Jogos Olímpicos e dos Paralímpicos de 2012, em Londres, usufruíram de audiodescrição em direto (BBC, 2012).

transmitida via auscultadores por meio de infravermelhos (Greening, 2011: 35-36). Neste sentido, Maszerowska et al. (2014: 2) afirmam que 300 salas de cinema no Reino Unido possuem equipamento para exibir filmes com AD.

Nas artes performativas, Snyder (2005: 194) sustenta que a audiodescrição depende frequentemente da disponibilização de auscultadores e de um dispositivo de recepção (mediante pagamento ou não) que transmite uma versão previamente gravada das notas do programa. Durante o espetáculo, um audiodescritor realiza a sua narração via rádio ou transmissor de infravermelhos, usando descrições concisas e objetivas introduzidas entre os diálogos e as músicas. Estas experiências descritivas no âmbito das artes performativas podem ainda ser complementadas com visitas aos bastidores com momentos táteis do guarda-roupa e outros acessórios.

Benecke (2011: 46) afirma que a primeira experiência de AD na Alemanha foi inspirada pela apresentação de AD no Festival de Cannes e ocorreu em 1989 quando o filme americano “See no evil, hear no evil”, de Arthur Hiller, foi descrito pela Associação Alemã de Cegos, com a participação de Bernd Benecke e Elmar Dosch. Seguiram-se dois projetos similares em 1990 e 1992, tendo 1993 sido o ano da projeção do filme “Eine unheilige Liebe” [Um amor incompleto] com AD durante o Festival de Cinema de Munique. O filme foi posteriormente exibido na televisão alemã em 1993, no canal ZDF (*Zweites Deutsches Fernsehen*), que ofereceu uma média de 2 filmes com AD por ano até 1996. Em 1997, Bayerischer Rundfunk (BR), o canal público de televisão e rádio da Bavaria, Alemanha, iniciou um serviço regular de audiodescrição, tornando-se na primeira indústria deste género na Alemanha e exibindo um filme por mês com AD. Até meados de 2010, a BR descreveu cerca de 300 filmes na televisão, séries e documentários, sendo ainda atualmente o único canal na Alemanha com um editor de AD a tempo inteiro.

Ainda relativamente à Alemanha, Benecke (2011: 47) refere que até 2011 contavam-se com 100 DVDs com AD, apesar de o cinema ainda demonstrar que requer mais investimento, já que somente 7 filmes foram audiodescritos entre 2006 e 2008, sendo o Festival de Cinema de Berlim a única manifestação cinematográfica a conservar a AD. Finalmente, quanto à Áustria e à Suíça, a AD deu os seus primeiros passos em 2004 e em 2008, respetivamente, pelas mãos da BR.

Wall (2002: 10) refere também a experiência da Holanda que, por ser um país tradicionalmente de legendagem e não de dobragem, utiliza a chamada legendagem áudio (*audio subtitling*), ou seja, criou um serviço que gera automaticamente a versão falada das legendas já existentes e as transmite em tempo real por meio de um sintetizador de voz, tendo por base um decodificador especial. No entanto, Theunisz (2002) explicita que esta experiência revelou também alguma insatisfação por parte das pessoas cegas ou com baixa visão, especialmente devido ao facto de a voz ser monótona e sem emoção, dificultando o equilíbrio entre a sonorização das legendas e o programa em si, de não haver pausa entre as frases e de alguns programas com legendas não terem a correspondente legendagem áudio. O acesso às legendas áudio depende de uma condição: se as legendas foram acrescentadas à

imagem ou se fazem parte da própria imagem, sendo neste último caso impraticável a legendagem áudio.

Orero (2007: 113-114) acrescenta que, na Bélgica, a AD teve início em 1995 com a exibição de um episódio policial da série “Langs de kade” [Ao longo do cais] e da peça “Twelfth Night” no Teatro da Cidade em Antuérpia, através da participação da Associação Flamenca de Cegos e das suas relações preferenciais com o RNIB. Só mais tarde, em 2006, no *Het Amerikaans Theater* em Bruxelas, se retomam as exibições com AD, com a descrição de um episódio da telenovela “F.C. De Kampioenen”, transmitido pelo canal televisivo *Vlaamse Radio en Televisie*, e a projeção do filme “De Zaak Alzheimer” no Festival Internacional de Cinema de Ghent.

Em Espanha, conhecem-se algumas experiências de AD em canal aberto no final dos anos 80, na Catalunha (ITC, 2000: 5). A partir de 1991, Costa (2008) refere que se desenvolveu o sistema Sonocine, permitindo às pessoas com deficiência/incapacidade visual ouvir a AD dos filmes através de um canal de rádio estabelecido para o efeito. Nos anos posteriores, Orero (2007: 112) menciona o consórcio europeu Audetel, cuja ação se refletiu na criação do sistema espanhol Audesc (que veio a substituir o sistema Sonocine), utilizado por uma das associações espanholas para cegos – ONCE (*Organización Nacional de Ciegos Españoles*) – para a produção e distribuição de filmes audiodescritos entre os seus associados, sendo que Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera (2004: 269) referem “Basic Instinct”, “Belle Époque”, “Casablanca”, “High Heels” e “Home Alone” como os primeiros filmes exibidos.

Orero (2007: 112) afirma que o início da transmissão de AD comercial na televisão deu-se em 1995 no canal da Andaluzia *Canal Sur*, que transmitiu 76 filmes até 1996. Em 1997, foi criado o programa “Cine para todos”, que oferecia simultaneamente legendagem para surdos e AD para cegos e pessoas com baixa visão e difundiu 132 filmes. Em 1999, o canal televisivo da Catalunha TV3 começou a transmissão do sitcom “Plats bruts” com AD em catalão, ao qual se acrescentaram, mais tarde, os sitcoms “Majoria absoluta” (2002) e “L’un per l’altre” (entre 2003 e 2005). O teatro Liceu em Barcelona começou a oferecer, a partir de 2004, uma média de 4 óperas por ano com AD, juntando-se a este outros teatros de Barcelona e de Madrid.

Paralelamente, Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera (2004: 269-271) acrescentam que a TVE1 exibiu a série de animação “Nicolás” com AD, assim como referem que o canal regional *Canal Sur* exibiu filmes com a Audesc através da sincronização das redes de televisão e de rádio. É ainda relevante destacar o ano de 2002, altura em que o 47.º Festival Internacional de Cinema de Valladolid integrou AD no filme “Don Quixote – Knight Errant” e o 28.º Festival Iberoamericano de Cinema de Huelva disponibilizou AD para os filmes “Poniente” e “The Suit”. Em finais de 2003, o catálogo da Audesc registava 14 documentários e 220 filmes com AD em Espanha.

Na América do Sul, o contexto brasileiro conheceu, de acordo com Franco & Carvalho da Silva (in Motta & Romeu Filho, 2010: 31), as suas primeiras experiências de AD já no novo milénio, em

2003, durante o festival temático *Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre a Deficiência*, baseado no festival de Munique com o mesmo mote. Vilaronga (in Motta & Romeu Filho, 2010: 163) acrescenta a este respeito que o *Clube Silêncio*, em Porto Alegre, realizou igualmente algumas curtas-metragens já com audiodescrição. Ainda no âmbito dos festivais de cinema, convém destacar o Festival de Cinema de Gramado, em Rio Grande do Sul, em 2007, e o Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, em 2006 e 2007, que foram os primeiros a exibir filmes audiodescritos, não sendo estes festivais direcionados para as pessoas com deficiência.

Franco & Carvalho da Silva (in Motta & Romeu Filho, 2010: 33-34) referem que, em 2005, surge o primeiro DVD audiodescrito “Irmãos da Fé”, seguido de “Ensaio sobre a Cegueira”, em 2008. Neste mesmo ano, surge na televisão a primeira publicidade acessível a pessoas com deficiência, da marca Natura. Em termos de teatro, referem-se as primeiras peças de teatro exibidas com AD no Teatro Vivo<sup>16</sup> de São Paulo – “O Andaime” e “A Graça de Vida” ambas de 2007 – e no Tradicional Teatro de São Paulo – “Cavalleria Rusticana” de Pietro Mascagni, de 2009. Relativamente à dança, “Os Três Audíveis” foi o primeiro espetáculo deste tipo com AD exibido em Salvador (2008) e em Curitiba (2009). Em 2009, foi a vez da ópera “Sansão e Dalila” exibida em Manaus, integrada no XIII Festival Amazonas de Ópera.

A AD foi também contemplada num âmbito mais restrito, através, por exemplo, de “sessões mensais de filmes audiodescritos ao vivo na Associação Laramara, em São Paulo, e através do projeto do Ponto de Cultura – Cinema em Palavras – promovido pelo Centro Cultural Louis Braille, em Campinas” (Franco & Carvalho da Silva in Motta & Romeu Filho, 2010: 34). A primeira associação de audiodescritores do Brasil é criada em 2008 – a MIDIACE (Associação Mídia Acessível), composta pelas universidades federais de Minas Gerais, Bahia e da Universidade Estadual do Ceará – e a Rede de Audiodescritores surge em 2009, ligada à Vivo (Guggenberger & Valente in Motta & Romeu Filho, 2010: 184). Ainda em 2008, realiza-se o 1.º Encontro Nacional de Audiodescritores, em São Paulo, e surge a primeira página web com informação sobre filmes acessíveis – [www.blindtube.com](http://www.blindtube.com)<sup>17</sup> – uma iniciativa da Lavoro Produções, Educus e Cinema Falado.

Foi neste contexto que a Lei n.º 10.098, de 19 de dezembro de 2000, a chamada Lei da Acessibilidade, foi recebida no Brasil e sucessivamente acrescentada por numerosos decretos, portarias e documentos oficiais afins. Em 2004, foi estabelecido por decreto a obrigação de os canais de televisão oferecerem 2 horas diárias de AD no espaço de 2 anos e, no espaço de 10 anos, alcançarem 100% da sua programação com AD. Contudo, Romeu Filho (in Motta & Romeu Filho, 2010: 64) refere que o desânimo foi total quando esta obrigatoriedade não se cumpriu, face a pressões comerciais

---

<sup>16</sup> O Teatro Vivo, criado pela instituição Vivo, foi o primeiro da América Latina a oferecer audiodescrição para pessoas com deficiência visual a partir de 2006, estreando-se com a peça “O Santo e a Porca” (Guggenberger & Valente in Motta & Romeu Filho, 2010: 179).

<sup>17</sup> Refere-se que esta página já não se encontra acessível.



e outras menos claras: de 2 horas diárias passou-se para 2 horas semanais e os 100% de programação com AD resumiram-se a apenas 20 horas semanais.

É ainda de destacar o projeto conduzido pelo Grupo Terra, uma ONG brasileira que realiza AD no contexto de espaços naturais, na qual participa Livia Motta:

cujo objetivo é a inclusão social das pessoas com deficiência visual, pelo contato com a natureza (...) [constatando-se assim] a importância da descrição para uma participação mais plena nas atividades sociais e culturais, enfatizando o seu uso como prática nos passeios (Motta, 2008).

Por último, merecem destaque as “Tagarellas Audiodescrição” com uma intensa atividade em audiodescrição no Brasil. Em 2013, as Tagarellas, em parceria com “Las Brujas” Companhia de Teatro e feitiços, montaram o espetáculo de teatro infantil “A Menina do Cabelo Vermelho” com AD aberta em todas as sessões, que lhes valeu um convite para a II Conferência internacional IncludIt, realizada em Leiria, em 2014.

Do outro lado do mundo, no continente oceânico, Varley (2011: 38-42) considera que o desenvolvimento da AD na Austrália tem sido consideravelmente lento quando comparado com outros países, por exemplo, o primeiro serviço de AD consistia em trabalho voluntário, orientado para descrever teatro e vídeo fora dos circuitos comerciais. O grande impulso para a AD deu-se com a publicação, em 1999, de “When a word is worth a 1000 pictures” de John Simpson, designado como o pai da AD na Austrália. Posteriormente, em 2005, graças a um financiamento do governo federal, seguiu-se o lançamento de 10 DVDs com AD e a criação do primeiro serviço comercial de *Australia Caption Centre*, atualmente *Red Bee Media Australia*. Este serviço de DVD com AD continuou a aumentar de forma gradual até 2011 para abranger cerca de 25-30% dos DVDs. No entanto, o cinema esteve até ao final da primeira década do novo milénio sem AD até que a campanha de uma comissão australiana de direitos humanos pressionou as grandes cadeias de cinema – Hoyts, Reading, Greater Union e Village BCC – para se comprometerem a disponibilizar, entre 2011 e 2014, 1 a 3 salas com AD para todas as sessões de cinema em todas as suas localizações. A televisão aguarda ainda as suas sessões experimentais que podem vir a coincidir com o fim da televisão analógica, a ocorrer em 2014.

Na Índia, Manocha (2011: 48-49) identifica a génese da AD com a criação de uma faixa de AD realizada por Saksham Trust para o filme “Black” (2005), que ganhou então o prémio nacional de filme. Desde 2005 que esta organização voluntária tem realizado regularmente descrição para filmes tanto em hindí, como noutras línguas regionais. Neste sentido, Saksham está a realizar campanhas de sensibilização entre produtores e distribuidores de filmes para que a AD seja integrada no cinema e nos DVDs, sendo de destacar o DVD “Peepli Life” (Anusha Rivzi e Mahmood Farooqui, 2010) com AD em hindu. Depois deste sucesso, o RNIB decide lançar o Projeto Bollywood de AD que pretendia inicialmente recolher informações sobre a possibilidade de haver um mercado de filmes indianos audiodescritos no Reino Unido e simultaneamente tornar a indústria de filmes indiana sensível a esta

procura. Como consequência, *20th Century Fox* decidiu descrever o seu primeiro filme – “My name is Khan” – com exibição no Reino Unido em fevereiro de 2010, tanto em inglês como em hindi. De seguida, o distribuidor da *Bollywood Eros International* inclui AD num dos seus filmes mais recentes, na sua versão DVD – “Veer” –, ao qual se juntou um dos principais estúdios de filmes, *Aamir Khan Productions*, com 3 filmes audiodescritos em hindi.

Apesar deste início promissor, Manocha (2011: 49) afirma que não existe qualquer AD nos canais de televisão na Índia e que esta indústria não demonstra interesse em enveredar pelas questões da acessibilidade. Contudo, o novo *Rights of Persons with Disabilities Act* de 2010 parece renovar as esperanças neste sentido, contendo secções sobre o acesso à informação e à tecnologia da comunicação, assim como a exigência de AD em filmes e documentários para os canais de televisão públicos e privados.

Retomando o continente europeu, optou-se por ultimar esta visão histórica da AD com o estado da arte em Portugal. Quico (2005: 9-10) afirma que a primeira experiência de AD em televisão data de dezembro de 2003 quando a RTP1 emitiu o filme português “Menina da Rádio” (Arthur Duarte, 1944) com AD, através da utilização de um canal público de rádio, neste caso da Antena 1. No ano seguinte, conhecem-se 3 casos de AD aplicada à televisão concretizados também pela RTP: a repetição da “Menina da Rádio”, “A Canção de Lisboa” (José Cottinelli Telmo, 1933) e um episódio de “A Ferreirinha” (com argumento de Francisco Moita Flores e direção de Jorge Paixão da Costa, 2004). Nesse mesmo ano, a Televisão Digital (cabo e satélite) em parceria com os canais Lusomundo lança-se nesta iniciativa, apresentando “O Pátio das Cantigas” (Francisco Ribeiro, 1942), tendo desde então até meados de 2011 lançado novos títulos com AD de forma regular.

Ainda no contexto da televisão, destaca-se o esforço desenvolvido pela RTP que, na sua página de Acessibilidades, apresenta informação relativa à LGP, Legendagem em teletexto, AD e vocalização (particularmente das Notícias da RTP). Segundo explicações fornecidas na sua página, a RTP informa que se disponibilizam duas possibilidades para aceder à AD: através da rádio, onda média da Antena 1, que transmite o som do programa e da audiodescrição, enquanto o televisor transmite a imagem; e por meio da TDT, que exige que os espetadores codifiquem o aparelho descodificador, *box* ou televisor em função das indicações do fabricante para selecionar a opção da AD. Uma das maiores dificuldades nesta configuração reside no facto de os menus de configuração não serem acessíveis às pessoas cegas ou com baixa visão, tal como se pode comprovar nos fóruns da página Ler para Ver<sup>18</sup>. Neste momento, a única solução disponibilizada pela RTP consiste na utilização da Antena 1 para a transmissão da AD.

---

<sup>18</sup> Cf. <http://www.lerparaver.com/forum> (acedido 15.01.2015).

No entanto, o blog TDT em Portugal<sup>19</sup> critica duramente esta opção da RTP, afirmando que as ondas rádio são difíceis de captar, sujeitas a inúmeras fontes de interferência não só de emissoras estrangeiras, mas também de equipamentos eletrónicos. O mesmo blog refere uma primeira experiência de transmissão de AD com TDT, datada de 28 de julho de 2013, para a série “Depois do Adeus”, que não apresentava a AD misturada com o som original.

No que se refere aos DVDs, Neves (2012: 378) elenca um conjunto de filmes em formato de DVD, que se apresentam como totalmente acessíveis, com AD, legendagem para surdos e interpretação em língua gestual portuguesa (LGP), em Portugal: “Nascimento de Cristo” (*Nativity Story*, de Catherine Hardwicke, 2006), com AD de Josélia Neves e locução de João Paulo Galvão; “Atrás das Nuvens”<sup>20</sup> (Jorge Queiroga, 2007), com AD de Josélia Neves e locução de Maria João Novo; “Aventura no Ártico” (*Arctic Tale*, de Adam Ravetch e Sarah Robertson, 2007), com AD de Josélia Neves e locução de Catarina Santos; “Mandela – Longo caminho para a liberdade” (*Long way to Freedom*, de Justin Chadwick, 2013), com AD e locução de Josélia Neves; “Gaiola Dourada” (*La Cage Dorée* de Ruben Alves, 2013), com AD de Josélia Neves.<sup>21</sup>

A plataforma Nós (2014) refere também na sua página a possibilidade de ver mais filmes com AD, apesar de não ser possível aceder à listagem completa, exceto alguns títulos: “Alice” (Marco Martins, 2005), “Porto da Minha Infância” (Manoel de Oliveira, 2001), “O Milagre Segundo Salomé” (Mário Barroso, 2004), “Kiss Me” (Jeffrey Probst, 2014), “O Querido Lilás” (Artur Semedo, 1987), “5 Dias 5 Noites” (José Fonseca e Costa, 1996), “Odete” (José Pedro Rodrigues, 2005), “André Valente” (Catarina Ruivo, 2004) e “dot.com” (Luís Galvão Teles, 2007).

Relativamente às artes performativas, em Portugal, realizaram-se diversos espetáculos com audiodescrição e LGP. Neves (2011: 73) apresenta a primeira peça de teatro com AD em Portugal como sendo “Chovem amores na rua do matador” (adaptação de um texto de Mia Couto e Eduardo Agualusa), encenada pelo grupo Trigo Limpo Teatro ACERT e exibida na Mostra Internacional de Teatro de Oeiras, a 12 de setembro de 2009, cuja AD foi da responsabilidade da audiodescritora brasileira Graciela Pozzobon. Esta foi a formadora que apresentou a AD à Companhia de Atores e lhas permitiu abraçar o projeto “Ouço, logo vejo”, surgindo atualmente como o grupo Audiodescrição.pt, que tem vindo a realizar diversos trabalhos de AD no país. Nomeia-se, a título de exemplo, “Sentindo com AD”, as visitas guiadas com AD que acompanharam a exposição “Integrar pela Arte” da Fábrica da Pólvora, em Oeiras, em 2010.

<sup>19</sup> Cf. post “TDT portuguesa esquece invisuais” (de 8 junho de 2013): <http://tdt-portugal.blogspot.pt/2013/06/tdt-rdp-rtp-sic-audio-descricao.html> (acedido 15.01.2015).

<sup>20</sup> Este filme foi exibido nos cinemas da Lusomundo nas seguintes cidades portuguesas: Lisboa, Porto, Aveiro, Coimbra, Vila Real, Braga, Viseu e Montijo.

<sup>21</sup> Apesar de não se enquadrarem no âmbito do nosso trabalho, merecem referência os filmes e séries infantis com LGP, tais como “Quebra-nozes e o Rei dos Ratos” (*The Nutcracker and the Mouse King*, de Tatiana Ilyiana e Michael G. Johnson, 2004); “Valiant – os Bravos do Pombal” (*Valiant*, de Gary Chapman, 2005); “Bob o construtor” (*Bob the Builder*, de Simon Nicholson, 1998 até à atualidade).

No que se refere às peças de teatro e aos espetáculos de dança, a presença de Josélia Neves merece destaque, uma vez que a investigadora portuguesa participou ativamente na sua conceção e desenvolvimento, assim como na operacionalização das audiodescrições. Apresenta-se de seguida uma elencação dos espetáculos em causa:

- I.<sup>a</sup> Gala da Inclusão, no Teatro José Lúcio da Silva, em Leiria, a 3 de dezembro de 2010;
- o espetáculo de dança “Depois” realizado em 18 e 19 de dezembro de 2010, no Teatro S. Luiz, em Lisboa, com direção de Pedro Sena Nunes e da coreógrafa Ana Rita Barata, no contexto da colaboração da Companhia Integrada Multidisciplinar, que junta bailarinos com e sem deficiência, e da Vo’Arte;
- os espetáculos ao vivo do grupo musical the Gift – “the Gift Inclusivo”, com tradução e comunicação inclusivas (LGP e AD), nos Teatro Tivoli, Lisboa, de 24 a 26 de março de 2011 e Teatro Circo, Madrid, a 7 de maio de 2011;
- os espetáculos ao vivo do grupo musical the Gift – “the Gift – Primavera/Explode Tour”, com tradução e comunicação inclusivas (LGP e AD), na Casa da Música, no Porto, 26 de janeiro de 2012, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, 17 de fevereiro de 2012, no Teatro José Lúcio da Silva, em Leiria, 23 de fevereiro de 201, e no Teatro Académico Gil Vicente, em Coimbra, 24 de fevereiro de 2012;
- o espetáculo transdisciplinar, com dança e multimédia, “O Nada”, que surge na sequência de “O Depois”, dos mesmos diretores artísticos, mas desta vez integrada no Encontro Internacional de Inclusão pela Arte (InArte), exibido nos dias 11 e 12 de abril de 2013, também no Teatro S. Luiz, Lisboa;
- o espetáculo transdisciplinar, dança e multimédia, “Mergulho”, realizado pela Companhia Integrada Multidisciplinar, no Teatro José Lúcio da Silva, em Leiria, no dia 5 de julho de 2013;
- o espetáculo transdisciplinar, com dança e multimédia, “Edge”, realizado pela Companhia Integrada Multidisciplinar, no Teatro S. Luiz, em Lisboa, no dia 8 de dezembro de 2013;
- o musical “Zorro”, espetáculo do Elenco Produções, apresentado no Teatro da Trindade, em Lisboa, a 14 de dezembro de 2013;
- a peça de teatro “A Noite” de José Saramago, numa adaptação de Paulo Sousa Costa, da Yellow Star Company, apresentada no Teatro Trindade, em Lisboa, a 12 de janeiro de 2014;
- a peça de teatro “O Rei dos Elfos”, a partir do poema homónimo de Goethe, numa adaptação de João Lázaro, da Companhia Te’Ato, realizada na Sala Jaime Salazar Sampaio, em Leiria, a 6 de março de 2014;
- a peça de teatro “Boeing, boeing”, numa adaptação de Paulo Sousa Costa, da Yellow Star Company, no Teatro Trindade, em Lisboa, em 27 março 2014;

Nas artes performativas, referem-se também Margarida Lourenço, da Yellow Star Company<sup>22</sup>, Marta Violante, Suzana Zuzarte e Anaisa Raquel, da Audiodescricao.pt, que têm continuado o longo trabalho desenvolvido por Josélia Neves.

A página do grupo de investigação iACT (2014), do Instituto Politécnico de Leiria, refere informação mais pormenorizada quanto a projetos de acessibilidade em Portugal, seja sob a forma de AD, seja legendagem para surdos ou interpretação em LGP. Na acessibilidade a espaços religiosos, devem referir-se os 2 projetos realizados no santuário de Fátima – “Fátima Acessível” (de 1 de fevereiro a 31 de julho de 2006), seguido de “Fátima Viva”<sup>23</sup> (de 1 de setembro de 2006 a 1 de janeiro de 2007) – que incluíram AD, audioguias, legendagem para surdos e LGP.

Relativamente aos museus e exposições, o iACT menciona os seguintes eventos:

- a exposição de pintura de Mirtilo Gomes (Tânia Bailão Lopes), “Olha por mim”<sup>24</sup> (julho a outubro de 2009), com diversas soluções de acessibilidade, entre as quais a AD e a comunicação multissensorial e multiformato;
- a visita guiada com AD da Exposição “Sem Rede” de Joana Vasconcelos, exposta no Museu Coleção Berardo, em Lisboa, realizada a 27 de abril de 2010;
- o projeto “Museu de Cerâmica na Ponta dos Dedos”, que incluiu a criação do guia para a visita tátil de 10 peças do Museu da Cerâmica das Caldas da Rainha, cuja inauguração ocorreu a 11 de dezembro 2010;
- “The Gift – Explode”, exposição fotográfica que compreendeu a criação da exposição inclusiva de fotografias do grupo the Gift, resultantes da sua viagem à Índia, compreendendo AD e fotografias táteis, em março de 2011;
- o projeto do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, com a criação de soluções de comunicação inclusiva, com audioguia para cegos de Josélia Neves;
- o audioguia para cegos e pessoas com baixa visão do Museu Nacional do Azulejo, uma parceria entre Josélia Neves e Clara Mineiro.
- as atividades multissensoriais com AD (concebidas por Josélia Neves) – “Museu às Escuras” no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, na Batalha, nos dias 25 e 26 de janeiro de 2014.

Apesar do esmero em realizar um levantamento exaustivo da presença de AD em Portugal, assim como em outros países, outros exemplos poderão não ser aqui mencionados por não serem conhecidos pelo grande público.

---

<sup>22</sup> Uma das últimas peças apresentadas pela Yellow Star Company, companhia de teatro portuguesa que tem primado por ser inclusiva, é “A Bela e o Monstro”, com adaptação de Paulo Sousa Costa, apresentada no Teatro da Trindade, em Lisboa (cf. página de facebook da companhia).

<sup>23</sup> Ver página oficial do projeto: <http://www.santuario-fatima.pt/fatimaviva/> (acedido 06.01.2015).

<sup>24</sup> Ver depoimentos das pessoas cegas ou com baixa visão que usufruíram dos materiais táteis e do guia de exploração tátil: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLC60B284630A05C6E> (acedido 06.01.2015).

Partindo do contexto da televisão e cinema e das artes performativas, a AD foi-se alargando a outras áreas, nomeadamente aos locais de cultura e lazer – os museus, galerias e locais históricos, os espaços naturais, as festividades públicas, como os desfiles, ou o circo, os eventos desportivos, os casamentos e até funerais, eventos estes com características e fins específicos que apresentam diferentes desafios à descrição, assim como proporcionam o acesso das pessoas cegas ou com baixa visão à informação e às oportunidades de participação em situação de igualdade face aos restantes cidadãos.

No Reino Unido, (BBC, 2008: 6), é possível ter acesso à audiodescrição em estádios desportivos nacionais e locais por meio de comentários ao estilo de um relato desportivo, utilizando os auscultadores ou sistemas de rádio. Este serviço encontra-se disponível nos respetivos clubes desportivos do Arsenal, Charlton, Manchester United, Sussex e Surrey County Cricket.

No contexto dos eventos desportivos, afigura-se fundamental mencionar o Campeonato Mundial de Futebol da FIFA de 2010, na África do Sul, que ofereceu AD em 6 estádios, a saber Soccer City Stadium e Ellis Park Stadium (em Johannesburg), Loftus Versfeld Stadium (em Pretoria), Durban Stadium (em Durban), Nelson Mandela Bay Stadium (em Nelson Mandela Bay/Port Elizabeth) e Green Point Stadium (em Cape Town)<sup>25</sup>. Cada um destes estádios oferecia 15 lugares equipados com auscultadores que transmitiram a AD realizada, segundo a organização, por comentadores experientes, tendo sido uma iniciativa da *Swiss National Association for the Blind* juntamente com a *South African National Council for the Blind*, com financiamento da FIFA.

Posteriormente, no Campeonato de Futebol de 2014, no Brasil, a organização do evento introduziu o que designou por comentário audiodescritivo, disponível em 4 estádios – Belo Horizonte (Estádio Mineirão), Brasília (Estádio Nacional de Brasília), Rio de Janeiro (Estádio do Maracanã) e São Paulo (Arena de São Paulo). A inovação face ao campeonato anterior foi o facto de não haver lugares limitados nem específicos nos estádios para a AD, podendo as pessoas cegas ou com baixa visão sentar-se onde desejassem, uma vez que os comentários foram transmitidos via frequência rádio e sintonizados nos rádios pessoais dos espetadores. Cada jogo contava com 2 comentadores, num total de 16 voluntários, que receberam formação do *Centre for Access to Football in Europe* e da Urece Esporte e Cultura<sup>26</sup>, organização brasileira para cegos e pessoas com baixa visão.

Finalmente, no que se refere aos museus e galerias, as técnicas de audiodescrição não só incentivam a acessibilidade e a inclusão de públicos, por norma, afastados das experiências culturais, mas também permitem tornar as visitas aos museus, na perspetiva de Snyder (2008: 192), mais expressivas, vívidas e imaginativas, tornando-as em experiências significativas para todos. Segundo Anne Hornsby, diretora da *Mind's Eye Description Service*, a AD permite que uma história seja contada –

<sup>25</sup> Cf. Página oficial do evento: <http://www.sa2010.gov.za/en/node/3170> (acedido 06.01.2015).

<sup>26</sup> Cf. depoimentos sobre a “emoção da narração audiodescritiva”: <http://urece.org.br/site/> (acedido 06.01.2015).

relembre-se a definição de AD da WBU (2011) –, envolvendo os visitantes numa mescla de história, descrição e narração.

Neste âmbito, a *Audio Description Coalition* (2009: 28) refere ainda que o *Metropolitan Washington Ear* produziu as primeiras audiodescrições a museus e exposições em 1986, especificamente aquelas que se dirigiram às visitas à Estátua da Liberdade e Castle Clinton, dois monumentos nacionais geridos pelo National Park Service.

#### 4.4. As normas, orientações ou boas práticas em Estudos de Tradução

Uma questão que é imprescindível abordar centra-se na discussão das normas profissionais (oficiais ou não) que norteiam as diversas áreas que integram os Estudos de Tradução, particularmente a Tradução Audiovisual e a Audiodescrição. Nesse sentido, far-se-á um excuro necessário sobre as considerações teóricas de diversos autores face aos diferentes tipos de normas, normas estas que serão posteriormente aplicadas aquando da apresentação crítica das normas de audiodescrição aplicadas, por um lado, à televisão, cinema e artes performativas e, por outro, aos espaços culturais e históricos.

Assim, a questão das normas surge, na perspetiva de Toury (1995), inserida no paradigma descritivista, sendo o primeiro nível de abstração, passível de conduzir a uma primeira explicação das escolhas e decisões levadas a cabo pelos tradutores (Hermans, 1999: 79). Esta abordagem descritiva é, de acordo com Toury (1995: 1), extremamente importante na descrição, explicação e previsão dos fenómenos pertencentes a este nível, permitindo a realização de estudos significativos e a concretização de aplicações.

Do ponto de vista de Toury (1995: 3), a maior vantagem do modelo descritivista é o facto de que:

What is missing (...) is but a systematic branch proceeding from clear assumptions and armed with a methodology and research techniques made as explicit as possible and justified within Translation Studies itself. Only a branch of this kind can ensure that the findings of individual studies will be intersubjectively testable and comparable, and the studies themselves replicable, at least in principle, thus facilitating an ordered accumulation of knowledge. (Toury, 1995: 3)

É neste contexto que Toury (1995: 16) afirma o valor das leis coerentes, formuladas no contexto da abordagem descritiva e baseadas em regularidades de comportamento, suscetíveis de revelar relações estabelecidas entre todas as variáveis relevantes para a tradução. Desta forma, Hermans (1999: 75) qualifica a abordagem de Toury como sendo essencialmente behaviorista no que diz respeito à tradução. As regularidades encontradas na tradução podem ser atribuídas ou à conduta dos tradutores ou a constrangimentos externos, ambos influenciadores das opções dos tradutores. A explicação para estes constrangimentos reside naquilo que Toury (1995) apresenta como normas, ou seja, “performance instructions”, já que o desempenho tradutivo consiste nas opções dos tradutores,

ao passo que a competência se refere ao conjunto das suas opções, destacando-se aqui a pertinência da perspectiva da tomada de decisão de Levý (1967), tal como citado por Hermans (1999: 73).

Consequentemente, Toury (1995: 53-54) considera que as normas de tradução assumem uma função social e cultural no contexto da língua e cultura de chegada. Se a tradução for alvo de um grande número de constrangimentos, tal como o texto de partida, as diferenças entre línguas e textos dentro do processo de tradução e a constituição do aparelho mental dos tradutores, então estes constrangimentos podem ser categorizados como regras relativamente absolutas e idiossincrasias puras, entre as quais se pode encontrar um elevado número de outros fatores designados como normas.

Existem variadas definições de normas de acordo com as áreas conceptuais ou os autores que as abordam, como, por exemplo:

[Norms are] general values or ideas shared by a community – as to what is right or wrong, adequate or inadequate – [turned] into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension. (Toury, 1995: 55)

Toury (1995: 56-57) afirma ainda que as normas são adquiridas ao longo do processo de socialização e permitem que a conduta dos indivíduos seja avaliada, conduzindo ou não a sanções que, em última instância, regulam o seu comportamento. Como resultado, a tradução deve ser encarada como uma atividade orientada por normas que envolve no mínimo duas línguas e, como consequência, dois grupos distintos de normas. No decurso deste processo, desenvolve-se um esforço em inscrever um dos conjuntos de normas (normalmente o da cultura de partida) noutra conjunto de normas (o da cultura de chegada), o que pode implicar incompatibilidades entre os dois, conduzindo a um equilíbrio instável entre adequabilidade e aceitabilidade. A consequência desta procura de equilíbrio, que pode ser encarada como um universal de tradução, reside na ocorrência inevitável de alterações tradutológicas.

Neste sentido, Toury (1995: 58-59) refere dois tipos de normas de tradução que afetam a totalidade do processo de tradução: as normas preliminares e as normas operacionais. As primeiras relacionam-se com as políticas de tradução (como a escolha das tipologias textuais) e a diretividade da tradução (a questão da tradução direta ou indireta), enquanto as segundas se direcionam para as decisões realizadas ao longo do processo de tradução, compreendendo, por um lado, as normas matriciais, que levantam questões como: o texto de chegada está completo quando comparado com o texto de partida?; está no local certo?; qual é o tipo de omissões, acrescentos ou alterações (i.e. a segmentação textual que foi concretizada)?, e, por outro lado, as normas linguístico-textuais, abrangendo a seleção do material para o texto de chegada e a substituição do material original.

Paralelamente, Chesterman (1997), também definido como um descritivista, declara que: “all norms exert a prescriptive pressure” (1997: 68). Este autor (1997: 67-72) apresenta um outro conjunto de normas que incluem as primeiras normas operacionais de Toury, que consistem nas normas de produto ou expectantes e as normas profissionais. Quanto às primeiras, estas referem-se às



expectativas dos leitores face à forma como a tradução será determinada pela tradição tradutológica na cultura de chegada, pelas convenções discursivas e pelas considerações económicas e ideológicas. As normas expectantes conduzem à elaboração de juízos avaliativos sobre a tradução e são normalmente validados por alguma autoridade normativa, apesar de haver diferença entre a aceitação emanada de uma autoridade e a da sociedade. Estas são encaradas como: “constitutive norms [because] if translators abide by them, then their products will be classified as (genuine, proper, legitimate) translations” (Hermans, 1999: 78).

Por outro lado, as normas profissionais são reguladas pelo processo de tradução e encontram-se dependentes das normas expectantes, incluindo (1) a norma da responsabilização, de natureza ética, que aborda as normas profissionais de integridade e pormenorização e a responsabilidade dos tradutores sobre as suas traduções, (2) a norma comunicativa ou norma social, uma vez que os tradutores são especialistas em comunicação que pretendem assegurar a compreensão das partes envolvidas, e (3) a norma de relação, isto é, a norma linguística que trata da relação entre texto de partida e texto de chegada.

Chesterman (1997) discute ainda as normas sociais, éticas e técnicas intervenientes na tradução: as sociais regulam a coordenação interpessoal; as éticas representam a necessidade de os tradutores “uphold the values of clarity, truth, trust and understanding” (Hermans, 1999: 77); as últimas encontram-se divididas em normas de produto e de processo, também relacionadas com estes quatro valores.

Para além disso, as convenções constitutivas e reguladoras de Nord (1995) são consideradas por Hermans (1999: 79) como consideravelmente mais claras. O primeiro grupo de normas determina a ideia de tradução que uma comunidade específica detém, cuja súmula conduz ao conceito geral de tradução, enquanto o segundo supervisiona as formas de abordar os problemas de tradução ao nível do texto. Tanto as normas de Nord (1995) como as de Chesterman (1997) constituem um desenvolvimento das normas de Toury (1995) não só porque trazem outras perspetivas ao contexto, mas também “they allow us to conceptualize a domain of translation, or a translation tradition (...) and to think about ways of describing its boundaries” (Hermans, 1999: 79).

Autores	Tipo de normas	
<b>Toury (1995)</b>	Normas preliminares (políticas de tradução e diretividade da tradução)	Normas operacionais (decisões dos tradutores) a) normas matriciais b) normas linguístico-textuais
<b>Nord (1995)</b>	Normas constitutivas (conceito geral da tradução por parte da comunidade)	Normas reguladoras (formas de abordar problemas de tradução)
<b>Chesterman (1997)</b>	Normas éticas	
	Normas de produto (constitutivas; valores avaliativos de uma autoridade normativa) a) expectativas dos leitores b) convenções discursivas c) considerações económicas e ideológicas	Normas profissionais (reguladas pelo processo de tradução) a) normas de responsabilização b) normas comunicativas/sociais c) norma de relação

Quadro 6. Sistematização dos tipos de normas segundo Toury (1995), Nord (1995) e Chesterman (1997).

Apesar do facto de as normas serem integradas no paradigma descritivista como o primeiro nível de abstração e, portanto, o primeiro passo destinado a fornecer uma explicação das escolhas e decisões tomadas pelos tradutores (Hermans, 1999: 79), estas não são apenas constrangimentos para os tradutores, mas também modelos, formas de solucionar os problemas encontrados no decurso do seu trabalho. As normas demonstram regularidades, padrões de comportamento: “[they are] a psychological and social entity” (Hermans, 1999: 80). Elas funcionam como mediadoras entre o indivíduo, as suas intenções, escolhas e ações, e o coletivo, e os seus respetivos valores, crenças e preferências, permitindo a estabilidade e a previsão dos comportamentos através da redução da incerteza, isto é, através da regulação. Uma vez que a tradução é um ato comunicativo, Hermans (1999: 80) sustenta que as normas tradutológicas e as convenções guiam e facilitam o processo de tomada de decisões.

Segundo Hermans (1999: 81), diversos autores (ex.: Lewis, 1975; Fokkema, 1989; Hermans, 1999) distinguem entre normas e convenções, já que estas se podem tornar normas se se revelarem bem sucedidas, ao passo que aquelas são versões mais fortes e prescritivas de convenções sociais, são diretivas. Quando a tradução segue o conjunto de normas e convenções tradutológicas de uma dada sociedade, isto significa que: “[it] conform[s] to the relevant correctness notion (...), being that this [c]orrectness in translation is relative – linguistically, socially, politically, ideologically” (Hermans, 1999: 85).

No entanto, a utilidade em estudar normas e convenções em tradução é frequentemente questionada, assim como a forma de atingir este objetivo no âmbito do paradigma descritivista. Hermans (1999: 85) resume os aspetos mais importantes a considerar na condução de um estudo nestes moldes: acima de tudo, a tradução é uma prática social e comunicativa. Desta forma, se as normas não são observáveis (visto que as normas em utilização são diferentes da sua formulação), é essencial a utilização de fontes comprováveis, na linha da terminologia usada por Nord (1991) e Toury (1995). Estas fontes podem ser as seguintes: as traduções em si; as diversas traduções do mesmo texto;

as bibliografias da área da tradução; os paratextos e os metatextos; os “statements and comments by translators, editors, publishers, readers and collectives such as translator’s associations” (Hermans, 1999: 85); as críticas e apreciações às traduções; os pressupostos teóricos e programáticos; a atividade das escolas de tradução; os manuais usados na formação de tradução; os processos judiciais e a lei dos direitos de autor; a distribuição da informação e os prémios de tradução.

O quadro 6, concebido a partir do anteriormente exposto, pretende sistematizar a importância do estudo das normas e outras convenções no contexto da TAV e, mais especificamente, da AD, que será desenvolvido no subcapítulo seguinte.

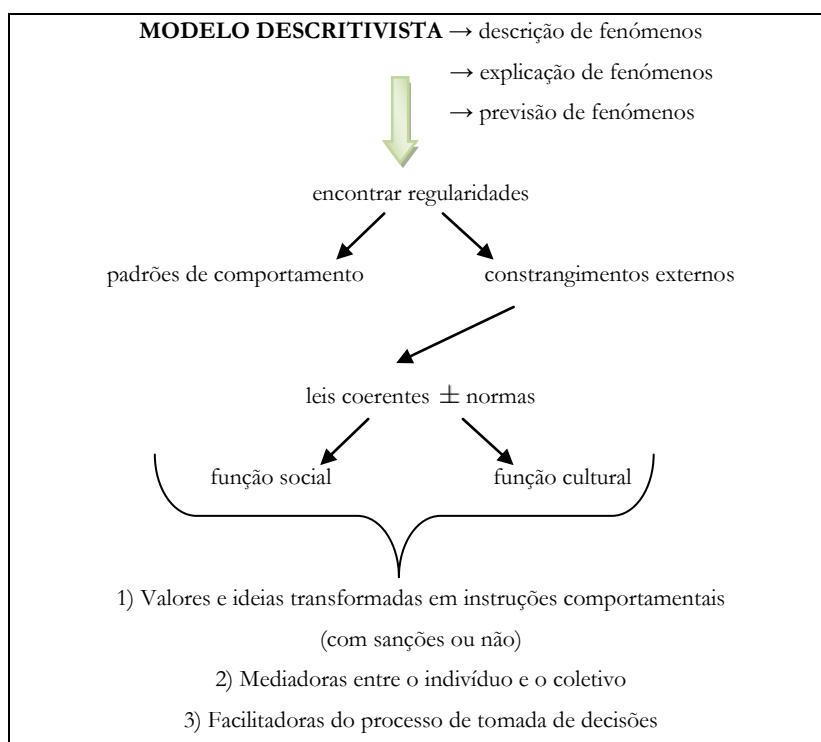


Figura 11. Sistematização da importância das normas no paradigma descritivista.

Em suma, as considerações apresentadas relativamente às normas e convenções prendem-se com a necessidade de clarificar o objetivo que norteou o levantamento das normas, orientações e boas práticas para a audiodescrição no âmbito internacional e nacional. Desta forma, o referido levantamento pretendeu conhecer o modo como diversas entidades reguladoras explicitam os procedimentos que devem ser seguidos no processo da audiodescrição, tendo em conta os seus contextos de aplicação (cinema e televisão, artes performativas, espaços culturais e históricos), os seus constrangimentos face à criação dos respetivos guiões e as instruções comportamentais para os tradutores. Apesar de as considerações expostas se direcionarem para um entendimento mais tradicional de tradução, no qual se fazem referência a pelo menos duas línguas e culturas – a de partida e a de chegada –, ou seja, a tradução interlinguística, afigura-se fundamental esta reflexão no contexto

da tradução intersemiótica na qual a audiodescrição se enquadra. Neste sentido, as normas que se apresentam de seguida integram-se no contexto das normas operacionais de Toury ou das normas de produto de Chesterman ou ainda das normas reguladoras de Nord.

#### 4.4.1. Normas de audiodescrição para televisão, cinema e artes performativas

Its purpose [audiodescription's] is to paint pictures, convey plot, scenery and action.  
(ITC 2000: 11)

Opportunities for Audio Description are all around us. Its growth as an access technique is only constrained by our imaginations (Audio Description: Access for All).

Inúmeras normas internacionais relacionadas com a AD apresentam boas práticas para a sua operacionalização que podem também constituir uma referência importante para a AD em contexto museológico. Estas normas são o reflexo de uma posição conceptual e ideológica assumida pela entidade que as criou, compreendendo-se assim a eventual disparidade entre normas. Estas diferenças conduzem frequentemente a acesas discussões académicas, especialmente no âmbito de conferências e encontros internacionais, relativamente, por exemplo, aos binómios objetivo/subjetivo, descrição/interpretação (por vezes, com a introdução de um terceiro elemento, a narração).

Procede-se, neste momento, à elencagem e respetiva explicitação das normas e boas práticas que orientam a atividade de audiodescrição no contexto do cinema e da televisão e das artes performativas, que são organizadas de forma geográfica. Desta forma, daremos destaque às primeiras normas de AD que foram a britânica (ITC, 2000) e a americana (ADC, 2009; ACB, 2010), para estas últimas Snyder (2004, 2007) contribuiu de forma considerável, seguindo-se as orientações que predominam na Alemanha, i.e. Benecke (2004), a norma espanhola UNE (2005), as normas em Portugal de Neves (2011) e terminando com as normas europeias do ADLAB (2014).

A tradição britânica encontra-se estabelecida pelas normas da ITC<sup>27</sup> (2000: 8-11) que se centram na AD aplicada à televisão (princípios que podem aplicar-se também ao cinema), mas sem qualquer menção às artes performativas ou aos espaços culturais e históricos, segundo a qual:

[a]udio description is a service primarily aimed at blind or visually-impaired people. It comprises a commentary woven around the soundtrack, exploiting pauses to explain on screen action, describe characters, locations, costumes, body language and facial expressions to enhance meaning and enjoyment for blind or visually-impaired viewers. (Ofcom, 2010: 13-14)

Assim, as normas da ITC dividem a preparação de um trabalho de audiodescrição fílmica em sete procedimentos:

---

<sup>27</sup> Atualmente a ITC designa-se Ofcom, mas, apesar da alteração de denominação, as suas orientações continuam plasmadas de forma mais aprofundada no documento datado de 2000 que serve de referência a esta exposição. No seu “Code on Television Access Services”, de 2006, resumem-se somente em 2 páginas (Ofcom, 2006: 14-15) os aspetos fundamentais da implementação da AD na televisão.

(1) a escolha de um programa adequado: apesar de os programas mais populares serem os noticiários, os documentários, as telenovelas e os concursos, nem sempre estes são os tipos de programas mais adequados à audiodescrição, uma vez que são demasiado rápidos e, no caso de o espaço entre o diálogo e o comentário ser demasiado curto, a audiodescrição tornar-se-á cansativa e, em última instância, contraproducente. Assim, é fundamental uma adequada e cuidadosa escolha do programa a ser audiodescrito.

(2) o visionamento do programa: o audiodescritor deve tentar visionar a totalidade do programa antes de começar a trabalhar na audiodescrição, por exemplo, visioná-lo sem a imagem ou com óculos “simspecs”, que simulam deficiências visuais. É necessário verificar a que género pertence o programa, se faz parte de uma série ou se é um programa isolado, a caracterização das personagens, os seus nomes e relacionamentos, assim como se torna indispensável a pesquisa narrativa e técnica através de obras de referência, da Internet ou mesmo dos guiões respetivos, caso estes estejam disponíveis.

(3) a preparação de um esboço do guião: a sua constituição deve ter em consideração um conjunto de princípios. Segundo a ITC (2000: 9), são três as regras de ouro para a elaboração de um guião de AD: descrever o que está na imagem, não transmitir uma visão pessoal do que se apresenta no ecrã e nunca descrever ao mesmo tempo que o diálogo ou o comentário decorrem. É ainda fundamental um posto de trabalho equipado com um PC para o processamento de texto, um índice para o *time code*, um controlador de edição vídeo, um dispositivo para a gravação da descrição nos espaços entre os diálogos, um leitor de vídeo ou DVD com leitura do *time code*, um outro monitor com auscultadores e um dispositivo que armazene a audiodescrição.

(4) a revisão do guião: assim que o guião da audiodescrição estiver terminado, este deve ser revisto por um audiodescritor mais experiente e, por vezes, pode ainda ser necessária a autorização do diretor ou realizador do programa; convém ainda que o guião seja ensaiado diversas vezes, uma vez que a leitura em modo de ensaio é normalmente mais rápida do que aquela que ocorre em modo de gravação.

(5) o ajustamento do nível de som do programa: se considerarmos que a grande parte dos cegos das pessoas com baixa visão se encontram numa idade em que também sofrem de dificuldades auditivas, impedindo-os de compreender com clareza os barulhos de fundo, o audiodescritor deve ser sensível a esta questão e reduzir o nível de som de fundo num programa para que a descrição possa ser ouvida de forma mais nítida. A voz da narração deve ser fixada a um nível constante e o nível de som de fundo deve ir sendo ajustado conforme diversas situações ocorram, como uma súbita explosão de som ou de riso da audiência, um contínuo barulho de trânsito ou de riso ao longo de três ou quatro descrições.

(6) a gravação da descrição: depois de estabelecido o nível de som e os tempos de entrada verificados, a gravação do guião pode ser iniciada, sendo que o posto de trabalho dá indicação do momento em que o audiodescritor deve entrar com informação de contagem decrescente. A descrição não deve ser apressada, mas antes clara, bem audível e atempada, de forma a que não fique demasiado próxima do diálogo, exigindo o mesmo nível de concentração e atenção na sua execução que um qualquer outro

comentário ou *voice-over*. Apesar de, por princípio, a audiodescrição dever ser neutra, deve também refletir a natureza do programa, podendo alterar-se a velocidade de leitura se for uma comédia ou um drama ou um *thriller*, sem que a voz atraia demasiada atenção, tentando ser mais um dos elementos do programa, ou seja, sendo coerente. Assim, a média de tempo de gravação para 1 hora de audiodescrição é de 2 a 2,5 horas. O posto de trabalho fará a indexação do guião escrito, da descrição gravada e de toda informação do som de fundo com o *time-code* do programa, sendo finalmente ajustado à extensão usada pelo estúdio de onde o programa será transmitido.

(7) o re-visionamento da gravação: é ainda importante voltar a ouvir a gravação para que se verifique se as várias descrições foram gravadas sem erros, omissões ou imperfeições.

No que se refere à preparação do guião de audiodescrição em si, a ITC (2000: 12-23) explicita um conjunto de princípios a que o audiodescritor deve tentar obedecer com consistência: o uso do presente, mesmo que intercalado com outros tempos verbais para garantir a fluidez do texto narrativo. Por outro lado, a necessidade de priorizar a informação transmitida, isto é, o estabelecimento do cenário da ação é fundamental, visto que qualquer pequena alteração de cena que não seja descrita poderá levar o espectador cego a perder o fio condutor da história ou da narração. Neste caso, deve evitar-se a repetição das mesmas palavras indicativas de mudanças de cena, pois podem causar distração; em vez disso, a mudança no tom da voz pode ter o mesmo efeito. Deve evitar-se igualmente o uso de pronomes pessoais, exceto em programas para crianças. Quando há várias pessoas em cena a falar simultaneamente, é importante clarificar quem está a falar utilizando ou os seus nomes próprios ou os pronomes pessoais correspondentes, exceto se o diálogo o identificar direta ou indiretamente. Nunca deve ser esquecido que o excesso de informação pode ser prejudicial, dispersando a atenção do espectador, assim como também se torna cansativo e perturbador: o programa deve poder respirar ocasionalmente para que o espectador possa apreciar a banda sonora ou a atmosfera e não fazê-la diluir num excesso descritivo.

Seguem-se alguns exemplos quanto a estas questões de natureza linguística:

‘A wall painting of a class of adolescent boys, - all with short haircuts, wearing ties and sports jackets. In front of the painting a boy aged about eight in a red school cap is having his tie adjusted. A teenage boy in a Scottish hat opens his bagpipe case, carefully fitting the pipes together. A master focuses a camera on the eight-year old, as an older boy in a boater puts his arm around the smaller boy. The bulb flashes. A white candle is lit. Another master is whispering instructions to an elderly former pupil.’  
[opening of “Dead Poets Society”] (ITC, 2000: 12)

Nearby, in a small hotel an alarm clock goes off. A shapely thigh stirs and turns to reveal black lacy panties and a red T-shirt on the upper half of this female body. An arm stretches out from the bed silencing the alarm at five to nine. Around her a few torn snapshots of herself with different men. Their faces have been scratched out. The girl eases on a stretchy cream top, attached by a metal ring to a short blue skirt.  
[opening of “Pretty Woman”] (ITC, 2000: 17)

No entanto, a mesma entidade (ITC, 2000: 15-18) reconhece que ocasionalmente é necessário transmitir informação adicional, aspeto que se assume como culturalmente determinada. Por exemplo, nos EUA, os audiodescritores são desencorajados a acrescentar informação que não está patente na imagem, ao passo que, no Reino Unido, a informação adicional é valorizada, desde que não seja condescendente ou interpretativa. Assim, este tipo de informação pode ajudar a minimizar possíveis confusões e explicitar aspetos que possam ser habituais para os normovisuais, mas menos conhecidos para cegos e pessoas com baixa visão. A situação ideal atinge-se quando o audiodescritor conhece bem o programa, usando este conhecimento para fornecer determinadas pistas e introduzir a informação necessária, adicional ou não, e eventualmente antecipar algo que ainda vai acontecer devido à falta de espaço, sem desvendar o enredo, nem fazer interpretações pessoais, nem veicular o óbvio, mesmo que, por vezes, as opiniões dos teóricos possam diferir.

Relativamente aos efeitos sonoros, a ITC (2000: 18-20) sustenta que estes tanto podem ser descritos antes como depois do acontecimento, dependendo do que for considerado mais eficaz, especialmente se estes efeitos fizerem parte da definição da atmosfera. Neste sentido, o uso de adjetivos descritivos é igualmente fundamental para descrever cenas, pessoas ou roupas, uma vez que a escolha de determinados adjetivos poderão ser suficientes para suscitar o entendimento de uma determinada cena. No entanto, também neste domínio se registam opiniões contraditórias, uns afirmando que a beleza ou a atratividade são tão pessoais que não podem ser descritas como tal, outros defendendo que estas informações podem ser importantes para o entendimento do programa. A utilização de advérbios também figura como eficaz no apoio da descrição da ação, como meio de a corroborar.

Uma outra questão frequente que a ITC (2000: 20-21) refere prende-se com a necessidade de descrever a cor (que merecerá mais destaque no capítulo 5). Apesar de a descrição se destinar a pessoas cegas ou com baixa visão, o número de pessoas cegas de nascença é bastante reduzido, tendo as restantes alguma memória visual ou associando as cores a algum significado ou acontecimento significativo<sup>28</sup>. Contudo, as conotações atribuídas às cores são igualmente de base cultural, devendo pautar-se por um cuidado adicional na sua explicação ou nas interpretações esboçadas. Algumas associações habituais relacionadas com as cores são as seguintes: o verde pode representar a esperança, a frescura, a renovação, a natureza na primavera; o vermelho é habitualmente a cor do fogo, do calor e do amor, enquanto o azul indicia maior reserva ou o mar; o amarelo é a cor do sol e da praia. Como consequência, se uma personagem se veste de cores vivas, está a transmitir uma mensagem quanto à sua personalidade e à forma de encarar o mundo; se, por outro lado, se veste de negro, a mensagem poderá ser outra – de mistério, tristeza, drama, entre outros. Assim, sempre que possível, a cor do cabelo, dos olhos, das roupas das personagens deve ser descrita, tal como identificada a etnia de

---

<sup>28</sup> Tal como já mencionado *alía*, a questão da memória visual nas pessoas cegas apresenta-se como altamente questionável, relembrando-se novamente a pesquisa de Helder Bértolo (2001).

pertença, exceto se for meramente accidental: “The Lancia skids round a corner; in the middle of the road a parked red Chevrolet. The driver of the Lancia tries to brake, but it’s too late. He smashes into the side of the red car.” (ITC, 2000: 21)

Finalmente, no que diz respeito aos créditos, logótipos e demais títulos, a ITC (2000: 21-22) afirma que estes são por norma excessivamente rápidos para serem descritos na sua totalidade, devendo descrever-se aqueles que se considerarem de maior relevância se esta não se sobrepuser a nenhuma cena importante. No entanto, por vezes, a descrição pode ser compulsiva devido a obrigações contratuais, surgindo a alternativa de fornecer essa informação nas páginas *web* ou em revistas. Uma experiência conduzida pelo consórcio Audetel consistiu em nomear seis a oito personagens no final de cada episódio de uma série ou telenovela (neste caso, a famosa telenovela “Coronation Street”), permitindo assim que os espetadores cegos ou com baixa visão pudessem, no final de uma semana, conhecer todo o elenco.

Ainda relativamente à prática britânica, convém ainda referir as orientações editoriais da BBC<sup>29</sup> direcionadas para os espetadores com deficiência/incapacidade visual, assim como as numerosas publicações do RNIB que compreendem, por exemplo, o guia “Talking Images” (em colaboração com Vocal Eyes), guias relativos aos museus, galerias e espaços históricos (2005), ao equipamento acessível (2008), à AD para crianças (2009), “Maps for All” (2010) e sobre o uso da visão e do tato, e as imagens e mapas táteis (2011).

De acordo com AccessIT (*National Center on Accessible Information Technology in Education*), no seu *factsheet* n.º 48 (2013), o panorama americano possui somente as orientações emanadas pelo *Media Access Group* do WGBH<sup>30</sup>, que se apresenta estruturada em pergunta-resposta, e pelo *Audio Description International* (2003), que remete automaticamente para o *Audio Description Project*<sup>31</sup>. Contudo, a estas afigura-se pertinente acrescentar as orientações da *Audio Description Coalition* (ADC, 2009) e do *American Council of the Blind* (ACB, 2010), que serão exploradas de seguida.

A terceira edição do documento produzido pela ADC – “The Audio Description Coalition Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Audiodescribers” – conjuga as orientações destinadas à prática da AD com as orientações deontológicas para os profissionais. Segundo a ADC, apesar de, na América, a origem da AD ter sido o teatro, estas normas podem ser aplicadas a “other art forms and media” (ADC, 2009: 1).

A primeira parte destas normas orientam-se para o que é designado como ‘básico’, ou seja, as orientações transversais aos vários contextos de AD, seguidas depois de subsecções que são específicas da AD em contextos ao vivo, em espetáculos de dança e de ópera, em contextos fílmicos e, finalmente, em museus e exposições, os quais são detalhados de forma mais profunda. Assim, a ADC (2009: 1-8) considera que as orientações básicas incluem dez aspetos distintos que serão explicitados a seguir.

<sup>29</sup> Cf. <http://www.bbc.co.uk/editorialguidelines/page/guidance-visually-impaired-full> (acedido 15.01.2015).

<sup>30</sup> Cf. <http://main.wgbh.org/wgbh/pages/mag/services/description/dvs-faq.html> (acedido 15.01.2015).

<sup>31</sup> Cf. <http://www.acb.org/adp/guidelines.html> (acedido 15.01.2015).



O primeiro refere-se à necessidade de descrever o que se vê – concretizada na mnemónica cunhada por Snyder (2007, 2008) WYSIWYD, isto é, *What You See Is What You Describe*<sup>32</sup> – e nunca se descrever o que se julga ver. É essencial visionar o material, tendo em consideração a informação visual não acessível às pessoas cegas ou com baixa visão, descrevendo os elementos do enredo, as pessoas, os locais, as ações, os objetos e as fontes sonoras desconhecidas que não são referidas pelos diálogos. Contudo, descrever tudo é impossível, pelo que se deve começar pela informação essencial e avançar para outros aspetos, como os pormenores decorativos dos cenários, a descrição física e os maneirismos das personagens, a arquitetura, a indumentária, a tecnologia, a cor, a luz e a textura, opção esta que somente funciona com pausas longas. A descrição não pode encher todos os espaços vazios, uma vez que os espetadores têm de poder sentir a emoção na voz dos atores e a tensão nos silêncios. Os detalhes que possam ser encarados como insignificantes devem também ser alvo de descrição.

O segundo aspeto inclui a exigência de descrever objetivamente a informação visual, exigência esta que, tal como já mencionado, se prende com a tradição americana de veicular a informação de forma a evitar a subjetividade e a afetividade. Esta tendência deve primar por um equilíbrio, não correspondendo, no entanto, à tradição britânica e mesmo europeia.

A ADC (2009: 3) considera que os ouvintes devem poder formar a sua própria opinião sem que a AD interprete, explique, analise ou “ajude” a ouvir, daí que os adjetivos e advérbios a usar não sejam avaliativos nem suscetíveis de interpretação (ex.: ‘lindo’ ou ‘bonito’). Por exemplo, os eventos, ações ou imagens devem ser descritos como um conjunto; as dimensões devem ser descritas usando expressões concretas e não expressões como ‘aproximadamente’ ou ‘cerca de’; os pronomes pessoais ‘eu’ e ‘nós’ devem ser apenas utilizados quando os atores se dirigem ao público.

Neste sentido, o terceiro princípio consiste em permitir aos espetadores ouvir o diálogo, visto que o objetivo é apreender primeiro o espetáculo e só depois ouvir a descrição, regra esta que só deve ser quebrada quando a omissão da descrição conduzir a mais desorientação ainda. A AD pode, em determinadas circunstâncias, sobrepor-se à música de fundo ou à letra de alguma música, sempre que estas não sejam significativas para o enredo. Quanto à linguagem, esta deve basear-se em frases curtas e não elaboradas.

Desta forma, os audiodescritores devem confiar na capacidade de os ouvintes compreenderem o material, não sendo paternalistas nem menosprezando as suas competências, compondo a sua AD para que se dirija à generalidade do público cego ou com baixa visão. No caso de o enredo ser complexo, o programa do espetáculo é um elemento fundamental e, por isso, ser utilizado, informando-se os espetadores sobre a origem desta informação. Os audiodescritores não devem censurar o material sob risco de serem injustos não só para com os ouvintes, mas também os produtores e realizadores. Se os

---

<sup>32</sup> Esta mnemónica baseia-se naquela de utilização recorrente na WWW que consiste em *What You See Is What You Get* – WYSIWYG.

audiodescritores sentem dificuldades em descrever cenas de nudez, sexo e violência, devem recusar o trabalho.

A questão da linguagem é uma questão consideravelmente desenvolvida nestas normas (ADC, 2009: 5-6), uma vez que é reafirmada a necessidade de manter a linguagem coerente face ao conteúdo do material e adequada ao grupo etário a que se destina. Os nomes de atores, realizadores, locais, entre outros, devem ser pronunciados corretamente, devendo-se confirmar as respetivas pronúncias, sempre que necessário. Ainda segundo estas normas, as metáforas e os símiles devem ser, de forma geral, evitados, apesar de serem aceitáveis comparações habituais como forma de poupar tempo. O calão, os coloquialismos e os regionalismos devem ser usados com precaução, já que podem não ser entendidos de igual forma por todos os ouvintes, assim como a terminologia deve ser adequada, desde que vulgarizada<sup>33</sup>. Os audiodescritores devem usar palavras e frases descritivas e concisas, por meio de verbos vívidos (cf. Snyder), e munir-se de cuidado no uso dos pronomes, que devem ser utilizados somente quando a referência for próxima. As mudanças temporais devem ser exploradas em relação às personagens, da mesma forma que a música e os efeitos sonoros podem também identificar as referidas mudanças temporais. As cores devem ser sempre descritas, já que exprimem estados emocionais, devendo evitar-se as cores menos comuns.

Uma questão interessante que estas normas (ADC, 2009: 6) abordam é “raça”, etnicidade e nacionalidade. Os normovisuais não veem a “raça”, etnicidade ou a nacionalidade das personagens, mas antes a cor de pele e as características e expressões faciais das mesmas, sendo estas as que os audiodescritores devem ir descrevendo, acrescentando informações sobre a classe socioeconómica, o nível de instrução, a relação com outras personagens, sempre que se afigurem importantes. Na descrição da aparência física, os audiodescritores não devem oferecer juízos de valor, mas antes descrições baseadas em termos simples, claros e factuais, e não termos pejorativos, desrespeitosos ou condescendentes, assim como não devem enveredar por uma linguagem poética, vaga ou eufemística.

Os audiodescritores devem tentar descrever a partir da perspectiva dos normovisuais, daí que as surpresas não devam ser antecipadas e ocorrer quando o restante público é surpreendido. Finalmente, surge uma elocução de técnicas para uma “boa”<sup>34</sup> AD: descrever entradas e saídas, quem e por onde; usar o nome da personagem somente quando este for apresentado ao restante público – até lá, deve ser identificado por uma característica física de destaque e quando o nome for desvendado, unir à identificação física; permitir que o material forneça a sua própria informação; fazer corresponder o fluxo de AD com o ritmo, energia e volume do material, não devendo os audiodescritores dramatizar a descrição por esta dramatização poder ser considerada distrativa e eventualmente insultuosa.

---

<sup>33</sup> Entenda-se ‘vulgarização’ no sentido da abordagem da Terminologia, correspondente aos níveis abaixo da especialização (uma espécie de desterminologização), que pretende difundir informação científica com o objetivo de a tornar conhecida não só aos leigos, mas também a outros especialistas.

<sup>34</sup> A qualificação da AD como “boa” apresenta-se como excessivamente simplista e linear; contudo, optou por manter-se, uma vez que corresponde à ideia do original, mas destacando-se com as aspas de forma a assinalar a sua relatividade.

No que se refere aos espetáculos ao vivo, a ADC (2009: 9-11) inclui nestes o teatro, nomeadamente as peças de teatro e os musicais. Assim, os audiodescritores devem descrever estes espetáculos em termos do desenvolvimento da história e não das expressões teatrais, utilizando a terminologia específica somente quando estritamente necessário ou quando ocorrerem pausas entre atos ou na mudança de cenários, momento em que os audiodescritores devem aproveitar os seus apontamentos, previamente preparados, para descrever os cenários, as entradas e as saídas, os níveis, a localização do mobiliário, a arquitetura, as características físicas, o guarda-roupa, os gestos, os movimentos, entre outros, de forma organizada, completa e coerente, de modo a que não ultrapasse os 10-15 minutos. Antes da subida do pano, deve ser veiculada informação sobre o diretor da peça ou do musical, artigos jornalísticos sobre a peça, as biografias dos atores, o afluxo do público no teatro. Em momentos de pausa, deve ser descrito aquilo que os normovisuais veem no palco, sejam mudanças de ato ou de cenário. Por regra, de acordo com a publicação da ADC, os teatros têm uma equipa de dois audiodescritores, um que prepara o material e o outro que realiza a descrição ao vivo. Estes devem, no final da AD, mencionar o pedido de feedback por parte da instituição, o qual deve ser acompanhado de um formulário em Braille ou em letra ampliada.

Relativamente aos espetáculos de dança, a ADC (2009: 11-12) sustenta que esta é a linguagem do movimento, sendo a natureza e a intenção da linguagem corporal expressa por aspetos como as ideias principais, a atmosfera, os temas, o enredo narrativo, a estrutura e os padrões de determinados pormenores de movimento. Desta forma, os audiodescritores devem centrar-se na descrição da coreografia para oferecer uma visão abrangente do espetáculo, permitindo que os elementos sonoros essenciais sejam apreendidos, visto que a música é a extensão narrativa do espetáculo. Como consequência, têm de compreender os fundamentos do estilo ou género do movimento, mergulhar no vocabulário do estilo para estar em sintonia com as influências culturais e descrever as componentes ou qualidades cénicas da experiência corporal, possuindo conhecimento sobre os movimentos da dança e formas alternativas de as descrever. As escolhas descritivas são necessariamente complexas e sensíveis ao tempo, devendo comunicar a imagética visual da dança: as palavras usadas devem ser claras e evocativas das imagens corporais. Para este efeito, os audiodescritores devem observar as partes do corpo que estão ativas, as formas que assumem, o modo como se movem pelo espaço, considerando a continuidade, a fluidez e os constrangimentos nos movimentos, a relação com a gravidade e o tempo (movimentos bruscos ou sustentados, suaves ou fortes), o enfoque dos dançarinos, a altura e a técnica dos movimentos (ex.: saltos ou movimentos elevados, abertura dos membros pela ar, dançarinos que são transportados). Por exemplo, num espetáculo de dança africana (ADC, 2009: 12), a música surge como uma oportunidade para os audiodescritores descreverem o casamento entre o ritmo e a dança, a textura obtida a partir desta fusão; sem a presença de diálogos verbais, surge a oportunidade de descrever os elementos da dança, mas usando o tempo de forma parcimoniosa. Tal como no caso do teatro, uma visita tátil ou sensorial antes do início do espetáculo

permite aos espetadores cegos ou com baixa visão experienciar as várias componentes do espetáculo de dança, possibilitando-lhes tocar no guarda-roupa, nos adereços e, por vezes, ouvir os próprios dançarinos exprimirem a sua visão face ao espetáculo.

A AD de ópera assume-se efetivamente como a mais complexa, complexidade esta explicada pela ADC (2009: 13-14) pelo facto de estes espetáculos terem um número reduzido de ensaios técnicos ou ensaios gerais, entendendo-se que haja um menor número de oportunidades para os observar. É sempre possível visionar vídeos sobre as óperas anteriores, mas estas poderão apresentar diferenças em termos de cenário e guarda-roupa; o ideal é participar no *spitzprobe* (isto é, o ensaio em que os atores e a orquestra ensaiam juntos para trabalhar na conjugação dos dois grupos) para esclarecer dúvidas. Uma vez que a ópera é frequentemente realizada numa língua que não o inglês, as sinopses e a legendagem (o chamado *surtitling*) são importantes para a compreensão da história, devendo ser incluídas nos apontamentos dos audiodescritores, sendo fulcral que os audiodescritores obtenham uma cópia tanto das letras da ópera como da legendagem para as integrar, sempre que possível, nas suas descrições numa linguagem clara. De referir que não é aconselhável descrever no decurso de uma ária, mas antes durante as pausas ou o recitativo, isto é, as narrativas ou diálogos da ópera cantados ao ritmo de uma fala.

Finalmente, antes de abordar as especificidades da AD para museus e exposições (que será explicitado no subcapítulo seguinte), a ADC (2005: 15-17) aborda a AD para filmes e vídeo, dedicando-lhes alguma atenção. Contrariamente às orientações anteriormente apresentadas, estas normas surgem como mais superficiais em diversos aspetos não só no seu procedimento, mas também nas suas recomendações. Devido ao facto de os filmes terem habitualmente guião, este possibilita aos audiodescritores comporem uma descrição mais completa e abrangente, adequada às pausas existentes, assim como simular a leitura do seu guião de AD. A ADC (2009) menciona ainda um conjunto de cuidados face a situações problemáticas, devendo as interrupções para descrever ser o resultado de um equilíbrio sensato entre os diversos aspetos já mencionados.

Quanto aos procedimentos para proceder à AD, estas normas sugerem que a AD deve começar pelo visionamento do filme sem imagem para apreender adequadamente os sons que possam influenciar a compreensão da história e a partir daí conceber o guião. Este deve começar sempre pela localização da ação, seguida da descrição das personagens através da informação mais relevante, devendo evitar-se um registo de língua excessivamente técnico. À semelhança de outras normas, é relevante realizar a leitura dos créditos no início ou no final do filme, assim como das legendas (caso o filme as tenha) e de outros textos que surjam no ecrã (os chamados oráculos).

A tradição americana de AD não estaria completa sem a referência a Snyder (2008: 192), para quem a AD deve utilizar palavras sucintas, vívidas e imaginativas para veicular a imagem que não se encontra acessível a um segmento da população, proporcionando-lhes uma versão verbal do visual, isto é, em que o visual se transforma em verbal e oral. Este autor compara-a mesmo a uma forma de

poesia, na linha do que já foi apresentado sobre a *ekphrasis* e da descrição vívida que preconizou e do que Neves (2012) designa como *poesis*.

Snyder (2008: 195-196) apresenta uma perspectiva mais sucinta das competências que deverão estar presentes num audiodescritor, que são a observação, a edição, a linguagem e a capacidade vocal. Quanto à observação, esta significa que a simples ação de olhar para uma imagem pode permitir ver muito, devendo os audiodescritores aumentar o seu nível de consciencialização visual e tornarem-se observadores ativos, desenvolvendo a sua literacia visual (Schaefer, 1995 citado por Snyder, 2008: 195) para que se apercebam do mundo visual com um sentido de acuidade acrescida e o consigam partilhar. Simultaneamente, os audiodescritores têm de editar e coligir informação do que veem, selecionando o que é mais válido, mais importante ou mais relevante para a compreensão da totalidade da imagem. Estas escolhas devem apoiar-se num entendimento do que é a cegueira e a baixa visão, partindo do mais geral para o mais específico, referindo o uso das cores e incluindo informação direcional, assim como tentando explicitar o enfoque principal da imagem. Para que isto seja possível, as imagens devem ser transformadas em palavras e em expressões objetivas, vívidas, específicas e imaginativas; no entanto, os audiodescritores terão de encontrar um equilíbrio entre uma narração rica e completa e a necessidade de ser sucinto, simples e objetivo, um dos principais dilemas destes profissionais.

Para Snyder (2008: 195), a exigência que se impõe aos audiodescritores é de descrever somente aquilo que veem, evitando leituras desnecessárias e subjetivas e permitindo às pessoas cegas ou com baixa visão construir as suas próprias interpretações, que a mnemónica WYSIWYS (cf. nota n.º 31) tenta reproduzir.

Este autor (2010: 9-20) participou também na formulação de “Audio Description Guidelines and Best Practices” do *American Council of the Blind* (ACB), onde se reproduzem parcialmente as normas da *Audio Description Coalition*. No entanto, nas normas do ACB, as competências exigidas pela AD estruturam-se em torno de cinco pilares: (1) quem, que inclui a idade, a descrição física e a indumentária, a relação entre personagens e as personagens em si; (2) o quê, ou seja, progredir do geral para o específico, referir cor, informação direcional e apenas o essencial, uma vez que menos é melhor; (3) quando e onde, isto é, a localização espacial e temporal (ex.: período do dia); (4) como, que se centra na questão da linguagem que deve ser clara, concisa e conversacional, assumindo um ponto de vista e tempo narrativos, fazendo considerações sobre classes de palavras (como os pronomes, os artigos, os advérbios e adjetivos), a rotulagem e a censura e advogando a objetividade (visto que a subjetividade e os juízos de valor ou comentários apreciativos são uma interpretação desnecessária) e o uso de metáforas e símiles apenas para a descrição de formas, tamanhos e outros atributos afins; e, por último, (5) a sonorização, abrangendo a pronúncia, a coerência face ao material e o fluxo de palavras por minuto que coincide com o valor defendido por ADLAB (2014), isto é, 160 palavras por minuto.

Por último, deve mencionar-se a tese de doutoramento de Snyder concluído em 2013, na Universidade Autónoma de Barcelona, que foi transformado na obra “The Visual Made Verbal: A

Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description”, publicada pelo *American Council of the Blind*, em 2014.

No que se refere à realidade alemã, as normas de AD foram concretizadas por Benecke (2004: 78-80), segundo o qual uma “boa”<sup>35</sup> AD deve ser discreta e neutra, mas não monótona ou sem vida, enquanto um bom audiodescritor deve possuir boas competências de escrita, uma voz limpa, agradável e expressiva e um conhecimento profundo das necessidades do público cego ou com baixa visão. No que concerne ao procedimento da AD, este autor (2004: 78-80), também profissional de AD desde 1997, na Alemanha, refere um elemento fundamental: o facto de a AD ser realizada por uma equipa de 3 pessoas – um audiodescritor, uma pessoa cega e um narrador. O audiodescritor e a pessoa cega visionam simultaneamente o filme para se monitorizarem e complementarem mutuamente, identificando onde é preciso descrição e o tipo e quantidade de informação necessários. É neste sentido que a AD se divide em cinco passos, na linha das anteriores normas: a escolha do programa e o seu visionamento; a preparação do esboço do guião; a revisão do guião que deve ser ensaiado ao vivo; o ajuste do som do programa e a gravação da descrição, que deve ser ouvida novamente para verificar se a descrição foi gravada sem erros nem omissões.

Afigura-se também necessário referir Remael & Vercauteren (2007) pela pertinência que atribuíram ao ensino da audiodescrição na Bélgica. Estes dois autores revestem-se de importância redobrada não só porque Remael concebeu normas experimentais para fins pedagógicos, em 2005, mas também pelo facto de Vercauteren ter realizado uma abordagem das diversas normas europeias, em 2009. Retomando a abordagem destes autores (2007: 76; Vercauteren, 2007: 142) face ao ensino da AD, as orientações para a sua implementação propõem a descrição de imagens (onde, quando, o quê e quem), de sons (efeitos sonoros, letras de músicas e outras línguas) e de oráculos (logotipos, títulos, créditos e sinais), que desencadeiam uma complexidade de informação para descrever que se torna num obstáculo para os futuros audiodescritores. Desta forma, Remael & Vercauteren (2007: 77-79) sustentam que a narrativa fílmica é composta por sequências de 8 a 15 minutos com a sua própria estrutura, daí que os futuros audiodescritores devam procurar pistas narrativas naquilo que os autores designam como a fase expositiva nos filmes, correspondente aos primeiros 10 minutos do filme, para tomar as suas decisões sobre o que descrever. Esta fase expositiva subdivide-se em duas vertentes: por um lado, ‘o quê’, que pode incluir a apresentação da personagem principal e de uma rotina, a sugestão de um conflito ou de um vilão, ou força de oposição, o estabelecimento do tom ou estilo, a introdução de subenredos ou a proposta de uma pergunta empolgante e, por outro, o ‘como’, que faz uso dos canais semióticos disponíveis para a narrativa visual e que inclui as imagens estáticas, o tempo e espaço fílmicos, os elementos de movimento, a imagética e o som.

Relativamente ao caso de Espanha, 2005 é o ano do aparecimento da norma espanhola, a UNE 153020 (2005), que estabelece os requisitos para a audiodescrição destinada a pessoas com

---

<sup>35</sup> Ver nota n.º 33.

deficiência/incapacidade visual e para a elaboração de audioguias. A UNE (2005: 4-6) não só define o que é audiodescrição – um serviço de apoio à comunidade que consiste num conjunto de técnicas e competências aplicadas com o objetivo de colmatar a ausência da percepção visual patente em qualquer mensagem e fornecer a informação sonora adequada para que os cegos e as pessoas com baixa visão compreendam a mensagem como um todo harmonioso e o mais próximo possível daquilo que é percebido pelo normovisual –, mas também estabelece os destinatários da AD e os requisitos para a elaboração dos guiões de AD, apresentando igualmente outras especificidades da AD em direto para teatro e dos audioguias adaptados para monumentos, museus e exposições e espaços naturais.

Quanto ao processo da AD, a UNE (2005: 7-9) aproxima-se dos procedimentos expostos pela ITC, estruturando-a em seis momentos que se depreende estarem direcionados para a televisão e cinema:

(1) a análise prévia da obra, que inclui o seu visionamento de forma a confirmar a adequação do programa à AD, devendo o programa em causa possuir espaços que permitam a inserção de informação audiodescrita. Deve evitar-se também o cansaço dos espetadores por excesso de informação ou a ansiedade face à ausência de informação. Esta norma considera que a AD deve realizar-se na mesma língua em que o filme se encontra sonorizado, o que poderá levantar algumas dificuldades para os países que não possuem a tradição de dobragem como Portugal. A alternativa surge sob a forma de legendagem áudio (*audio subtitling*), já mencionada anteriormente.

(2) a conceção do guião, passo este que inclui diversos aspetos como a consulta de informação sobre o contexto e a temática, para permitir a utilização da terminologia adequada; a identificação dos espaços vazios do programa onde a AD surgirá, as chamadas unidades descritivas; o guião deve ter em consideração a ação, os ambientes e a informação visual que surge na imagem; a informação transmitida deve ser apropriada ao tipo de obra e às necessidades do público; o estilo deve pugnar por ser fluído, sensato, com frases de construção direta, sem cacofonias, redundâncias ou pobreza de recursos idiomáticos; a terminologia deve estar adequada à norma linguística a que se destina – os programas em castelhano devem obedecer à *Real Academia Española* (RAE), nas restantes variedades de Espanha devem seguir-se as respetivas normas linguísticas; outras orientações que compreendem a utilização de adjetivos concretos, sem sentidos imprecisos; a aplicação da regra espaço-temporal, segundo a qual se deve responder às questões relacionadas com ‘quando’, ‘onde’, ‘quem’, ‘o quê’ e ‘como’; o respeito pela informação suscitada pela imagem, sem censurar nem cortar excessos linguísticos nem complementar carências pretendidas; evitar descrever o que pode ser facilmente depreendido no programa ou pontos de vista subjetivos; não adiantar sucessos nem quebrar situações de tensão dramática, suspense ou mistério; e a inclusão de informação sobre legendas, letreiros, avisos ou créditos.

(3) a revisão e correção do guião, revisão esta que deve ser realizada por outra pessoa que não o próprio audiodescritor.

(4) a locução, que deve ser realizada em presença da imagem; o locutor deve ser selecionado segundo o tipo de vozes usadas no filme e o tom adequado a cada obra e as locuções devem tentar ser neutras, com dicção correta, sem entoação afetiva.

(5) a montagem do suporte escolhido.

(6) e a revisão do produto final.

No que concerne a AD para o teatro em direto (ao qual se devem acrescentar os espetáculos de dança ou os eventos musicais, como a ópera), a UNE (2005: 9-10) replica os procedimentos da AD para filmes, com as devidas adaptações. Assim, após a análise da obra teatral, através da qual o audiodescritor deverá compreender as suas particularidades, este deve conceber o respetivo guião, conceção esta que pressupõe que este esteja familiarizado com a nomenclatura teatral básica para descrever adequadamente os acontecimentos cénicos. Neste sentido, apesar de não ser mencionado na UNE, considera-se importante que o audiodescritor tenha acesso ao guião da própria peça para conhecer a história que será contada e a consiga descrever, oferecendo um fio condutor coerente aos espetadores cegos ou com baixa visão. Posteriormente, a locução deve ser emitida de uma cabina insonorizada de onde o audiodescritor possa ver e ouvir o que sucede no palco, o que lhe possibilita integrar todos os elementos novos ou improvisados. Finalmente, a transmissão da AD deve chegar aos espetadores de forma nítida, por meio de um auricular, sem qualquer interferência de outros ruídos.

A UNE (2005) refere ainda que, antes do espetáculo, se deve transmitir a leitura do programa, com a descrição do espaço cénico (nomeadamente a cenografia, outros elementos cénicos e iluminação) e do vestuário. A par da leitura do programa, este deve ser também disponibilizado em suporte Braille e em letra ampliada.

Na linha de uma abordagem multissensorial, considera-se que é de todo pertinente uma visita tátil ao palco que permita igualmente o conhecimento do espaço cénico e dos atores que darão corpo às personagens.

A UNE (2005: 10-12) menciona ainda os audioguias adaptados a espaços culturais (museus e exposições), naturais, temáticos e históricos (palácios e monumentos), aspetos estes que serão explorados no subcapítulo seguinte.

No contexto português, não existem normas oficiais relativas à operacionalização da AD, como sucede em Espanha, mas é importante referir a publicação de um guia de audiodescrição designado “Imagens que se ouvem” (Neves, 2011), que surge na sequência de um outro guia de legendagem para surdos – “Vozes que se vêem” (Neves, 2007). Estes dois documentos permanecem como os únicos guias disponíveis em Portugal para a implementação da acessibilidade no âmbito audiovisual quer para os públicos com deficiência/incapacidade visual, quer para os que têm deficiência/incapacidade auditiva, amplamente usados nos canais televisivos e na formação ao nível do ensino superior.



No guia de audiodescrição, Neves (2011) estrutura as suas orientações de forma a definir AD, clarificando necessariamente os conceitos e os domínios envolvidos neste processo, e a explicitar as várias modalidades de AD e os seus contextos de aplicação, assim como o tipo de AD em causa, ou seja, se é a descrição de imagens estáticas, de imagens em movimento, do mundo tangível ou de mobilidade/orientação. Para além das normas do ADLAB (2014), este é o único guia onde estas últimas questões são diretamente abordadas, daí que se afigure pertinente abordá-las. Assim, a AD de imagens estáticas pode ocorrer “no contexto museológico, na Web e em contextos em que as imagens, reais ou produzidas, são objecto de contemplação visual (...) [especificamente] pintura, fotografia, objectos e paisagens que não se podem tocar” (Neves, 2011: 29). Estas imagens correspondem às imagens bidimensionais e podem permitir diferentes abordagens, as quais serão exploradas aquando da AD em contextos culturais e históricos. Quanto às imagens em movimento, estas, apesar de serem uma sequência de imagens estáticas, criam “a ilusão de vida e movimento, sensação reforçada pela presença de som” (Neves, 2011: 30), sendo a sua abordagem mais complexa devido às “suas relações sequenciais (desenrolar da “história”) e [às] suas relações simultâneas com todos os elementos composicionais com que interage, e em particular, com a banda sonora” (Neves, 2011: 31), aquilo que o ADLAB (2014) designa por contextos espaço-temporais para o primeiro aspeto e que diversos outros autores denominam por multimodalidade da AD para a segunda questão apontada.

Relativamente à AD do mundo tangível, também designada por AD de exploração, Neves identifica esta modalidade como sendo uma forma de “auxiliar as pessoas cegas ou com baixa visão a explorar ou compreender o mundo tangível, aquele que percebem através dos sentidos activos, de modo particular, através do tacto” (Neves, 2011: 33). Este tipo de AD é especialmente importante em contextos museológicos ou expositivos quando é necessário orientar as pessoas cegas ou com baixa visão para que explorem e descubram de forma autónoma a realidade que esses espaços lhes oferecem – as chamadas explorações táteis. A última modalidade que Neves (2011: 33-34) menciona é a AD de mobilidade ou orientação espacial, através da qual se fornecem informações e indicações de natureza direcional para que as pessoas cegas ou com baixa visão se desloquem por espaços públicos, quer interiores, quer exteriores, e tomem conhecimento da organização espacial destes espaços, a saber sanitários, cafetarias, entradas e saídas. Estes dois tipos de AD surgem frequentemente como um complemento a outros tipos de AD e são particularmente relevantes no contexto dos museus, tal como será demonstrado no subcapítulo seguinte.

Por último, Neves (2011: 35-64) centra-se no processo de AD, que divide em fase preliminar, criação do guião, locução e gravação e pós-produção, e no que designa como as técnicas de escrita para AD, à semelhança do que já foi apresentado face a outras normas. No que se refere à questão da linguagem, convém explicitar o ponto dedicado à objetividade, subjetividade ou expressividade: neste ponto, Neves (2011) destaca-se efetivamente da maioria das normas ao afirmar não só que a subjetividade é inevitável, porque “toda a descrição [é] “filtrada” pela sensibilidade de quem a faz”

(Neves, 2011: 64), mas também porque é através da expressividade que a AD se pode considerar bem conseguida. Para Neves (2011), a expressividade não implica necessariamente subjetividade, mas antes uma “conjugação de elementos como o ponto de vista, a diversidade sintáctica e semântica e o ritmo e a cadência textual” (2011: 64), aprimorada ainda na fase de pós-produção.

O guia de audiodescrição de Neves (2011) termina com uma breve referência à história da AD em Portugal, à formação, investigação e profissão e às questões legais e de direitos de autor, apresentando ainda múltiplos exemplos de AD nos diversos contextos de aplicação que foram realizados em Portugal.

Por último, afigura-se relevante abordar a norma europeia resultante do projeto ADLAB, concluído em 2014. Segundo o ADLAB (2014), a AD resulta de um processo complexo que envolve profissionais de diversas áreas: audiodescritores, talentos de voz, técnicos de som e utilizadores finais. Desta forma, o processo de conceção de uma AD deve incluir os seguintes passos: (1) a criação do guião – visionamento do filme, produção do texto de chegada e das descrições e revisão; (2) o ensaio das descrições por parte dos talentos de voz; (3) a gravação da AD por parte das vozes selecionadas; e (4) a mistura da AD na banda sonora original num formato adequado.

Para o ADLAB (2014), o princípio subjacente da AD consiste na experiência que se baseia numa narrativa, no contar de uma história, na linha de Anne Hornsby e da World Blind Union. É em torno deste pressuposto que o ADLAB desenha as suas normas, nomeadamente a motivação de todo este processo: dada a natureza multimodal<sup>36</sup> dos filmes que só se apresentam acessíveis aos normovisuais, sente-se a necessidade de criar uma história para que as pessoas cegas ou com baixa visão possam apreender o produto fílmico. Assim, a criação desta história obedece a 3 fases: a escolha das personagens, das ações e dos contextos espaço-temporais que serão o cenário da história; a forma que esta história assumirá, incluindo a ordem dos acontecimentos, as características das personagens e os detalhes dos contextos espaço-temporais; e, na última fase, esta construção aparentemente abstrata concretiza-se de acordo com as escolhas relativas à apresentação da informação. A criação desta história deve permitir a reconstrução ou leitura da mesma por parte do público cego ou com baixa visão.

A criação do guião inclui um conjunto de blocos narratológicos abordados em termos da análise do texto de partida e da criação do texto de chegada: as personagens e as ações, os contextos espaço-temporais e a sua continuidade, o género, as técnicas fílmicas, os efeitos sonoros e a música, o texto no ecrã, as referências intertextuais e a coesão. As recomendações relativas à coesão apresentam-se como pertinentes por contribuírem para a compreensão da linguagem usada, subdividindo-se em léxico, gramática e sintaxe.

---

<sup>36</sup> Relembre-se que a multimodalidade “makes use of multiple semiotic resources [or modes or systems], such as language, sound and image” (Hirvonen & Tiittula, 2010: 1) e que, citando Ventola & Kaltenbacher (in Ventola, Charles & Kaltenbacher, 2004), estes autores (2010: 2) clarificam que a multimodalidade assenta na interdependência dos recursos semióticos de um texto.

No que se refere ao léxico, a linguagem deve ser clara e o vocabulário concreto, sem o uso de jargão, vocabulário elaborado ou obscuro de forma a permitir a veiculação de informação e a visualização mental. Por exemplo, a precisão e os pormenores podem ser expressos através do uso de adjetivos e advérbios ou expressões adverbiais expressivos, uma vez que a linguagem vívida envolve os ouvintes e pode também ser expressa através da variação verbal. A natureza visual dos filmes pode ser também refletida no uso de verbos de movimento, símiles e metáforas, contrariamente ao que as normas da ADC defendem.

Quanto à gramática, as descrições devem utilizar o presente e os tempos do passado ser restringidos à referência a descrições prévias, assim como também deve predominar a 3.<sup>a</sup> pessoa, porque refletem a voz de um narrador onisciente; os pronomes de 2.<sup>a</sup> pessoa são usados, por exemplo, em discurso indireto na legendagem áudio ou na descrição de gestos. Por último, no que se concerne a sintaxe, as limitações de tempo e a necessidade de um estilo inteligível exigem o uso de frases curtas ao ritmo de 160 palavras por minuto. A título exemplificativo, as frases curtas em AD são mais frequentes do que as subordinadas; os grupos nominais simples são recorrentes na descrição dos contextos espaço-temporais ou para destacar objetos. Caso os constrangimentos temporais o permitam, é conveniente o uso de uma maior variação frásica que pode funcionar como atrativa. A ordem da informação nas frases influencia o modo como esta é processada: deve começar-se pela informação conhecida em posição inicial. Um outro exemplo prende-se com o facto de habitualmente os contextos e as personagens serem descritos do geral para o específico, do mais distante para o mais próximo ou da esquerda para a direita, mas podendo ser mais conveniente abordagens alternativas para trabalhar determinadas técnicas ou enquadramentos.

Em suma, de acordo com o ADLAB (2014), é essencial que as palavras adequadas sejam selecionadas para serem usadas no estilo apropriado em dado contexto, implicando ao mesmo tempo a escolha da estrutura frásica e o uso de linguagem figurativa e idiomática. Esta linguagem depende também de constrangimentos de tempo impostos pelo diálogo, pela música de fundo e outros sons. Apesar de o guião de AD ser escrito, este tem por objetivo ser lido e ouvido e, por isso, apresenta diferentes requisitos em termos da extensão frásica, de estrutura e vocabulário.

Um dos aspetos que convém destacar face a estas normas é o facto de abordarem explicitamente duas questões sensíveis no âmbito da AD, em particular, e dos Estudos de Tradução, em termos gerais: a equivalência e a objetividade, às quais Braun (2008: 18) acrescenta a reescrita e a visibilidade.

Quanto à equivalência, esta não se apresenta tão clara nesta modalidade de TAV, apesar de permitir às pessoas cegas ou com baixa visão usufruírem de uma experiência fílmica comparável à dos normovisuais. Relativamente à objetividade, o ADLAB (2014) sustenta que ninguém vê o mesmo filme da mesma forma e, desta forma, a AD será sempre subjetiva porque se baseia na interpretação do audiodescritor. Transformar imagens em palavras compreende informação mais ou menos explícita,

cujas alterações podem conduzir a alterações de sentido; assim, a AD vai inevitavelmente guiar, sendo que o ideal será encontrar um equilíbrio entre a interpretação e formulação pessoais do audiodescritor e a interpretação e formulação textuais, oferecendo espaço para que o público cego ou com baixa visão alcance a sua própria interpretação.

Finalmente, o ADLAB (2014) aborda um conjunto de aspetos técnicos relativos à AD, as introduções áudio (pequenos textos introdutórios relativos à informação visual e factual do produto audiovisual) e a associação da AD com a legendagem áudio. Na aplicação da AD a outros contextos para além do contexto fílmico, caracteriza-se igualmente a AD em espetáculos teatrais e a AD no contexto dos museus, dos espaços culturais e históricos, aspeto este que será aprofundado no subcapítulo que se segue. Relativamente à AD teatral, destacam-se somente alguns aspetos que complementam a informação apresentada pela ADC: os signos teatrais podem ser mais minimalistas, estáticos ou artificiais, diferenciando-se dos signos fílmicos; o teatro é fortemente semiótico, sendo que cada signo detém sentidos denotativos e conotativos, dependentes da influência do público. Considerando estes constrangimentos, os audiodescritores necessitam de tomar decisões quanto à combinação da AD com as introduções áudio e aos blocos narratológicos que são representados em palco e os que são subentendidos. Uma vez que na descrição ao vivo se torna mais difícil a utilização de pausas curtas, as descrições mais longas são mais fáceis de processar pelos ouvintes. Como resultado da improvisação típica dos espetáculos ao vivo, tal como já mencionado pela ADC, é preferível descrever as ações depois de estas acontecerem, especialmente em peças aceleradas, o que facilita a adaptação do estilo ao momento em causa.

O conceito de transformação do visual em verbal que atravessa as diversas normas abordadas é igualmente fundamental para a AD em espaços culturais e históricos, visto que a escolha das palavras e a sua organização em textos descritivos devem ser criativas, para que se consigam criar imagens mentais próximas das efetivas imagens visuais; em suma, permitir “ver com os ouvidos”. É nesta perspetiva que se torna evidente que a AD não se preocupa somente em transmitir informação às pessoas cegas ou com baixa visão, mas também em atuar como um instrumento de integração e inclusão social e cultural para cidadãos com necessidades especiais, permitindo-lhes participar na vida quotidiana sem barreiras para além das físicas.

#### **4.4.2. Normas de audiodescrição para os espaços culturais e históricos**

No que se refere à audiodescrição para espaços culturais e históricos, a primeira questão que se coloca centra-se na razão pela qual as pessoas cegas ou com baixa visão visitam ou frequentam museus, galerias ou locais históricos, questão esta que é caricaturada por Snyder (2004) no seguinte excerto:

A blind fellow visiting a museum with some friends in the United States was once asked, “Excuse me, but what are you doing in a museum? You can’t see any of the exhibits.” His response? “I’m here for the same reason anyone goes to a museum. I want to learn, I want to know and be a part of our culture.”

A audiodescrição aplicada às artes, nomeadamente a disponibilizada em espaços culturais e históricos, é, segundo a *Vocal Eyes*, a técnica de criar uma imagem verbal de um quadro, escultura, património ou exposição, dando-lhe vida, de tal modo que se integre no contexto de outras informações de carácter cultural e histórico. Assim, as pessoas cegas ou com baixa visão passam a ter a possibilidade de usufruir destes espaços e de interagir com a arte de uma forma direta.

Snyder (2008: 192) considera que as técnicas de AD não só incentivam a acessibilidade e a inclusão, mas também ajudam a desenvolver visitas aos museus que se podem tornar em experiências mais expressivas, apaixonantes e imaginativas, em última instância, significativas para todos.

No entanto, o acesso a museus e galerias e aos espaços históricos não implica apenas a audiodescrição (tal como veremos no capítulo 5), que pode ser transmitida através da utilização de equipamento específico ou de visitas guiadas ao vivo, por vezes realizada por voluntários (como é o caso de *Victoria and Albert Museum* em Londres, Reino Unido). Esta fruição inclui simultaneamente informação em Braille ou em letra ampliada, o acompanhamento e apoio por parte de normovisuais, percursos e explorações táteis, entre outros.

Para De Coster & Mühleis (2007: 190, 192), os espaços culturais, em especial os museus, são instituições com uma natureza particular com um discurso muito distinto, assumindo-se como um espaço visual maioritariamente destinado aos normovisuais. Os museus surgem como espaços para ver e entrar num espaço para ver sem visão é apresentar-lhes um problema; as próprias obras de arte são realizadas usando a visão e a sua avaliação é conduzida por meio de fenómenos visuais.

No entanto, a linguagem audiodescrita deve permitir a interação das pessoas cegas ou com baixa visão com os objetos de arte bidimensionais e tridimensionais e, sempre que possível, com a intervenção do tato e do olfato: “it is through verbal description that one can try to translate the visual sensation of work of art that museum visitors cannot touch” (De Coster & Mühleis, 2007: 191). No caso de objetos tridimensionais, a AD já não funciona como a tradução da imagem visual em linguagem, mas torna-se numa forma de interrelacionar a imagem e a sensação tátil que necessita, todavia, de ser transformada em palavras – a AD de exploração de Neves (2011).

Nesta perspetiva, Neves (2012: 280-281) defende a comunicação multissensorial nos museus: enquanto as obras tridimensionais são teoricamente passíveis de toque e podem eventualmente dispensar a palavra, as obras bidimensionais são puramente visuais, daí a AD ser imprescindível. Assim, a AD está inerente à própria experiência da arte – “language is used as a go-between (...) [thus] words become the art experience itself” (Neves, 2012: 281).

Segundo De Coster & Mühleis (2007: 192-193), todas as formas de arte trabalham com signos e estes podem ser signos claros, se forem diretamente identificáveis e transmitirem informações de forma clara, e signos ambivalentes, se comunicarem diferentes níveis de significado: os primeiros são traduzíveis por palavras; os segundos podem-no ser, mas não sem dificuldade, especialmente se os

efeitos visuais não puderem ser representados noutros campos da imaginação sensorial, tal como através do tato e da audição. Contudo, mesmo que uma imagem não possa estabelecer uma analogia com a audição ou o toque, não sendo traduzida sensorialmente, é sempre possível veicular os diferentes sentidos do signo ambivalente através da narrativa, mesmo que a representação do seu funcionamento sensorial (i.e. a sua intensidade) seja impossível. Assim, a ambiguidade visual pode ser sempre expressa se existir uma analogia comparável num outro campo sensorial.

Nas palavras destes autores, “[s]eeing and thinking is based on combining aspects” (De Coster & Mühleis, 2007: 195), ou seja, mesmo para os normovisuais, alguns objetos de arte podem assentar na utilização de inúmeros signos ambivalentes, o que pode exigir mais do que a simples observação e a consequente narrativa permitem, obrigando a uma reflexão sobre a sua presença na obra de arte. A intensidade de uma obra, como a referida pelos autores – “Lady in Blue in front of the mirror” (Rik Wouter, 1914) –, só pode transmitida através de exemplos comparáveis de ambiguidade na audição (ex.: música) e toque e também da explicação da dificuldade e do prazer que esta intensidade acarreta até para os normovisuais.

Um outro exemplo relatado por Neves (2012: 282-284) baseia-se na experiência de uma pessoa cega no Museu Anteros, em Bolonha, Itália, onde se encontram disponíveis 40 versões táteis de obras-primas da pintura de todo o mundo. Esta visitante, após a sua experiência pessoal de sentir a obra – “Lamentação sobre o Cristo Morto” (1480) de Andrea Montegna – foi guiada no sentido de sentir a moldura para obter uma ideia global da sua dimensão, seguida da escolha de um ponto de focagem que iria orientar a sua “visão” e do percurso gradual por toda a obra para compreender a perspetiva, explorar detalhes e mesmo recriar a postura das personagens retratadas na obra. Neves (2012: 284) argumenta que as palavras eram inicialmente usadas para complementar o toque, mas, à medida que a visita progredia, o toque dava corpo às palavras, ao mesmo tempo que se alcançava uma dimensão mais holística de toda a experiência, uma vez que “[k]nowledge from previous experiences and other fields were conveyed and the experiential whole became relational rather than circumstantial” (Neves, 2012: 284).

No que respeita a objetos de arte tridimensionais, nomeadamente a escultura, estes estimulam o “super-sensory aspect of experience” (De Coster & Mühleis, 2007: 196), sendo simultaneamente visuais, porque se observa o espaço em torno da escultura, e cinésicos, uma vez que a escultura se relaciona com a possibilidade de movimento e ação, ou seja, a escultura não é nem visual nem tátil, mas uma complexa combinação do sensorial, consciência corporal e interação com o mundo. Para se alcançar esta mescla, é necessário, nas palavras de Hopkins (2004 citado por De Coster & Mühleis, 2007: 196), traduzir os elementos táteis significativos em informação visual.

Neste sentido, convém lembrar as competências mencionadas por Snyder (2008: 195-196) relativamente à AD televisiva, mas que se apresentam transversais ao contexto museológico: a observação, a edição, a linguagem e a capacidade vocal. A questão da observação e da edição

relacionam-se com aquilo que foi referido por De Coster & Mühleis (2007): a atenção com as informações transmitidas, começando pelas mais evidentes – dimensões e estrutura – e destacando especialmente os aspetos visuais que são mais facilmente identificados e aqueles que, por serem ambíguos, possam exigir uma leitura mais profunda e uma analogia com os outros sentidos. Todos estes aspetos terão indubitavelmente consequências não só na linguagem escolhida, mas também na estrutura atribuída ao texto audiodescrito.

Neste sentido, Tercedor Sánchez, Melero Hernández & Benitez Suárez (2009: 153) consideram que a mesma imagem pode ser alvo de abordagens descritivas distintas conforme a sua relevância no texto em que é integrada e aquilo que pretende provocar no seu recetor. As descrições podem ainda desempenhar uma função enciclopédica, facilitando a aquisição de conhecimento através do uso de explicações ou até mesmo a expansão lexical por meio do uso de sinónimos.

Em termos das normas para a implementação de AD em museus, devem referir-se as orientações da *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996), aquelas que continuam a ser internacionalmente reconhecidas e aplicadas, e retomar-se as normas da UNE (2005), da *Audio Description Coalition* (2009) e do ADLAB (2014).

Começando pelas orientações da *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996), estas consistem nas recomendações mais completas para a realização de visitas audiodescritas a museus e exposições, cujos 16 critérios se resumem de seguida:

- (1) a informação padrão, que corresponde, grosso modo, à legenda da obra de arte: artista, nacionalidade, título, data, material/meio, localização ou entidade gestora da obra, dimensão da peça, enquadrando a obra historicamente e sustentando a informação que lhe segue;
- (2) a abordagem geral, que realiza a descrição coerente e sequencial dos pormenores e permite a formação de uma imagem mental complexa da peça, incluindo a descrição do tema, ou seja, o que é representado na obra, a descrição da composição conducente à criação de uma impressão global, a par das tonalidade de cor, da disposição e da atmosfera;
- (3) a orientação espacial, que se refere aos objetos ou figuras representados na peça de arte, utilizando, por exemplo, a direção dos ponteiros do relógio; a descrição do que é representado numa obra de arte é o equivalente à imagem refletida num espelho, compreendendo-se assim que a esquerda e a direita possam ser ambíguas e devam ser explicitadas: “The woman’s right hand, which is on your left” (Axel et al., 1996);
- (4) a técnica e o material, ou seja, a relação entre o conteúdo implícito e a técnica ou material/meio utilizados é importante, sendo fundamental a existência de informação detalhada sobre estas questões para permitir a compreensão do significado e do estilo despoletados pela técnica e material/meio; uma vez que esta informação pode tornar-se demasiado técnica, pode ser transferida para um segundo nível de informação;

- (5) o estilo compreende as características que identificam a peça como pertencendo a um artista, escola ou movimento artístico, período histórico ou região, sendo que o estilo resulta de um conjunto de características, incluindo o traço, o uso de cor e tonalidade, escolha de diferentes motivos e o tratamento do tópico; as comparações entre obras de arte (i.e. intertextualidade) dentro do mesmo espaço museológico ou mesmo de outros podem ser eficazes para materializar estas características;
- (6) a utilização de termos específicos, isto é, a utilização de linguagem clara e precisa é crucial, devendo ser evitada a linguagem ambígua ou figurativa; não se deve pressupor o conhecimento sobre arte dos visitantes; desta forma, termos artísticos e convenções pictóricas, tais como perspectiva, focagem, plano, plano de fundo, devem ser sempre definidos;
- (7) os pormenores vívidos possibilitam que a descrição seja vívida e particularizada, caracterizam detalhes pertinentes e focam diferentes partes da obra; devem usar-se referências objetivas que permitam aos ouvintes formar uma imagem global da peça com base nas suas próprias conclusões e opiniões, uma vez que os ouvintes dependem dos audiodescritores para obter uma descrição fidedigna da peça;
- (8) a localização da obra dentro de um espaço museológico revela informação importante relativa ao seu significado, assim como a relação que estabelece com as restantes peças da coleção, com o espaço e com o visitante; deve incluir-se também uma descrição da sala ou do espaço de exposição;
- (9) a referência a outros sentidos como uma analogia da visão, ou seja, deve tentar traduzir-se a experiência visual por meio de outros sentidos que permitam às pessoas cegas ou com baixa visão construir impressões detalhadas da obra de arte visual; por exemplo, a referência ao toque aquando da descrição da superfície de uma escultura (cf. De Coster & Mühleis, 2007);
- (10) a explicação de conceitos intangíveis através de analogias, isto é, alguns fenómenos visuais, tais como as nuvens ou as sombras, podem ser de difícil descrição de forma objetiva, daí a complexidade em expressar a experiência visual de um normovisual; uma analogia bem escolhida pode ser bastante eficaz e para construir uma analogia convincente, devem escolher-se objetos e vivências da experiência comum (cf. De Coster & Mühleis, 2007);
- (11) despoletar a compreensão através de recriações, por exemplo, quando a descrição da postura física representada num quadro ou por uma escultura não é compreensível para os visitantes cegos, uma alternativa consiste em dar instruções para lhes permitir a recriar esta mesma pose (cf. Confino-Rehder, 2010); uma vez que a consciência corporal é notória, esta recriação proporciona um meio de apreender as poses mais difíceis e compreender características formais importantes na obra em questão, tais como a simetria vs. assimetria, formas abertas vs. formas fechadas, linhas suaves e fluidas vs. formas angulares, ao mesmo tempo que permite o envolvimento emocional dos visitantes;
- (12) a informação sobre os contextos social e histórico, visto que muitos objetos têm funções ritualísticas e o entendimento destas funções são um aspeto fulcral para a compreensão da obra;



- (13) a incorporação criativa de sons, que cumprem uma função interpretativa, servindo também como uma analogia auditiva para uma obra de arte visual (cf. De Coster & Mühleis, 2007);
- (14) a permissão de toque, principalmente no caso de obras de arte tridimensionais, que oferece aos visitantes cegos ou com baixa visão uma experiência imediata e pessoal da obra de arte;
- (15) os materiais táteis alternativos, que surgem como uma solução quando não é permitido tocar nas obras, podendo ser fornecidos materiais táteis alternativos que permitem um entendimento mais completo da obra, especialmente se for sem a utilização de luvas protetoras; exemplos destes materiais são, por exemplo, as reproduções tridimensionais, as amostras de material utilizado nas obras de arte, tais como o mármore, o bronze, a argila ou as telas, as ferramentas usadas, ou seja, pincéis, cinzeis, martelos, entre outros, ou as réplicas de obras dimensionais ou tridimensionais;
- (16) as ilustrações táteis de peças de arte, que se apresentam como um dos meios mais eficazes de tornar a arte acessível aos visitantes cegos ou com baixa visão, podendo ser ilustrações táteis das obras de arte ou imagens em relevo; as imagens em relevo a preto e branco são diagramas esquemáticos e não representam a totalidade da obra em causa, nem todos os seus pormenores, devendo ser utilizados em combinação com uma narrativa verbal que orienta estes visitantes através do diagrama e fornece informação descritiva e histórica adicional (cf. Neves, 2011).

Retomando a norma espanhola (UNE, 2005: 11), esta considera que os museus e as galerias exigem a utilização de audioguias. De forma a implementar este processo, deve começar-se por eleger os objetos ou situações idóneos para usufruir de descrição, assim como determinar a sua relevância cultural ou tátil. Seguidamente, a base para a elaboração do guião de audioguia deve centrar-se numa súpula de informação previamente realizada pelos técnicos dos museus, por exemplo, relacionada com o espaço e com os objetos a descrever.

Relativamente à descrição dos objetos, a UNE (2005: 11-12) sustenta que deve ser verbalizada a informação contida nas legendas dos objetos e o enquadramento destes no conjunto em que se integram, sendo para este efeito utilizados conceitos não exclusivamente visuais que tentam fazer uso de outros sentidos. Caso haja a possibilidade de experiências táteis, a AD deve auxiliar a sua exploração de forma sensata e ordenada para que os cegos e pessoas com baixa visão possam apreender os aspetos mais significativos do objeto tridimensional. Quando a exploração tátil não esteja disponível, a descrição deve centrar-se nos aspetos mais significativos para a compreensão e apreensão da obra em causa, sendo de evitar interpretações excessivamente pessoais e subjetivas.

Finalmente, a UNE (2005: 11-12) termina com a referência à necessidade de os audioguias conterem a seguinte informação sonora: as instruções sobre como operar o equipamento (que deve ser portátil, leve e de fácil manejo para que as mãos se encontrem livres para a exploração tátil); a referência à segurança do espaço, nomeadamente aos locais considerados perigosos ou de difícil acesso, e às saídas de emergência; a descrição do espaço, ou seja, a localização da entrada e das saídas,

o itinerário a seguir pelo espaço; a indicação dos espaços úteis, ex.: o WC, a cafetaria, a loja; a localização de outros recursos acessíveis, tais como informações em relevo ou táteis.

No entanto, apesar de esta norma constituir o primeiro esforço de normalização da AD, Orero (2005: 10-11) identifica um conjunto de dificuldades que a UNE não foi capaz de sanar e que esta autora concretizou numa série de 18 questões.

No que concerne a *Audio Description Coalition* (2009: 17-21), esta expõe as orientações únicas para a AD em contexto museológico. Este tipo de AD combina a descrição de elementos visuais, tais como a configuração do espaço, os elementos da exposição e o seu conteúdo (ex.: dioramas, artefactos, reproduções, gráficos, diagramas, desenhos, ilustrações, quadros, fotografias, obras de arte, mapas, quiosques multimédia, espaços interativos) com uma versão abreviada do texto da exposição, associada às legendas e outra informação. A AD em contexto museológico deve usufruir de uma organização textual pausada e coerente, “rather than quick interjections between the actors’ dialogue” (ADC, 2009: 18), mas sem deixar de se pautar por um princípio de economia que veicule a informação fundamental num dado período de tempo. A questão do limite de tempo para a descrição de cada objeto de arte deve-se ao facto de os ouvintes demorarem mais tempo a ouvir e a processar informação do que os leitores a ler, devendo-se dar-lhes tempo para fruírem da informação. Assim, o enfoque deve ser nos pormenores que facilitem o entendimento e a valorização do significado do objeto em descrição, eliminando detalhes que impeçam uma experiência mais significativa.

Desta forma, tal como a legenda descritiva de uma peça, López Vera (2006: 149) considera que a AD em contexto museológico deve seguir as questões clássicas da narrativa, organizando a informação segundo a resposta às questões “o quê?”, “quando?”, “onde?”, “quem?”, “como?” e “porquê?” e transmitindo a informação mais importante no início do texto audiodescrito. Na sequência da formação realizada no Victoria & Albert Museum, em Londres, no contexto da conferência “In touch with art”, organizada por St. Dunstan’s em 2010, tomou-se contacto com uma alternativa em língua inglesa – os cinco Ws: “what, when, where, who and why”.

As recentes normas do ADLAB (2014) contêm uma secção dedicada aos guias descritivos para museus, espaços culturais e históricos, à semelhança dos audioguias adaptados da UNE (2005). Estes guias são definidos por Neves (in ADLAB, 2014) como compreendendo uma variedade de textos apresentados em formato digital por meio de equipamentos diversos, tais como os audioguias ou guias humanos em visitas guiadas, constituindo, no entanto, somente uma parte da experiência multissensorial possível.

Os guias descritivos podem ser estruturados em categorias conforme o que pretendem descrever que, segundo Neves (in ADLAB, 2014), incluem: os espaços abertos (ex.: cidades ou zonas rurais, parques e jardins, jardins zoológicos, parques infantis ou espaços históricos); a arquitetura (edifícios, salas ou espaços interiores); as exposições em museus, galerias ou coleções; os objetos e artefactos (que não podem ser tocados); os quadros e fotografias; o modo de utilizar o equipamento; a forma de se

movimentar; e como “ver” através do toque (aprofundado no capítulo seguinte). Estas categorias vão inevitavelmente influenciar a estrutura do guia descritivo que pretenderá responder às perguntas de ‘o quê?’ (que tipo de espaço, que contexto e que ‘coisa’ se observa), ‘onde’ se encontra o ouvinte em relação ao que é descrito e que especificidades caracterizam o alvo da descrição, o que se pede ao ouvinte (orientar-se, criar uma imagem visual, visualizar pormenores, manipular ou explorar) e, finalmente, que abordagem linguística – descrição simples, objetiva e factual, abordagem narrativa ou abordagem interpretativa (com o objetivo de desconstruir e recriar através de linguagem sugestiva, efeitos sonoros e música).

Neves (in ADLAB, 2014) explicita igualmente a abordagem que deve ser seguida aquando da descrição em cada uma destas tipologias, tal como se apresenta de seguida:

(1) A descrição de espaços abertos deve começar por fornecer uma perspetiva geral do espaço que vai ser descrito com alguns factos, como tamanho, número de habitantes, locais de destaque, assim como destacar os aspetos que fazem deste local especial ou único. De seguida, clarificar como o espaço vai ser descrito ou explorado, ou seja, se vai seguir um itinerário pré-estabelecido, se vai destacar características específicas ou explorar determinadas temáticas. O texto em si deve ser subdividido em diversos comentários e abordar cada parte de forma separada, apesar de manter a ligação entre as partes e o todo. Assim, cada comentário deve oferecer informação sobre a posição dos visitantes e, se necessário, como chegar ao próximo ponto de audição.

(2) No que se refere à descrição da arquitetura, o guia descritivo deve dar uma perspetiva do edifício ou espaço também através da apresentação de factos relevantes, como a idade do edifício, a sua dimensão, características arquitetónicas e a sua pertinência histórica e social. Para além dos aspetos especiais, deve abranger-se o contexto do edifício em termos daquilo que mais imediatamente o circunda, esclarecendo como a descrição se vai proceder e oferecendo ao visitante um ponto de vista específico. O guia deve ser dividido em partes que obedecem a uma sequência específica – do geral para o específico, da esquerda para a direita ou no sentido do relógio; do topo para o fundo; do mais afastado para o mais próximo, ou vice-versa. Informação sobre pormenores interessantes ou relevantes deve ser fornecida.

(3) Relativamente à descrição de exposições, inicia-se por oferecer uma perspetiva da coleção que vai ser descrita com factos relativos ao tema tratado, a idade dos objetos, a sua proveniência, o tipo de exposição, destacando objetos únicos ou especiais. O contexto é apresentado em função da sua posição no todo, clarificando-se como a coleção vai ser descrita e explorada com a explicitação também do ponto de vista assumido. Este todo deve ser estruturado em partes com uma sequência específica, levando os visitantes através das galerias ou salas, as coleções, as vitrinas ou organizando a coleção em grupos lógicos. As características mais importantes devem ser destacadas através de informação adicional sobre os pormenores relevantes.

(4) Os objetos que não podem ser tocados devem ser apresentados com base num conjunto de factos, como a sua identificação, idade, proveniência ou uso, destacando novamente os pormenores únicos e importantes ou interessantes. Os objetos devem ser sempre relacionados com as outras peças da exposição e, sempre que possível, com outras peças conhecidas.

(5) Na descrição de quadros, estes devem ser apresentados com factos relativos à identificação da peça, o artista, data, estilo e técnica, destacando o que o torna especial e único. A impressão global de todo o quadro deve ser oferecida e posteriormente os visitantes devem ser conduzidos numa viagem que permite construir uma narrativa ou simplesmente abranger os pormenores que constituem os quadros. Neste sentido, a descrição deve compreender as características mais importantes relacionadas com a técnica, a cor, a pincelada e outros aspetos técnicos que contribuam para o efeito final, sem cair numa tendência tecnicista. Os quadros devem ser relacionados com outras peças da exposição ou o trabalho do mesmo artista, atraindo os visitantes para outras peças.

(6) No que se refere à descrição de fotografias, estas devem ser apresentadas factualmente, com a sua identificação, data e técnica, destacando o que as tornam únicas. As fotografias seguem a mesma abordagem dos quadros, oferecendo inicialmente uma impressão global da fotografia e depois conduzindo os visitantes por uma narrativa ou pela descrição dos elementos. Desconstrói-se a fotografia em camadas para possibilitar a apreensão de um ponto de vista, perspectiva e outros elementos composicionais e descrevendo detalhes importantes. As fotografias devem ser relacionadas com o mundo real e explicitar como captura ou recria um determinado momento da vida e no espaço.

(7) Quanto à orientação, esta abrange não só a capacidade de encontrar o caminho, mas também a navegação pelo espaço. Antes de começar, deve clarificar-se a técnica que vai ser usada ao longo desta orientação, se é o posicionalmente, a contagem de passos ou a identificação de características sensoriais específicas (ex.: sons ou texturas). Os visitantes devem ser posicionados em relação ao espaço circundante, sendo a sua localização identificada de forma clara, e também em termos da direção que vão seguir, fornecendo marcos distintivos para identificar a sua posição. As direções em si devem ser restringidas ao mínimo, seja através da contagem de passos, seja a menção da distância ou do tempo que demorará a alcançar novo ponto de interesse. Devem ser fornecidas informações sobre os locais onde vai ser necessário mudar de direção, daí que a referência para virar à esquerda ou à direita possa não ser suficiente, sendo importante oferecer elementos que reforcem o posicionamento dos visitantes. Contudo, as orientações não ser demasiado exaustivas, sendo aconselhável não ultrapassar as 3 ou 4 indicações de cada vez.

(8) A descrição de como manusear o equipamento também constitui um elemento fundamental: o equipamento deve ser primeiro descrito em termos gerais, seguido da sua configuração e da identificação das teclas – o teclado, para trás e para a frente, recuar, saltar ou selecionar. As explicações devem igualmente compreender como: selecionar e ativar conteúdo; colocar em pausa, repetir e aumentar ou diminuir o volume; a informação do guia se relaciona com o espaço em visita; o mapa da

visita e o guia se conjugam; e a informação está organizada (i.e. sequencial, por comentários ou níveis), assim como o tempo que se prevê que a visita demore.

(9) As recomendações finais, e transversais aos vários tipos de guias descritivos compreendem o seguinte: os factos são apresentados primeiro e a descrição permite dar vida a estes factos; a descrição deve ser fundida com os factos; começar com o geral e avançar para o específico; destacar apenas as principais características; a linguagem deve ser clara, simples, direta, mas vívida e diversificada; os comentários devem ser curtos, entre 1 a 2 minutos; devem ser preparados e disponibilizados diferentes guias descritivos com diferentes extensões e níveis de detalhe e informação.

Para Neves (in ADLAB, 2014), as grandes diferenças da AD em contexto museológico face às restantes modalidades de AD residem no facto de este contexto não apresentar fronteiras temporais, espaciais e textuais fechadas, sendo frequentemente mutáveis. Enquanto a AD fílmica e de artes performativas ao vivo é determinada por uma narrativa pré-existente, a AD museológica constitui a narrativa em si e a questão do tempo está dependente da atenção dos visitantes. Não havendo um texto verbal de partida original ao qual obedecer, tal como acontece nas restantes modalidades de AD, existe contudo um texto não-verbal que determina a natureza e estrutura do guia descritivo, sendo a preocupação mais sobre o ‘como’ e ‘o que’ dizer do que sobre ‘quando’ descrever. Neste tipo de AD, os visitantes não se encontram sentados a observar um filme ou espetáculo, eles movimentam-se pelo espaço em causa, negociando ativamente a sua movimentação, e a sua atenção vai sendo requisitada por meio de diferentes formas de interação, seja tomando decisões, seja fazendo, ouvindo ou tocando.

Apesar de estas orientações serem consideravelmente abrangentes e completas, afigura-se importante referir a perspetiva de outros estudiosos de AD, nomeadamente em contexto museológico.

De acordo com Louise Fryer, que apresentou uma comunicação no seminário internacional SITAU (dezembro de 2011), é necessário investir mais na AD museológica de forma a alcançar uma imagem mais abrangente dos museus (“to get the bigger picture”), sendo fundamental quatro princípios: a preparação, a informação, as expectativas e o deleite.

Neste sentido, Fryer (2012: 86) sustenta que é fundamental abordar um conjunto de dimensões: localização, espaço exterior e interior, iluminação, decoração, som e orientação, espaço e ponto de vista assumido e, finalmente, informação textual. Assim, a importância do edifício em termos históricos, arquitetónicos, icónicos deve ser realçada, uma vez que esta informação não só estimula o apetite dos visitantes, como também contribui para as suas expectativas e envolvimento emocional. O facto de as exposições se realizarem no interior ou no exterior também influencia a perspetiva dos visitantes, sendo que, num espaço interior, esta perspetiva pode apresentar-se mais restritiva, impedindo o estudo de uma peça isolada das restantes que a rodeiam, ao passo que, num espaço exterior, os objetos podem ser observados a partir de diferentes ângulos, ângulos estes que podem ser afetados pela paisagem circundante e na perceção da cor, forma e escala.

Relativamente à atmosfera do espaço museológico, Fryer (2012: 87-88) destaca a pertinência de descrever a iluminação e a decoração do museu. A iluminação pode variar consideravelmente de sala para sala, e mesmo dentro da mesma galeria de um museu, e estas alterações podem influenciar a percepção das exposições: a iluminação é natural ou artificial? É intensa ou débil? É direcional ou origina sombras? Quanto à decoração, esta deve abranger a caracterização dos 3 espaços tridimensionais – os tetos, o chão e as paredes –, que, por vezes, são apreendidos de forma inconsciente mesmo pelos visitantes normovisuais. Assim, deve tentar responder-se a questões como as seguintes: é um edifício de tijolos ou de paredes brancas? O chão é de madeira ou de pedra? É um espaço doméstico, fabril? A ausência de pormenores relacionados com a atmosfera do museu pode contribuir para uma diminuição da intensidade da experiência museológica e prejudicar a percepção do som e a orientação dos visitantes cegos ou com baixa visão, uma vez que as dimensões de uma sala influem igualmente na acústica do espaço e na criação de expectativas face às distâncias entre os objetos em exposição e eventuais obstáculos.

No que concerne a orientação pelo museu, Fryer (2012: 89) afirma que há que ter em consideração o local onde a visita terá início – se os visitantes começam pelo início, pelo meio ou pelo fim –, o número de objetos em exibição, a sua localização (ex.: pendurados nas paredes, colocados em expositores de vidro ou em bases) e tipologia (ex.: pintura, escultura, epigrafia), a quantidade de peças que serão descritas, as razões que conduziram a esta escolha e o ponto de vista assumido na descrição.

Por último, Fryer (2012: 89-90) explicita que a informação textual deve abranger a referência às entradas e saídas do museu e das salas de exposição, aos locais de descanso e possíveis obstáculos à circulação, à autorização ou não para tocar nas peças, à existência de texturas e cheiros surpreendentes, à localização dos objetos nas salas de exposição e à forma como se encontram expostos e, finalmente, aos detalhes das salas de exposição – a sua designação, a forma da sala e a sua dimensão, a qual pode ser descrita por meio de passos, metros ou comparações metafóricas. Devem também ser referidos eventuais anacronismos ou objetos fora de contexto e o formato da informação disponível para normovisuais, isto é, legendas, painéis informativos e sinais de emergência.

Wendy Moor, presente no mesmo evento de 2011, centrou a sua atenção no poder dos audioguias, nomeadamente na sua função de condução dos visitantes para o local onde desejam ou necessitam de ir e na possibilidade de envolver os visitantes no conteúdo. No que se refere à estrutura dos audioguias, esta pode dividir-se em direções (sendo linear se ligado às direções, autossuficiente ou por meio de paragens) ou em módulos (ex.: salas de exposição), com vista à orientação dos sentidos, à inclusão de avisos sobre obstáculos e outros perigos e a referência às instalações e aos mapas (ex.: coloridos, táteis). O conteúdo dos audioguias inclui as instruções, entrada num espaço através dos sentidos (a acústica, o cheiro, o bater palmas para ter a sensação de espaço), a audiodescrição em si, o arquivo onde podem ser encontrados os diferentes níveis de informação, os sons e a transferência de conhecimento. Finalmente, a forma como o audioguia é desenvolvido deve assentar na utilização de

grupos de controlo desde o início do projeto, na mnemónica STILL (“smell, touch, investigate, look and listen”, isto é, cheirar, tocar, investigar, olhar e ouvir), limar até à perfeição (limite de tempo, tão curto quanto possível, orçamento, eficiente) e na produção (voz, entoação, qualidade da voz, conceção sonora e efeitos sonoros). Para Moor (2011), a imagem mais abrangente deve integrar o pessoal do museu, a página oficial, a publicidade e a avaliação.

Finalmente, apresenta-se uma sistematização desta diversidade de normas internacionais num quadro comparativo das respetivas orientações e recomendações, a partir dos quais se analisou a tendência das mesmas para se centrarem na macroestrutura dos audioguias ou na sua microestrutura.

UNE (2005)	Audio Description Coalition (2009)	ADLAB - Neves (2014)
1. Descrição dos objetos = informação das legendas + enquadramento no conjunto que integram 2. Exploração tátil para objetos 3D 3. Informação sonora: instruções para manipular equipamento 4. Informação sonora: segurança do espaço (locais perigosos ou obstáculos) 5. Informação sonora: saídas de emergência 6. Informação sonora: descrição do espaço 7. Informação sonora: itinerário 8. Informação sonora: localização de recursos e espaços úteis 9. Linguagem que evite interpretações pessoais e subjetivas	1. Versão abreviada do texto da exposição, das legendas e de outros materiais complementares 2. Descrição dos elementos visuais 3. Configuração do espaço 4. Elementos da exposição e conteúdo (dioramas, artefactos, reproduções, diagramas, ilustrações, quadros, obras de arte, fotografia, quiosques multimédia e espaços interativos)	1. O quê: tipo de espaço + contexto + objeto/peça 2. Onde se encontra o visitante face ao alvo de descrição 3. Especificidades do objeto descrito: factos; fusão da descrição com os factos; como se processa a descrição; divisão em comentários; particularidades únicas e especiais 4. O que se pede: ver, orientar, manipular ou explorar - diferentes tipos de guias descritivos 5. Abordagem linguística: factual/ objetiva vs. narrativa/ interpretativa 6. Linguagem sugestiva, efeitos sonoros e música 7. Relação constante da descrição com o contexto, o espaço, o todo 8. Orientações transversais: do geral para o específico; da esquerda para a direita; do topo para o fundo; do mais afastado para o mais próximo 9. Duração: 1-2 minutos 10. Diferentes guias com diferentes níveis de informação e detalhe



Maioritariamente orientado para a macroestrutura



Equilíbrio entre micro e macroestrutura



Tendencialmente direcionado para a microestrutura

Quadro 7. Sistematização das normas internacionais para a Audiodescrição para espaços culturais e históricos.

De Coster & Mühleis (2007)	Fryer (2011)	Moor (2011)
1. Estabelecimento da estrutura geométrica como referência  2. Descrição do objeto em relação a esta estrutura  3. Abordagem sequencial dos signos claros/objetivos/tangíveis e dos signos ambivalentes/subjetivos/intangíveis  4. Transformação da ambiguidade visual em ambiguidade sensorial (audição - música, tato e cheiro)	1. Exterior: edifício em termos históricos, arquitetônicos e icônicos  2. Configuração do espaço museológico: entradas e saídas do museu e das salas + locais de descanso + obstáculos à circulação + autorização de toque + existência de texturas e cheiros + localização dos objetos nas salas e forma de exposição  3. Atmosfera: iluminação + decoração - tetos, chão e paredes  4. Detalhes das salas: designação, forma e dimensão  5. Orientação: onde começa a visita + número de objetos + localização e tipologia dos objetos + número de peças descritas e razões para a sua escolha + ponto de vista assumido  6. Anacronismos: objetos fora do contexto ou fora do museu + explicitação do formato da informação para normovisuais	1. Estrutura do audioguia: por direções, por módulos ou por orientação dos sentidos (aviso de obstáculos, perigos, instalações, mapas)  2. Instruções  3. Entrada no espaço pelos sentidos (acústica, cheiro, bater palmas)  4. Audiodescrição  5. Arquivo onde se encontram toda a informação e sons



Enfoque na microestrutura



Enfoque na macroestrutura



Maioritariamente orientado para a macroestrutura

Quadro 8. Sistematização das recomendações de De Coster & Mühleis (2007), Fryer (2011) e Moor (2001) para a Audiodescrição para espaços culturais e históricos.

Tendo por base as reflexões supra expostas, realizou-se de seguida a súpula das variáveis referentes à macroestrutura que contribuem para a coerência global do guia museológico. Neves (2013) define macroestrutura como compreendendo a organização, sequencialidade e seletividade dos conteúdos a disponibilizar. No âmbito deste trabalho, a macroestrutura pretende abranger os diversos níveis de informação que devem ser disponibilizados para que os espaços culturais e históricos se apresentem como acessíveis não só para os cegos e pessoas com baixa visão, mas para a generalidade dos visitantes.



<b>Macroestrutura</b>
1. Instruções sobre a manipulação do equipamento
2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos
3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas
4. Localização dos espaços úteis e recursos
5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetônicos e icônicos
6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos
7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais
8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido
9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo
10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças
11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis
12. Tipologia textual dominante
13. Audiodescrição
14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações

Quadro 9. Elementos para a análise da macroestrutura de um guia para pessoas cegas ou com baixa visão.

Finalmente, após a elencagem das variáveis macroestruturais, torna-se essencial abordar as variáveis da microestrutura, isto é, os diversos níveis de informação que devem ser incluídos nos comentários de um guia descritivo. Este instrumento de análise será utilizado no último capítulo referente ao estudo de corpus, onde será analisado um conjunto de textos retirados dos audioguias pertencentes ao estudo de caso deste trabalho.

<b>Microestrutura</b>
1. Explicitação do objetivo do comentário: ver, orientar, explorar ou manipular
2. Localização da obra
3. Informação base
4. Técnica e material
5. Estilo (característica de artista, escola/movimento, período histórico)
6. Informação sobre os contextos social e histórico
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais
8. Orientação espacial aplicada à descrição
9. Utilização de termos técnicos com recurso a paráfrases e explicações
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica
11. Convocação de outros sentidos
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com a audição, o tato e o olfato
13. Recriação pessoal das peças (movimentação do corpo)
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música
15. Materiais táteis (maquetas, réplicas, plantas e mapas)
16. Intertextualidade entre obras do mesmo ou de outros museus, do mesmo ou de outros artistas
17. Estrutura sintática (evitar subordinação)
18. Duração e extensão (1-2 minutos; 16 palavras por frase)

Quadro 10. Elementos para a análise da microestrutura conteudística de um guia para pessoas cegas ou com baixa visão.

Retomando o mote deste capítulo – “words are never as strong as images” –, considera-se que foi possível demonstrar como a descrição verbal cumpre a função de substituir as imagens, de modo tão ou mais forte do que estas, aquando da ausência do sentido da visão. A perspetiva pretendeu assumir-se como abrangente: desde a sua materialização sob a forma da ekphrasis (Pujol & Orero, 2007), seguindo a tradição dos poemas dramáticos transmitidos oralmente na Antiguidade, que garantem uma descrição vívida para as obras de arte pictóricas ou esculturas, até às normas mais recentes do ADLAB (2014), passando pelas normas da *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996) e de *Audio Descriptio Coalition* (2009).

## CAPÍTULO 5

## 5. Museus e abordagens museológicas

### 5.1. Definições de museu, etimologia e história

[M]useums should focus on what they do uniquely: take the visitor to a place different from his/her normal existence, physically, intellectually and imaginatively. Museums can thereby communicate individual and universal messages. (Coats, 2010: 1)

A etimologia de *mouseion*, que posteriormente deu origem à palavra ‘museu’ com o seu sentido atual, é explicitada por Simpson (2007: 125): *mouseion* significa templo das musas, as nove filhas de Zeus e Mnemosine, que eram as deusas das artes e da ciência e serviam de inspiração para artistas, poetas, filósofos e músicos. De acordo com Anico (2008: 105), o primeiro museu de que se tem conhecimento é o *Mouseion* de Alexandria que terá sido criado por Ptolomeu em 300 a.C. como templo para homenagear as musas, compreendendo igualmente uma biblioteca, um observatório astronómico, um anfiteatro, um jardim botânico e zoológico e espaços destinados ao ensino e à investigação. É neste sentido que Martins (2009: 18) acrescenta que foi na Alexandria, por volta de 290 a.C., que o *mouseion* passou também a designar os espaços onde os objetos artísticos, históricos e científicos eram intencionalmente expostos, compreendendo também jardins botânicos e zoológicos, e onde se podia assistir a espetáculos de música, teatro e dança.

Anico (2008) destaca o caráter pré-museal das coleções privadas de sacerdotes, príncipes e chefes militares que adquiriram “os seus tesouros com uma finalidade propagandística, de demonstração de poder associada à conquista de outros povos” (2008: 105), identificando aqueles que possuíam propriedade e a exibiam na esfera pública. Com o fim do Império Romano, surgem as Câmaras de Tesouros, propriedade da nobreza e do clero.

Martins (2009: 18-20) afirma que, desde a altura do Império Romano até ao Renascimento, se conhece uma fase de recolha de objetos religiosos, como estátuas, relicários, paramentos e retábulos. É efetivamente no Renascimento que a família Médicis retoma a ideia de museu como local de acolhimento e exposição intencional de objetos, criando, em 1571, o primeiro museu público do mundo – a Galleria degli Uffizi, que será novamente mencionada neste capítulo. A partir deste momento, principalmente com os Descobrimentos, desenvolve-se a prática de enviar emissários para adquirir manuscritos, vasos, estátuas, joias, entre outros objetos, que enriquecessem as coleções das famílias mais abastadas da Europa, ostentação esta que serviu igualmente para a construção de uma relação social e económica de superioridade – a obsessão por aquilo que Lira (1998: 40) designa como o culto e a museografia do único. Desta forma, os palácios passaram a possuir longos corredores e galerias, onde as esculturas e as pinturas eram expostas, marcando um período de colecionismo erudito do Renascimento (cf. Alonso Fernández, 1999 citado por Anico, 2008: 107).

Este interesse em colecionar curiosidades naturais e artificiais e em criar espaços de exposição – os chamados Gabinetes de Curiosidades<sup>37</sup>, “mera justaposição de objectos científicos e artísticos, desprovidos de qualquer propósito de classificação, hierarquização ou especialização, com o intuito de reproduzir uma determinada cosmologia (...) [a] do seu proprietário” (Anico, 2008: 108) – restringia-se inicialmente aos colecionadores privados. Dunham (2011: 42) compara estes colecionadores a “hoarders” (i.e. pessoas que acumulam objetos compulsivamente) e as curiosidades colecionadas a *horror vacui*, enfatizando o facto de estas estarem totalmente desligadas do seu contexto original e, por isso, também de sentido. Hooper-Greenhill (1992: 122-123) sustenta que estes espaços refletiam a epistemologia renascentista e pretendiam prescrever ordem e sentido ao universo, permitindo aos colecionadores situarem-se neste universo. Com o tempo, a palavra ‘museu’ acabou por passar a designar o edifício onde estas curiosidades podiam ser contempladas.

Um aspeto relevante que Dunham (2011: 40) menciona relaciona-se exatamente com a arquitetura: por inspiração do templo grego (na linha também de Alexandria) e do panteão romano, os museus refletiram um modelo de supremacia estética de poder e autoridade, traduzido pelo estilo arquitetónico dos edifícios que albergavam as coleções privadas e posteriormente as públicas. A arquitetura definia-se por um estilo de defesa e guerra: os museus constituíam verdadeiras fortalezas para guardar as coleções que exalavam estatuto de poder e de monumento, ao mesmo tempo que ofereciam interioridade confortável e segura.

Com o Iluminismo, associado este ao pensamento racional e ao progresso científico, por um lado, e com a Revolução Francesa, que defendia novos direitos de cidadania e de igualdade, por outro, Martins (2009: 20) argumenta que o museu passa a ser encarado também como um aliado para combater os mitos, dogmas e superstições. Assim, o Iluminismo alia a necessidade da preservação com a crença de que a arte pode educar e entreter as massas, apesar de Dunham (2011: 40) considerar que a arquitetura de então bania a inclusão do mundo exterior, devido também à limitada luz direta e à falta de transparência, obstáculo que acompanhou muitos museus ainda durante o século XX. Este autor (Dunham, 2011: 43) refere ainda que, lentamente, os museus começam a incluir espaços adjacentes, sendo os jardins um exemplo evidente de espaços de prazer idealizado.

A par da publicação da Enciclopédia de Diderot com preocupações taxonómicas subjacentes, nomeadamente em representar o mundo como se de uma enciclopédia se tratasse (cf. Anico, 2008: 108), passa a sentir-se ainda a necessidade de organizar as coleções por áreas distintas. A divisão dos museus por áreas disciplinares favoreceu o aparecimento das primeiras secções e séries especializadas de objetos, tais como:

peças de carácter histórico, objetos exóticos, curiosidades da natureza, elementos técnicos ou obras artísticas, exibidas de acordo com as suas características formais e morfológicas, com a possibilidade de classificação dentro do mesmo conjunto, grupo, família ou espécie (...) privilegiando antes a construção de um

---

<sup>37</sup> Um exemplo destes será, segundo Coats (2010: 2), “Ark of rarities” de John Tradescant, do século XVII.

conhecimento susceptível de verificação e controle mediante a adopção de uma linguagem taxonómica e classificatória universal. (Anico, 2008: 110)

As coleções privadas mantiveram-se até meados do século XVIII, altura em que os museus começam progressivamente a abrir-se ao público, e foi neste contexto que muitos destes Gabinetes de Curiosidades e Galerias deram lugar a museus públicos, dos quais Anico (2008: 112) destaca o Museu Universitário de Basileia, na atual Suíça, em 1671, o Ashmolean Museum, em Oxford, em 1683, vários museus do Vaticano, em 1750, e o British Museum, em Londres, em 1753. Contudo, é a partir do século XIX que se assiste à abertura de inúmeros museus por toda a Europa, como é o caso do Victoria and Albert Museum, também em Londres.

Diversos autores destacam o Museu do Louvre, em Paris, pela sua especial importância na história dos museus. Por um lado, Chu (2010: 95) refere que o Louvre abriu as suas portas no primeiro aniversário da República Francesa, apresentando-se como gratuito e aberto a todos, na linha do verdadeiro pensamento democrático, exibindo o espólio do rei e as joias da coroa. Este autor afirma que o Louvre era mais inclusivo do que a própria República, uma vez que os únicos atores políticos de então eram os homens adultos com propriedade.

Chu (2010: 96-97) prossegue o seu excuro sobre a inclusão no Louvre, remetendo para uma passagem de Émile Zola, na sua obra “L’Assommoir”. Através deste exemplo, Chu pretende demonstrar que, apesar de se apelidar de “aberto a todos”, de facto nem todos os cidadãos da recém-formada república tinham acesso intelectual e emocional às obras em exposição. Nesta passagem, o escritor descreve a visita de um casal recém-casado (uma lavadeira e um colocador de telhados) e dos seus convidados ao Louvre, numa tarde chuvosa que impedia a fruição dos espaços ao ar livre, e desenvolve a sua descrição imbuído de uma visão paternalista<sup>38</sup> e condescendente:

a primitive wedding party was making a tour of the Louvre and hurried with laughing faces to enjoy the scene, while the weary bride and bridegroom, accompanied by their friends, clumsily moved about over the shining, resounding floors much like **cattle let loose** and with quite as keen an appreciation of the marvellous beauties about them. (Projeto Gutenberg) [negrito nossos]

Neste sentido, Chu (2010: 99-100) refere também uma polémica recente no New York Times, na sua edição de 14 de junho de 2010, resultante de um artigo de Robin Pobregrin, onde a visão paternalista do século XIX encontra ecos em pleno século XXI. Segundo um dos entrevistados, Maxwell Anderson, director então do Indianapolis Museum of Art, “museum visitors who matter are the “initiated”; the “primitive” that come through the museum, lured either by some populist exhibition or by the tourist industry, have no residual value to the museum” (Chu, 2010: 100). Seguindo a mesma tendência, Vlachou (2012b: 6) menciona a entrevista que João Carlos Brigola deu à Revista L+Arte, em 2010, então director do Instituto de Museus e Conservação, onde afirma o seguinte:

<sup>38</sup> Paternalismo este que é parafraseado por Chu (2010: 100) como sendo o “white man’s burden”.

“A missão fulcral do museu é ser um repositório de memórias e trabalhar o seu património, mas esta identidade está a ser preterida por funções de maior visibilidade comunicacional, onde o que conta é o número de visitantes, o alarido público”.

Por outro lado, Dunham (2011: 40) sublinha o facto de o Louvre ter sido a primeira coleção nacional a tornar-se pública no mundo, passando assim o museu a desafiar a Igreja como a mais alta autoridade. Citando Newhouse, Dunham (2011: 40) afirma que a arte passou a ser a religião secular e o museu assumiu-se como o espaço sagrado por excelência.

Este aumento exponencial de museus, especialmente marcante na segunda metade do século XIX e inícios do século XX, é explicado por Simpson (2007: 126-127) como sendo não só uma forma de as potências europeias reescreverem a sua história e exibirem os feitos do passado, mas também um meio de exporem o espólio reunido durante os respetivos períodos coloniais:

Os museus serviam os propósitos do colonialismo ao destacar as transições de sociedades simples e complexas para sociedades complexas e modernas, divulgando a mensagem de que as sociedades ‘tradicionalistas’ eram colonizadas para o seu próprio bem no sentido da sua ‘modernização’. (Dicks, 2003, citado por Anico, 2008: 117)

É neste período que, segundo Hooper-Greenhill (2000), surge o museu modernista, estabelecendo-se uma clara distinção entre espaços privados e espaços públicos – os espaços privados seriam aqueles onde se desenvolvia a produção do conhecimento, que estavam vedados ao público, e os espaços públicos aqueles onde se consumia o conhecimento. É nas galerias que os visitantes recebem, observam e aprendem o que foi decidido nos “bastidores”, ideia esta que pressupõe que os visitantes nada sabem.

Neste sentido, Chu (2010:97) argumenta que foi na Inglaterra que muitos conservadores e diretores de museus reconheceram que o acesso livre aos museus não se apresentava como suficiente e que os museus tinham de tornar os seus conteúdos acessíveis. Entre 1830-40, desenvolveu-se a ideia de que era importante fornecer informação básica sobre os objetos do museu; contudo, cedo se verificou que fornecer o nome e data do artista ou a nomenclatura de pedras ou plantas pouco acrescentava à relevância do museu ou mesmo à sua acessibilidade, em última instância. Tornava-se assim necessário oferecer atenção redobrada às necessidades dos visitantes.

Chu (2010: 98) cita Henry Cole<sup>39</sup> que, em meados do século XIX, defendia a ideia de que era essencial melhorar o gosto de *designers* e produtores, mas também do público que pretendesse adquirir estes bens. É, por isso, que Cole abre o Cole’s Museum, em Londres, “filled with contemporary consumer goods that he and a select committee had deemed to be “in good taste” ” (Chu, 2010: 98), aos quais acrescentou depois objetos históricos provenientes das artes decorativas. Neste museu, Cole incluiu também um museu educativo (direcionado para crianças), um museu de patentes, um museu de construção e um museu de comida, onde os objetos receberam uma atenção especial para facilitar o

<sup>39</sup> Fundador do Museu de Kensington, atualmente o Victoria and Albert Museum em Londres.

acesso intelectual dos visitantes, uma vez que as suas legendas continham nomes e datas, mas também informação sobre os objetos. O objetivo destas legendas descritivas era que estas pudessem ser compreendidas pelos não iniciados, inclusão esta que implicava o acesso físico, mas também o já mencionado acesso intelectual, potenciador da aquisição de capital cultural – “This museum will be like a book with its pages always open, not shut” (Cole citado por Chu, 2010: 98).

De acordo com Russell (1994: 1), os museus ancestrais são sintomáticos de uma visão enciclopédica do mundo, com uma ontologia e uma epistemologia particulares, e a sua organização permite igualmente retirar suposições implícitas sobre o modo como os visitantes desenvolviam a sua aprendizagem. Estes museus refletiam uma visão positivista do mundo como sendo governado por regras. Contraindo-se a esta conceção positivista, surge paulatinamente a conceção construtivista que enfatiza as dimensões ativa e imaginativa da aprendizagem e da descoberta, sendo que conhecer o mundo é encarado como uma reconstrução ativa e o envolvimento intelectual das pessoas na aprendizagem se assume como uma premissa para a criação de ligações na construção de representações mentais do mundo: “[t]he institution would thereby be transformed from an authoritative repository of inert knowledge into a dynamic, meaning-making museum” (Lankford, 2002: 146). O conhecimento surge então como algo de relativo e provisório.

A consequência direta da abordagem construtivista na experiência museológica prende-se, para Russell, (1994: 2), com o envolvimento dos visitantes, que permite tornar a visita atrativa, uma vez que se apoia em experiências materiais física e perceptualmente significativas. A ubíqua experiência manipulativa (em inglês vulgarizou-se a expressão *hands-on*) assume-se como um meio para atingir um fim, ou seja, “turning minds on”. No entanto, o construtivismo não se assume como suficiente para promover a aprendizagem e o conhecimento; é necessária a transmissão social de informação, estando esta dependente de quem são os visitantes, de onde vieram e com quem contactaram – uma parte significativa da aprendizagem é culturalmente mediada. Neste sentido, a linguagem é um importante sistema representacional para que os fenómenos externos sejam interiorizados.

Na perspetiva de Russell (1994: 4-5), transpor estas ideias para o contexto dos museus tem diversas implicações, por exemplo, as expectativas e preconcepções dos visitantes devem ser tidas em conta na organização das exposições ou a manipulação física de objetos e exploração das suas dimensões devem ter implicações na construção de hipóteses, isto é, “[t]he doing must support thinking”. Os visitantes têm de ser encarados como intelectualmente ativos, cuja aprendizagem resulta do seu envolvimento nas experiências que corresponde a um processo de transformação da informação em representações pessoais e internalizadas. Por outro lado, a manipulação pode não ser meramente física (ex.: modelos 2D ou 3D), mas também de ideias abstratas, já que um modelo adequado convida os visitantes a esforçarem-se em ver de uma outra forma. Os resultados cognitivos deste processo podem ser de dois tipos: os conceitos e os processos. A compreensão cognitiva surge como a mais comum no contexto dos museus, enquanto os processos intelectuais, através dos quais



manipulamos, organizamos e testamos o nosso conhecimento e compreensão, são frequentemente negligenciados.

Na linha do construtivismo, Semedo & Ferreira (2012: 349) sustentam que a conceptualização de uma museologia pós-crítica se apresenta como um modelo conceptual e teórico vantajoso, baseado na investigação colaborativa, em que os participantes têm uma voz ativa em todas as fases, sendo todos especialistas, uma vez que a diversidade de conhecimento e de pontos de vista fornecem maior profundidade à investigação. É neste contexto que os museus podem surgir como espaços para a prática reflexiva transformacional, incluindo a reflexão intersubjetiva e a colaboração mútua, visto que:

[m]useums live in extraordinary days and they aspire more than ever to cease to be mere repositories of information to become participatory platforms, places of wonder, encounter, discussion, creativity and learning. This demand for significance in museums can be associated to the construction of new forms of public dialogue and civic participation, requiring not only reciprocity but also continuity and it is at the local level that these partnerships with the community probably better work and become sustainable. (Semedo & Ferreira, 2012: 349)

Semedo (2011: 12, 17) define ainda o museu como um tríptico plataforma-recurso-conversação, um espaço que deve provocar nos visitantes um “embaralhamento”, transformando-os em espaços interpretativos dinâmicos que se abrem em laboratórios e reservas e passam a integrar, a deixar entrar e permitir a participação visual dos visitantes nos espaços de trabalho do museu. Neste sentido, Semedo (2011: 15) refere a experiência do Museu de Liverpool, onde realizou um estágio nos anos 90, que desenvolveu as suas primeiras visitas guiadas às reservas em 1978, segunda celebração do Ano Internacional dos Museus, às quais se seguiram um conjunto de workshops nos anos 80, em que os espécimes e artefactos que compõem a coleção de história natural do museu eram dispostos para a observação dos visitantes, cujas perguntas eram respondidas pelos próprios conservadores.

Em suma, o museu começou por ser um espaço onde o passado era preservado, mas não para ser necessariamente visitado; era uma “caixinha de segredos, um mundo à parte, um cofre-forte de que apenas alguns possuíam a chave e conheciam o caminho da porta” (Lira 1999: 1). Os seus visitantes primordiais eram aqueles pertencentes às elites intelectuais e mais cultivadas que pretendiam ocupar o seu tempo livre a contemplar os vestígios dos feitos pretéritos – os museus ofereciam a possibilidade de concretizar um certo “diletantismo cultural”. No entanto, as visitas deste público privilegiado não eram assim tão frequentes que exigissem profundas preocupações com o acesso às coleções ou ao próprio espaço. Desta forma, Santos (in Semedo & Costa, 2011: 309-310) afirma que esta nova visão museológica, baseada em filosofias democráticas, teve como consequência fazer com que o público dos museus evoluísse de um espectador passivo para se assumir como um ator interventivo.

Para a alteração desta situação de fechamento contribuiu igualmente, por um lado, a consciencialização da existência de um público (que já se sentira em meados do século XIX) e, por outro, a democratização da educação e da cultura. A consubstanciação desta democratização dos museus pode ser situada entre as décadas de 60 (Lira 1999: 2) e de 80 (Deshayes, 2002a: 24) do século

XX em termos do espaço europeu, apesar de em Portugal apenas ter sido notória a partir do 25 de Abril de 1974. No entanto, Lira (1999: 1) menciona mais dois exemplos da preocupação com as necessidades do público, tais como a de Margaret Jackson, em 1917, e a do Diretor do Museu de Arte Antiga em Lisboa, Portugal, em 1926, ambos relativamente aos horários de abertura dos respetivos museus.

O advento de novas preocupações face ao público confrontou-se com a existência de um novo público, em nada semelhante à elite que consumia a cultura museológica do passado, com necessidades e interesses totalmente díspares. A mesma linha de pensamento e atuação foi aplicada aos próprios edifícios que albergavam os museus: a sua arquitetura, o seu aspeto sombrio e taciturno ainda era típica de uma geração mais antiga de museus e, por isso, restringiam o acesso destes novos públicos.

Como consequência, exige-se aos museus desta nova era – meados do século XX até à atualidade – que recebam de forma amistosa os seus visitantes, que os saibam cativar e interessar para que estes voltem regularmente, entregando um desdobrável à entrada que os guie e os faça sentir confortáveis, bem vindos. Afigura-se igualmente necessário que estes divulguem as suas atividades e exposições “[p]ela cidade, nos folhetos dos municípios, nas folhas locais, na rádio ou na televisão, nos diários culturais da localidade e nas paredes em cartazes, [assim] o museu publicita-se, dá-se a conhecer, mostra que pretende que o visitem” (Lira 1999: 2). Paralelamente, torna-se essencial que o museu se equipe de outro tipo de instalações, particularmente as instalações sanitárias, os vestiários ou os cacifos, o bar ou o restaurante, a loja, os serviços de documentação ou uma biblioteca. É, neste sentido, que Semedo (2011: 4.5) argumenta que os museus têm sido gradualmente avaliados pela sua “utilização pragmática, capacidade de captação e fidelização de públicos e diversificação dos seus produtos; pelos seus serviços e qualidade dos mesmos”.

Segundo Chu (2010: 99), os museus do século XX foram, assim, confrontados com o desafio de chegar às pessoas, começando pelo seu nível de compreensão e pela apreciação estética. Esta autora sustenta que os juízos de valor estético não se ensinam pendurando reproduções de obras de arte nas paredes ou com aulas de 25 minutos sobre pintura e desenho; é necessário apostar numa filosofia de ensino que conduza a um desenvolvimento da compreensão intelectual e sensibilidade estética<sup>40</sup>.

Estas ideias foram igualmente precursoras dos atuais serviços educativos e conduziram ao estabelecimento de um departamento educativo que trabalha as questões didáticas e pedagógicas relacionadas com públicos específicos, ou seja, com as crianças e jovens em idade escolar e com as famílias. O museu passa a ser encarado como uma extensão e continuação do trabalho realizado pela e na escola, sendo de referir João Couto, um pensador português que, em 1961, no artigo “Extensão escolar dos museus”, defende a necessidade de criar serviços educativos nos museus portugueses, à

---

<sup>40</sup> Note-se, neste sentido, a afirmação de Dana (citado por Chun, 2010: 99): “not merely found art museums “body-wearing and soul stupefying” but even deemed science museums of a “stupefying dullness to the common man””.

semelhança do trabalho realizado no Museu de Arte Antiga, em Lisboa, em finais dos anos 20 do século XX.

João Couto, fortemente inspirado pelos novos preceitos museológicos e museográficos, afirmava que “um museu moderno é uma casa em constante movimento” (Costa in Asensio, Asenjo & Castro, 2012: 139). O seu percurso merece referência, devido à influência que exerceu no desenvolvimento do conceito e aplicação dos serviços educativos em museus. Este pedagogo português concluiu o seu bacharelato em Direito e posteriormente licenciou-se em Ciências Históricas e Filosóficas, tendo defendido a sua dissertação em educação pela arte em 1921. Quando iniciou a sua atividade como professor em Lisboa a partir de 1924, organizou visitas guiadas, fora do tempo letivo, ao Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) para os seus alunos. Em 1928, momento em que integrou o MNAA, criou o serviço de extensão escolar e posteriormente, em 1953, o serviço ou centro infantil, deixado à responsabilidade de Madalena Cabral, bolseira do IAC. Nas palavras de Costa (in Asensio, Asenjo & Castro, 2012), o MNAA apresentava-se como a “casa-mãe” para a formação do pessoal educativo devido aos esforços de João Couto.

A nova era de museus deve então, segundo Lira (1999: 8), perseverar pela acessibilidade física dos seus próprios edifícios, dos espaços museológicos, coleções e peças e pela acessibilidade intelectual, educativa e lúdica, tornando-se a informação acessível a (quase) todos, trabalhada para servir públicos escolares e fruída com deleite e entretenimento, isto é, transformando o museu numa instituição interpretativa. Lira (1999: 3) identifica um problema nesta invasão progressiva dos museus: a questão da segurança, relacionada não só com o número de pessoas que percorrem cada uma das salas, mas também com a tendência para se aproximarem demasiado dos objetos que compõem o espólio, de os tocarem e até, por vezes, de levarem “lembranças” destes.

Afigura-se interessante atentar na sistematização que Semedo (2006) realiza da oposição entre “museus velhos” e os novos museus, com base na análise de 107 comunicações realizadas pela APOM entre 1975 e 1986, na qual elenca as características que são atribuídas aos museus destas diferentes fases.

Museu velho	Museu novo
Indiferente	Interventivo, atento ao presente, provocador, estimulante
Mudo	Comunicativo
Depósito, repositório, refúgio, túmulo, poeirento	Vivo, dinâmico
Frio, morto	Atrativo, agradável, habitável
Erudito	Investigação
Cultura geral	Escola de conhecimento especializada
Não utilizável, sem sentido	Utilizável, serviço público, conhecimento
Contemplativo	Educativo
Lugar de transmissão	Lugar de encontro de culturas
Estático	Ativo
Elite	Todos os setores da população, acessível
Lazer	Educação, aprendizagem

Quadro 11. Características dos museus velhos e dos museus novos (Semedo, 2006: 87).

Ainda segundo Semedo (2011: 3), a velha museologia centra-se mais nas questões da metodologia, nos aspetos de como fazer e nas próprias funções museológicas, enquanto a nova museologia se preocupa essencialmente com as conceções, as representações, a razão de ser de um museu e a sua missão – é, em última instância, mais teórico e humanista.

Esta perspetiva histórica não podia dispensar uma visão mais crítica dos museus, do seu papel e da sua evolução. Dunham (2011: 39-40) cita Bourdieu para sublinhar a ideia de que os museus são instituições de desequilíbrio social; da mesma forma, Semedo (2011: 7) cita Lumley (1988) para acrescentar que os museus surgem como barómetros da mudança social, uma espécie de metáfora social aplicada aos museus.

Dunham (2011) realiza uma súpula das muitas críticas apontadas aos museus, críticas estas transversais a muitos autores consultados, das quais se destacam o facto de os museus criarem um ambiente isolado e homogeneizado de consumo dos objetos expostos, a aquisição não ética dos objetos que compõem estes museus e a apresentação de um ponto de vista único, aliada à modificação do contexto original dos objetos em causa. Apesar destas críticas, foram também estas que funcionaram como o motor para uma mudança de atitude, levando os museus a tornarem-se mais inclusivos e mais populares, com maior inclusão nas suas exposições e programas educativos públicos: “the challenges have fed the museum machine” (Dunham, 2011: 40). Neste sentido, surge a noção de pós-museu, proposta por Hooper-Greenhill (2000), que consiste no processo ou experiência de sair do espaço do museu para os espaços comunitários que os próprios museus servem: “Visual culture within the museum is a technology of power. This power can be used to further democratic possibilities, or it can be used to uphold exclusionary values” (Hooper-Greenhill, 1992).

## 5.2. Mediação nos museus

Ao entrar num monumento, quero saber a história daquele lugar e as histórias de quem lá viveu, quero saber a razão e a função de cada aposento, a lógica dos espaços; ao entrar num museu, quero identificar o que vejo, a conotação para lá do que é aparente; ao visitar uma exposição, quero compreender a narrativa inerente ao discurso. Será que queremos todos? (Roque, 2015)<sup>41</sup>

A mediação é uma questão consideravelmente abrangente, tal como nos diz Gellereau (1998): “[l]e thème de la médiation est vaste et travaillé de manière diversifiée dans les sciences humaines”. A noção de mediação foi já sido a florada de forma parcial no subcapítulo anterior, da mesma forma que foi incontornável a referência à acessibilidade.

Note-se que já em 1960, num encontro realizado em Paris entre 14 de novembro e 15 de dezembro, a UNESCO apresentava uma recomendação relativa às formas mais eficazes de tornar os museus mais acessíveis a todos. Nesta recomendação, adotada em 14 de dezembro de 1960,

<sup>41</sup> Cf. <http://amusearte.hypotheses.org/841> (acedido 16.01.2015).

destacamos os artigos 4.º a 10.º da terceira parte relativa à organização dos materiais e à admissão nos museus:

4. The collections should be made easy for all types of people to appreciate by a clear form of presentation, by the systematic placing of notices or labels giving concise information, by the publication of guide books and folders which provide visitors with such explanations as they require and by the organization-of regular guided visits accompanied by a commentary adapted to the, various categories of visitors (...)
5. Museums should be open every day and at hours convenient for all categories of visitors, particular account being taken of workers' leisure time. They should be provided with a sufficiently large supervisory staff to permit of a rota system so that the museum can remain open every day without interruption-subject to local conditions and customs-as well as every evening after working hours. They should be installed with the necessary equipment for lighting, heating, etc.
6. Museums should be easily accessible, and should be made as attractive as possible, with a measure of comfort. Provided that the character of the establishment is respected and that visits to the collections are not disturbed there-by, lounges, restaurants, cafes and the like should be provided for the public, preferably within the precincts of the museum (in gardens, on terraces, in. suitable basements, etc.) or in the immediate vicinity.
7. Admission should be free whenever possible. In cases where admission is not always free and where it is considered necessary to maintain a small admission fee, even if only a token charge, admission to every museum should be free during at least one day a week, or for an equivalent period.
8. Where an admission fee is charged, it should be waived for persons in low-income groups and for members of large families in those countries in which there exist official methods of identifying these groups.
9. Special facilities should be provided to encourage regular visits, such as reduced subscription fees for a given period entitling the subscriber to an unlimited number of entries to a particular museum or group of museums.
10. Free admission should whenever possible be granted to organized parties -whether of school-children or adults-taking part in educational and cultural programmes, and also to members of the museum or of the associations mentioned in paragraph 17 of this Recommendation.

Esta citação da recomendação da UNESCO (1960) afigura-se pertinente, uma vez que sistematiza não só alguns dos aspetos referenciados no subcapítulo anterior, mas também reflete as práticas atuais nos museus e as preocupações museológicas subjacentes. Assim, uma das exigências que se coloca aos museus prende-se com a necessidade de tornar as coleções de fácil acesso para todas as pessoas – introduzindo o conceito de acesso para todos – que abrange a apresentação das coleções em si, as legendas e informação concisa, roteiros e visitas guiadas, ou seja, os meios de mediação cultural que serão seguidamente explorados. Para além disso, a UNESCO (1960) refere a questão dos horários, a necessidade de uma equipa numerosa, de equipamento de iluminação e de aquecimento. Todos estes aspetos se conjugam para tornar os museus acessíveis, atrativos e confortáveis que devem também oferecer espaços de descanso, restaurantes, cafés, entre outros. Quanto à entrada nos museus, esta deve ser gratuita e, se tal não for possível, pelo menos um dia por semana, com preços especiais para famílias numerosas e outros grupos, como as visitas escolares, de adultos e de membros de associações de museus.

Chazaud (1997: 80), à semelhança de Deshayes (2002b), relaciona as visitas aos museus como parte de uma abordagem mais abrangente de divulgação e promoção da oferta turística, defendendo a existência e conseqüente desenvolvimento de uma interface entre serviços culturais e visitantes, particularmente determinante no caso dos museus. Esta interface permite a valorização da visita, passando pela representação técnica do local ou dos objetos (por meio de um audioguia ou de

quiosques interativos), da intervenção dos diversos serviços exteriores (postos de turismo, meios de transporte, hotéis e restaurantes), em suma, a constituição de um produto.

Afigura-se pertinente mencionar a noção de marketing cultural que Vlachou (2011: 2) define, com base em Colbert (1995), como sendo o esforço para contactar segmentos potencialmente interessados, adaptando as variáveis de preço, distribuição e promoção, colocar o produto em contacto com os consumidores – os visitantes dos museus – e alcançar os objetivos da instituição. Estas estratégias de marketing são aprofundadas por Vlachou (2011: 4-5), argumentando que devem abranger o produto – edifício, coleções, exposições, meios de mediação, publicações, atividades e recursos e serviços –, os acessos – página na Internet, atendimento, horários, sinalização, acessibilidade em geral e para as pessoas com NEE –, o preço das entradas, serviços e atividades e a promoção, por meio de anúncios, cartazes, folhetos, *newsletters*, parcerias, entre outros. São todos estes aspetos que conjugados estimulam a presença dos visitantes nos museus e os persuadem a voltar: “[o]s museus existem para as pessoas. Se não as convidarmos, a maioria não se atreverá a aparecer. Se o fizer, devemos garantir que a forma como será recebida e a oferta que vai encontrar garantirão o seu retorno, a apropriação por elas do espaço” (Vlachou, 2011: 9).

No entanto, segundo o esquema apresentado por Chazaud (1997: 81-82), esta mediação cultural só se afigura possível se for desenvolvida com base na interação entre:

- (1) os serviços periféricos à visita – restauração e alojamento; a animação turística e lúdica e horários; transportes; reserva; acolhimento personalizado; atividades de consumo;
- (2) os serviços que servem de base à própria visita – documentação; suporte imagem e som; vigilância e bilheteira; sinalética; circuito da visita;
- (3) e os serviços anexos à visita – com ou sem guia; salas para seminários; quiosques interativos e audioguias; venda de recordações.

O mesmo autor (Chazaud, 1997: 82-83) afirma ainda que a visita museológica pode ser processada de acordo com três modelos: o modelo da interioridade, no qual se valoriza a experiência estética, o registo íntimo e o caminho que é literal e metaforicamente realizado pelos visitantes, assim como os diferentes domínios da prática e da retórica museológicas; o modelo da exterioridade que abrange a abertura dos espaços culturais e a vulgarização, tornando os museus em meios de comunicação e de promoção; e, por último, o modelo misto que permite realizar a conciliação da abordagem científica com a vulgarização e a pedagogia. Esta função pedagógica no contexto dos museus, assim como a necessidade de vulgarizar a linguagem de mediação, são sustentadas por Deshayes (2002a), autora já citada no subcapítulo referente aos guias museológicos. Estas serão igualmente retomadas no último capítulo, aquando da análise da microestrutura dos audioguias portugueses.

A esta abordagem dos três modelos, Chazaud (1997: 84) acrescenta ainda a abordagem espacial com base em Floch (1990) e Barbier-Bouvet (1983), afirmando que as visitas podem ser próximas, se obedecerem a um circuito proposto; pendulares, se forem alternativas e seguirem orientações distintas às propostas; “de passagem” se se caracterizarem por serem visitas globais e “por alto”; ou pontuais, se se centrarem em determinados aspetos apenas. Esta abordagem espacial deve ser aliada ao comportamento afetivo dos visitantes, que será determinado pela visibilidade e publicidade do próprio museu, o consumo cultural, as representações sociais e espaciais e a dinâmica lúdica. Desta forma, as visitas desenrolam-se sucessivamente em três etapas que não podem ser dissociadas: a cognitiva, a afetiva e a comportamental.

Para explicitar de forma mais clara a mediação nos museus, serão abordados aspetos referentes aos serviços de base de uma visita – a documentação e a sinalética – e aos serviços anexos – em consonância com a perspectiva de Chazaud (1997). Relativamente aos primeiros serviços, será focada a interpretação de exposições; quanto aos segundos, abordar-se-á a realização de visitas guiadas.

Segundo Barbieri et al. (2009: 1), para se compreender a arte, é necessário instrução, conhecimento sobre os autores/artistas e sobre aspetos de composição, história, metodologia de análise, interpretação detalhada, que se fazem sentir de forma mais premente na contemplação da arte moderna ou contemporânea. No contexto museológico, o conhecimento a um nível mais básico baseia-se em dois mecanismos principais: por um lado, os painéis que apresentam o espólio em cada sala ou secção e, por outro, as legendas colocadas ao lado de cada peça que contêm a informação básica sobre a mesma, tal como o título, a data, o material e, por vezes, um pequeno comentário.

Tal como já foi afluído na abordagem histórica dos museus, a disponibilização de legendas tem sido alvo de discussão intensa no contexto dos museus desde a altura do Iluminismo e da Revolução Francesa, contexto este que assistiu ao aparecimento dos primeiros museus públicos do mundo. De acordo com Barbieri et al. (2009: 1), as legendas foram introduzidas por Tommaso Puccini (1749-1811), diretor da Galleria degli Uffizi em Florença, criada pela família Médicis. Por volta de 1780, Puccini decidiu colocar informação ao lado de cada obra de arte, contendo o nome do artista, o assunto, a data de execução e a técnica usada. Esta prática marcou o fim de uma era de fruição da arte como um processo puramente estético e as legendas vieram trazer aos visitantes a capacidade de saber mais do que a mera experiência da arte, numa quase antecipação do museu modernista e da abordagem construtivista. Simultaneamente, a experiência pessoal na apreciação da obra de arte, por vezes na companhia do colecionador e para um grupo limitado de pessoas, deu lugar ao conhecimento coletivo e acessível baseado em informação objetiva. É geralmente entendido que a atitude nas visitas a exposições de arte não se centra apenas no conhecimento ou na experiência, mas antes no reconhecimento e no recordar; assim, a informação fornecida aos visitantes deve conduzir a um esclarecimento do conhecimento através de um processo de examinação da obra de arte após o seu reconhecimento.

Recorde-se ainda o papel de Henry Cole no desenvolvimento da ideia das legendas no seu museu – Cole’s Museum – e as crescentes preocupações com o acesso à informação nos museus que marcaram o final do século XIX e o início do século XX. Sendo atualmente as legendas entendidas como um elemento incontornável na mediação dos museus não só como meio de comunicação, mas também como potenciadora da interpretação dos visitantes e, conseqüentemente, da construção de conhecimento, existem numerosas normas nacionais e internacionais para a criação das legendas. Contudo, estas normas não serão aqui desenvolvidas, uma vez que este não é o enfoque deste trabalho, surgindo a questão das legendas como elemento auxiliar para compreender a mediação em museus.

De acordo com a *American Alliance of Museums* (AAM, 2012), as exposições são a face visível dos museus e a apresentação eficiente das coleções aos visitantes, assim como a informação patente nas mesmas exposições são duas das atividades distintivas dos museus. Segundo esta organização, os museus devem pugnar por ser inclusivos, oferecer oportunidades para a participação diversa e apresentar-se como um serviço público dedicado à educação, tendo em consideração o acesso físico e intelectual dos seus recursos: “[a]n exhibition is successful if it is physically, intellectually, and emotionally engaging and accessible to those who experience it.” (AAM, 2012).

Assim, a AAM apresenta sete categorias de normas norteadoras das exposições museológicas que abrangem as questões que identificaríamos como institucionais (o público-alvo e a avaliação da exposição), conteudísticas (o conteúdo, as coleções, a interpretação ou comunicação e a organização e produção da exposição em si) e relacionadas com a acessibilidade física do espaço expositivo.

No que se refere ao primeiro conjunto de critérios, a questão do público-alvo deve ser claramente identificada no momento da organização de uma exposição, uma vez que este influenciará os conteúdos selecionados e os modos de expressão e de estruturação da exposição. A incorporação da voz da comunidade permite também oferecer uma diversidade de perspetivas às exposições. A questão da avaliação deverá estar sempre presente durante o desenvolvimento da exposição e após a sua abertura ao público, para que possam retirar ilações sobre o sucesso da mesma.

Relativamente aos aspetos conteudísticos, o conteúdo exposto deve resultar de um trabalho de pesquisa, selecionado em função da adequação e da relevância do tema e do estado atual do conhecimento sobre a exposição, apresentando-se aos visitantes como atualizado e sem a utilização excessiva e desnecessária de terminologia técnica. A exposição terá em consideração a adequação do tópico ao formato da exposição; a autoria, ambigüidade, intenção e perspetivas devem ser também reveladas, identificadas e atribuídas e, ao identificar a voz que fala, deve distinguir facto de ficção, real do não-real. A expressão do conteúdo inclui também o uso de metodologias que se afigurem mais apropriadas para as escolhas tecnológicas que devem potenciar a comunicação mais eficaz destes conteúdos. No que concerne as coleções, a seleção e apresentação dos objetos devem potenciar o conteúdo intelectual da exposição, identificando a natureza material, a forma e os métodos de produção dos objetos, aspeto este já focado por diversas normas, nomeadamente as de *Art Beyond Sight*



(Axel et al., 1996). Intimamente relacionada com o conteúdo e as coleções, surge a questão da interpretação e comunicação, uma vez que a mensagem transmitida terá de ser clara e coerente, resultante também da complementaridade das várias componentes das exposições, e deve utilizar uma variedade de estratégias interpretativas (como as legendas/sinalética, os elementos interativos, o vídeo e o áudio, entre outros), assim como formatos consistentes para a apresentação do conteúdo. Os conteúdos deverão ser apelativos e intelectualmente estimulantes, suscetíveis de levantar questões e dúvidas e não oferecer respostas definitivas, criando assim um espaço favorável para a troca de ideias que estimule a interação social e o estabelecimento de relações significativas.

Todas as questões conteudísticas confluem na organização e produção das exposições: as escolhas estéticas refletem o tema e o tom da exposição; os meios expositivos escolhidos pretendem alcançar o conforto e a acessibilidade dos visitantes, da mesma forma que a orientação, a organização espacial e a movimentação dentro do espaço expositivo também contribuem para este fim comum.

Finalmente, a última norma orientadora das exposições centra-se no conforto, segurança e acessibilidade das exposições, visto que o espaço físico (a configuração, a iluminação e o pavimento) deve corresponder às necessidades diversificadas do público, à sua faixa etária, ao seu nível de literacia e cultura geral e à sua competência cognitiva. Os locais de descanso disponibilizados refletem a dimensão do conforto, assim como a legibilidade e compreensibilidade das legendas concretizam a acessibilidade intelectual e cultural.<sup>42</sup>

A interpretação das exposições e dos espaços museológicos em geral não depende somente das legendas, mas pode também passar pela realização de visitas guiadas, integradas naquilo que Chazaud designa de serviços anexos à visita e que, tal como se desenvolverá mais adiante, funcionou como o modelo para a criação de audioguias.

De acordo com Vemi (2007: 71), 'guiar' significa identificar e nomear, reconhecer e dar indicações sob a forma de informação ou comentários. A profissão de guia terá existido já na Grécia Antiga com os guias oficiais aos santuários gregos, chamados exegetas, uma tarefa considerada honorária e encarada como sendo particularmente difícil por exigir educação especial.

Para esta autora (Vemi, 2007: 72-73), as visitas guiadas distinguem-se em função de diferentes técnicas interpretativas (ex.: visitas guiadas 'andar e falar', discussão-questionação e descoberta guiada), o meio utilizado (se é oral, auditivo ou digital) ou o número de pessoas a que se dirige. Assim, a visita guiada é simultaneamente uma narrativa e uma performance: consiste numa narrativa hermenêutica, porque estabelece a ponte de comunicação entre os visitantes e os objetos museológicos, mas, ao mesmo tempo, o guia recebe os visitantes de forma acolhedora, orienta-os pelo espaço, inspira-lhes confiança e propõe um padrão para a visita que deve ser coesa e concisa. Por outro lado, as narrativas nos museus são também desempenhos orais dos cenários que têm de ser cuidadosamente preparados,

---

<sup>42</sup> Relembre-se a este propósito as recomendações apresentadas por Fryer (2011, 2012) e Moor (2011) para a audiodescrição, nas quais os fatores contextuais são essenciais.

propondo um itinerário, paragens selecionadas para o encontro de objetos e um relato preciso do que se pretende transmitir a cada paragem. No decurso da visita, é fundamental guiar a perspetiva dos visitantes face aos objetos, direcionar o modo como os olham e guiar para a observação de pormenores e a proposta de ângulos de visão, em suma:

[it] purposefully creates visual and auditory impressions for her/his audience, stimulating the imagination of her/his listeners, supplying histories and information, answering questions and providing comments. His/her narrative is expected to give cohesion to a world, which is usually fragmented, to objects, which are extracted from their initial context (Vemi, 2007: 73-74)

Contudo, Vemi (2007: 74) alerta para o facto de esta narrativa não poder ser encarada como “inocente”: há aspetos que são ditos, outros silenciados; uns resultam de escolhas conscientes, outras terão sido inconscientes. O guia acaba por ser um realizador de impressões, uma vez que o seu discurso oral pode sanar uma documentação escrita de reduzida qualidade e cenários expositivos medíocres e promover a política específica da instituição.

Finalmente, Vemi (2007: 75-77) explicita a estruturação da visita guiada em 3 fases: a primeira refere-se ao estabelecimento da identidade que deve ter em consideração os objetos, o público, o espaço, a duração da visita e os seus objetivos; de seguida, a segunda centra-se na preparação, isto é, em que dizer ‘o quê’, ‘porquê’, ‘onde’ e ‘quando’, que compreendem a documentação, o público, a abordagem do material, a estrutura narrativa e os materiais de apoio; por último, a terceira fase cobre o ‘como’, ou seja, as competências performativas que incluem o discurso, o ritmo, a enunciação, a projeção de voz, as técnicas retóricas e a capacidade de liderança e de enfrentar dificuldades.

Neste sentido, Da Lage (2005) considera o guia um verdadeiro sintetizador de estratégias, posição esta corroborada pela seguinte citação:

En effet, le guide, véritable figure de la médiation en actes (ou tout du moins en paroles et récit performé), se trouve dans un entre deux dans lequel il doit articuler les stratégies des structures muséales ou organisatrices de la visite, les usages des visiteurs, les contraintes liées au monde de référence et au dispositif muséal... (Da Lage, 2005)

É nestas variadas dimensões da visita guiada que a analogia com os audioguias se cria, uma vez que, tal como se demonstrará posteriormente, estes são de facto os objetivos que os guias museológicos tentam concretizar.

### 5.3. Acessibilidade em museus

A museum visit is thus a very personal experience encompassing both cognitive aspects, such as the elaboration of background and new knowledge, and emotional aspects that may include the satisfaction of interests or the fascination with the exhibit itself. (Kropfberger & Ebner & Böszörményi, 2005)

A problemática da acessibilidade em museus não é uma preocupação recente. Griffiths (1999) argumenta que estas inquietações por parte de conservadores e diretores de museus podem ser identificadas já nos finais do século XIX e inícios do século XX, tal como já Chu (2010) considerou anteriormente citado. A título de exemplo, no final do século XIX, o cientista francês Félix-Louis Regnault imaginava que o museu etnográfico se tornaria num espaço onde os visitantes pudessem ter acesso a textos escritos, gravações áudio e imagens estáticas e em movimento dos povos indígenas. Por outro lado, o Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque realizou experiências nesta linha, em 1901, quando apresentou uma instalação que permitia aos visitantes virar as páginas de um livro de arte inserido dentro de uma vitrina expositiva. Assim, no início do século XX, assiste-se a debates acesos relativos à adequabilidade de diferentes métodos expositivos para que os museus pudessem cumprir a sua função social no contexto de uma cultura em rápida mutação devido à industrialização, urbanização e (i)migração, ou seja, os museus pugnavam por tornar as suas exposições mais acessíveis aplicando novos métodos.

Um outro exemplo fornecido por Griffiths (1999) consiste na conferência “Museums as Places of Popular Culture” realizada em 1903, em Mannheim, Alemanha, que pretendia refletir sobre diferentes formas de tornar os museus acessíveis à classe trabalhadora através da fotografia e das lanternas mágicas. Na sua conferência inaugural, Alfred Lichtwark, diretor de Kinsthalle, em Hamburgo, previu uma grande revolução no equipamento e métodos dos museus. Nesta conferência, os conservadores discutiam a necessidade de conceber as exposições de forma coerente, em vez de continuarem a ser “armazéns atulhados de material”: “nothing is more wearisome to the eye, less advantageous for the individual objects, than those long stretches of cases, all to one pattern, covered with black velvet, that are so often seen in museums.” (This citado por Griffiths, 1999). A par destas preocupações, surge também no início do século XX a ideia da organização das coleções por exposições e áreas de estudo, como uma técnica de contextualização dos objetos em cenários realistas, usando formas expositivas esteticamente mais apelativas e mais eficientes para as aprendizagens pretendidas. Acreditava-se que estas recriações estimulavam a experiência sensorial da viagem pelo tempo e pelo espaço.

A própria questão de retirar os objetos do seu enquadramento original passa a surgir como uma desvantagem, assim Hecht (citado por Griffiths, 1999) recomendava pontos de paragem nas galerias, que se baseavam na estruturação relacional das exposições, que permitiam redirecionar o pensamento dos visitantes dos objetos individuais para uma imagem mais abrangente do próprio espaço museológico. Estes pontos de paragem são os percursos de instalações computadorizadas ou quiosques interativos, onde os visitantes podem parar para estabelecer ligações entre os objetos em exposição e os seus usos e contextos.

A par destas inovações, Griffiths (1999) apresenta também as exposições manipulativas, já discutidas brevemente aquando da explicitação da abordagem construtivista aplicada ao contexto dos

museus. Estas exposições tinham já sido sugeridas, por exemplo, por Kate Hall, conservadora do Museu White Chapel, em Londres, em 1901. Segundo esta conservadora, quando o museu era visitado por grupos escolares, os objetos que estes desejavam estudar deviam deixar as vitrinas, para que os alunos pudessem estabelecer relações entre os espécimes mortos e os vivos, desenvolver um interesse por todos os seres vivos e compreender que a história natural ultrapassava o mero estudo dos sujeitos mortos. Neste sentido, o sucesso das exposições manipulativas resultaria do reconhecimento do prazer háptico em manipular, em mexer e em tocar, devendo os conservadores estar abertos a esta tendência como uma forma de ultrapassar a distância entre os visitantes e os objetos protegidos atrás das vitrinas de vidro.

De facto, Griffiths (1999) permite-nos compreender que muitas das inovações museológicas operacionalizadas em finais do século XX e inícios do século XXI haviam já sido prenunciadas em inícios do século XX e que as preocupações atuais face à linha pouco nítida que separa o museu público tradicional e o parque temático ou o complexo comercial (e conseqüente perigo do chamado ‘edutainment’ ou ‘Disneyfication’<sup>43</sup>) replicam as preocupações e reações anteriores, tal como comprovado na seguinte citação:

Yet at the same time as the first generation of professional curators began dismantling (both literally and figuratively) the “storehouse of curiosities” model of traditional nineteenth century museums, many of them acknowledged that the shift towards more popular exhibit techniques risked blurring the boundaries between the museum as an institution of moral and social uplift and other less reputable cultural sites, including the nickelodeon and the sensationalist dime museum. (Griffiths, 1999)

Assim, para Griffiths (1999), a utilização de meios multimédia no contexto museológico constitui a terceira revolução nos métodos expositivos dos museus, sendo que uma destas dimensões tecnológicas – os guias museológicos – será consubstanciada no próximo subcapítulo.

No contexto nacional, diversos autores exploram estas preocupações de acessibilidade nos museus. Lira (1999: 4) é exemplo disto, segundo o qual “aceder ao museu não é apenas entrar pela porta e percorrer as salas; aceder ao museu é poder usá-lo enquanto objecto de cultura, de deleite espiritual, de prazer estético, de conhecimento científico, de puro entretenimento”. Também relacionados com estas inquietações merecem destaque Colwell & Mendes (2004), cuja obra, editada pelos Temas de Museologia do Instituto Português de Museus, se dedica exclusivamente aos museus e à acessibilidade. Estes autores afirmam que “o grau de sucesso do museu e de significado de uma visita para o público depende, em grande medida, da forma como o museu perspectiva e actualiza o acesso físico e intelectual dos seus públicos” (Colwell & Mendes, 2004: 15).

Na sua obra, estes autores abordam diversos aspetos relevantes para a implementação de um plano de acessibilidade no contexto museológico, tais como a questão das atitudes e o necessário diagnóstico das necessidades especiais nos museus, a acessibilidade do espaço, a acessibilidade da

---

<sup>43</sup> Em português, Guimarães (2004 citado por Santos in Semedo & Costa, 2011: 308) fala de “supermercados de cultura”.

informação e a acessibilidade do acervo. Este guia é complementado por uma ficha para a avaliação da acessibilidade nas instituições museológicas que se encontra dividida em duas grandes áreas: por um lado, o acesso ao museu, ou seja, o espaço que envolve o museu e a entrada no museu, assim como a sua visibilidade, e, por outro, o museu em si, isto é, o átrio, o acesso às áreas de exposição, a área de exposição em si, o acervo, a loja, a cafetaria, o auditório e o jardim.

Convém ainda mencionar o Instituto Português de Museus que sustentava o seguinte:

[a] acessibilidade é um caminho para a autonomia de todos que implica não só a possibilidade de aceder aos espaços físicos mas também à informação disponível. (...) Há por isso que identificar e ultrapassar outras barreiras para além das arquitetónicas que impedem ou dificultam o acesso à informação por parte de muitas pessoas, sem esquecer que esses obstáculos podem ser sensoriais, cognitivos, sociais, educacionais ou culturais. (IPM, 2009).

Ao discutir a acessibilidade em museus, é incontornável mencionar Dodd & Sandell (1998: 14) que descreveram as diferentes barreiras colocadas à acessibilidade dos visitantes dos museus, algumas das quais encontram eco nos autores portugueses citados e nas preocupações internacionais explicitadas, não esquecendo Sasaki (2005) e as seis dimensões que apresenta (cf. capítulo 3).

Os obstáculos identificados por Dodd & Sandell (1998) compreendem diversas dimensões que os museus devem ter em consideração caso pretendam ser acessíveis a todos os tipos de públicos, algumas das quais são já prática comum em museus internacionais e, em menor grau, nos museus nacionais.

Assim, de acordo com Dodd & Sandell (1998), podemos mencionar a acessibilidade física, a necessidade de verificar se o edifício museológico se caracteriza por ser fisicamente acessível, ou seja, se possui rampas, corrimãos, elevadores, locais de descanso, pontos de viragem para cadeiras de rodas, instalações sanitárias adaptadas a pessoas com deficiência/incapacidade. Seguidamente, a acessibilidade informativa consiste na divulgação efetiva das atividades, exposições e serviços dos museus, na comunicação com a comunidade local e com novos públicos, no fornecimento de brochuras com informação diversa sobre o museu e orientações para os visitantes e ainda no desenvolvimento dos serviços educativos. Intimamente ligada a esta dimensão informativa encontra-se a acessibilidade cultural, a tentativa de as coleções e exposições refletirem as histórias e vivências da comunidade ou mesmo a repetição de exposições passadas com mediação adequada a públicos específicos, por exemplo, minorias étnicas de uma determinada comunidade, imigrantes, crianças, seniores, pessoas com necessidades especiais.

A par destas dimensões, verifica-se igualmente a necessidade de promover a acessibilidade emocional, tornando o ambiente museológico convidativo, e de fornecer formação à equipa dos museus para que sejam recetivos à diversidade, nomeadamente no que se refere às pessoas com necessidades especiais. A acessibilidade financeira deve ser considerada não só em relação ao valor das

entradas, cafeteria e/ou restaurante ou a loja, mas também à oferta de dias gratuitos, atividades para a comunidade ou mesmo transporte gratuito esporádico.

Finalmente, as restantes dimensões de acessibilidade abrangem aspetos menos frequentes na grande maioria dos museus: o acesso ao processo decisório, a acessibilidade intelectual e a acessibilidade sensorial. A primeira corresponde à auscultação dos visitantes e dos parceiros dos museus, de forma a valorizar as suas opiniões e *feedback*, ao questionamento dos públicos regulares e dos potenciais visitantes, à criação de uma base de dados de voluntários e ao estabelecimento de parcerias com outras instituições, sejam estas do foro académico, sejam de outra natureza. Noutra dimensão, a acessibilidade intelectual relaciona-se com o trabalho desenvolvido de forma a permitir o acesso das pessoas com dificuldades de aprendizagem, e outras do foro intelectual ou cognitivo, ou simplesmente os visitantes com pouca experiência na visita a museus, prevenindo a exclusão de determinados grupos sociais e contribuindo para o seu envolvimento na organização de novas exposições. Por fim, a acessibilidade sensorial refere-se à adequação das exposições, eventos e instalações às necessidades e requisitos das pessoas com deficiência/incapacidade visual ou auditiva e também ao fornecimento de uma diversidade de meios de mediação, tais como amplificadores de indução magnética, videoguias, audioguias, objetos para tocar, informação em Braille e em letra ampliada, matérias audiovisuais com legendagem ou interpretação em língua gestual.

No entanto, de acordo com o Council for Museums, Archives and Libraries do Reino Unido (CMAL, 2001: 18), as práticas inclusivas em museus, ou noutras instituições, fornecem oportunidades para refletir sobre as práticas existentes, avaliar aquilo que é oferecido, planejar eficazmente, promover a justiça e equidades sociais, valorizar a diversidade e desenvolver o acesso de todos. Este organismo fornece três exemplos<sup>44</sup> de como as práticas inclusivas acarretaram vantagens para grupos de visitantes inicialmente não previstos:

(1) Ian Jerkins, conservador do British Museum, na preparação de “Second Sight of the Parthenon Frieze” (1998), destinado a incluir pessoas com deficiência visual, acabou por descobrir um elemento novo ao desconstruir a composição para a produção de diagramas táteis e, por conseguinte, permitir ao público em geral compreender a complexidade deste friso;

(2) O sistema de som introduzido pelo British Museum, em 1997, no sentido de apoiar as visitas às galerias e as visitas guiadas das pessoas com deficiência/incapacidade auditiva, revelou-se extremamente popular para a grande maioria dos visitantes;

(3) O Smithsonian Institute produziu um breve guia redigido em inglês simples, profusamente ilustrado, direcionado para pessoas com dificuldades de aprendizagem, que se revelou extremamente popular com as famílias, visitantes adultos não especialistas e visitantes estrangeiros, para além do público pretendido.

---

<sup>44</sup> Estes exemplos são traduzidos do original citado (CMAL, 2001: 18).

No contexto deste trabalho, afigura-se importante discutir, em mais pormenor, a acessibilidade da informação e a acessibilidade sensorial, sendo esta última alvo de especial atenção nos próximos subcapítulos. No âmbito das pessoas com deficiência/incapacidade visual e mesmo auditiva, estas duas dimensões não podem ser dissociadas, assim como as restantes dimensões de acessibilidade.

Em termos de acessibilidade da informação, Playforth (2003) apresenta no seu guia de informação acessível<sup>45</sup> um conjunto de medidas para proporcionar o acesso à informação não só com a tónica do acesso para todos (sendo que “para todos” implica, segundo Neves (2010a: 183), pensar antecipadamente em cada um), mas também para as pessoas com deficiência sensorial.

Estas medidas abrangem, de acordo com Playforth (2003: 6-7), a definição de uma política de informação acessível e o estabelecimento de um plano para tornar a informação acessível. No que se refere ao primeiro aspeto, esta política permite aos utilizadores, ou visitantes no caso dos museus, obter informação, compreendê-la, aceder à informação em termos físicos e ter acesso à mesma no formato preferido ou habitual. De seguida, o plano deve incluir uma lista de ações a seguir, nomeadamente com as datas para estipular o planeamento das ações (a identificação de quem transcreve a informação para formatos acessíveis, fornece o apoio à comunicação ou à tecnologia de acesso) e para a sua implementação, e outros aspetos como a antecedência para marcar visitas para grupos específicos, os custos, quantidades e benefícios.

Quanto à produção de informação, Playforth (2003: 22) afirma que frases longas e complexas ou texto sem o apoio de imagens são dois fatores que provocam grandes obstáculos à maioria dos visitantes de museus, assim como as expressões de natureza idiomática, o uso de gíria e as abreviaturas em geral. Esta autora sugere que a produção de textos deva obedecer a um registo de língua simples e acessível, por meio da utilização de frases curtas e palavras mais comuns, sendo preciso no que se pretende descrever, explicando de uma forma geral antes de se dar início à explicação e dirigindo-se ao leitor ou ouvinte diretamente como se efetivamente estivesse a falar com ele. Outras recomendações abrangem o uso de pronomes pessoais que produzem um sentimento de envolvimento emocional, a utilização de uma estrutura clara, soletrar acrónimos, entre outros.

No caso de a informação ser impressa, Playforth (2003: 22-23) apresenta as seguintes orientações: partir a informação em blocos identificados por pontos, símbolos ou ilustrações; usar as letras maiúsculas e minúsculas em conformidade com as regras gramaticais; limitar a informação a 60 ou 70 caracteres; deixar espaços brancos entre linhas e parágrafos e espaçamento suficiente entre cada palavra; evitar o uso de translineação; manter as linhas justificadas à esquerda; ter consciência onde as frases começam, visto que começar uma frase no fim de uma linha torna-se difícil de seguir; usar negrito em vez de itálico para enfatizar palavras.

---

<sup>45</sup> Este é um entre 12 guias que se centram em discutir diferentes aspetos da deficiência/incapacidade, disponível na página de “Museums, Libraries and Archives” do Reino Unido, também disponíveis em letra ampliada (12 ou 15 pontos), em Braille e em suporte áudio.

Relativamente à informação, Playforth (2003: 25-27) considera que é fundamental que as instituições disponibilizem a descrição dos edifícios e dos serviços, informação sobre o acesso às diferentes partes dos edifícios, informação relativa ao acesso às instituições e os transportes disponíveis e a informação sobre os eventos, assim como o tipo de apoio que podem oferecer aos diferentes públicos e os distintos formatos disponíveis.

No caso particular dos visitantes cegos ou com baixa visão, a acessibilidade da informação implica preocupações adicionais, tal como Playforth (2003: 18) sustenta. Os museus devem procurar dedicar especial atenção aos diversos aspetos: o ambiente deve estar bem iluminado e ordenado, permitindo uma movimentação desimpedida, eliminando obstáculos no percurso e providenciando sinalética clara e materiais táteis com o respetivo áudio de orientação e exploração; a informação individualizada (i.e. cara a cara) deve ser fornecida por meio da leitura das legendas das obras e de outros materiais impressos que não estejam em suporte áudio ou Braille e na realização de visitas guiadas; a disponibilização de informação impressa em letra ampliada (opção fácil e pouco dispendiosa) e em Braille, de material sonorizado e de equipamento de apoio (ex.: tecnologia de voz e scanners de Braille); e a realização de momentos dedicados à manipulação de obras, juntamente com a sua descrição.

Para além destes aspetos, é fundamental a acessibilidade tipográfica para as pessoas com baixa visão, tal como Playforth (2003: 13-17) nos explicita. A primeira preocupação prende-se com o tipo de letra, sendo de excluir os tipos que dificultam a leitura, nomeadamente os tipos de letra Serif (ex.: Times), os itálicos, os tipos ornados e estreitos ou condensados. Outras barreiras relacionam-se com a falta de contraste entre o fundo e as letras, devendo evitar-se o papel brilhante, o papel fino (através do qual se pode ver) e o texto sobre imagens e prestar particular atenção à falta de luz para a leitura e aos reflexos produzidos pelas vitrinas. Playforth (2003) recomenda ainda que os textos das legendas dos objetos em exposição devam usar um tipo de letra com um tamanho mínimo de 14 pontos e os restantes sinais estejam impressos a 30 pontos. No que diz respeito aos cegos, sem materiais em Braille e sem informação verbal, estes ficam sem qualquer acesso aos serviços de um museu e às suas coleções, daí a necessidade de reiterar a importância dos guias museológicos como o suporte para disponibilizar a audiodescrição essencial para promover a acessibilidade museológica das pessoas cegas.

Considerando a importância das várias dimensões de acessibilidade propostas por Dodd & Sandell (1998) e desenvolvidas pelos autores supra citados, não se pode esquecer que a acessibilidade museológica e, por consequência, as visitas aos museus se enquadram numa perspetiva mais abrangente que não se restringe ao espaço do próprio museu. Isto relaciona-se não só com a divulgação e marketing destes espaços (cf. Chazaud, 1997), mas também com a abordagem holística que as questões de acessibilidade devem receber.

Desta forma, as visitas aos museus devem integrar-se naquilo que Devile, Jesus & Cruz (2011: 532) definem como um produto turístico total, compreendendo um conjunto de componentes



tangíveis e intangíveis que são percebidos como uma experiência, e que abrangem o transporte, o alojamento, as atividades acessíveis, a disponibilização de informação apropriada e os recursos humanos preparados para a recepção adequada (cf. Middleton, 1988). A oferta turística acessível deve ser entendida, segundo estas autoras (2011: 530), como um quadro alargado de públicos diferenciados não só integrando pessoas com deficiência/incapacidade, mas também pessoas acompanhadas de crianças ou idosos, mulheres grávidas, pessoas obesas, entre outros. Devile et al. (2012: 627) complementam esta noção, argumentando que “o desenvolvimento de destinos turísticos acessíveis pressupõe uma diferenciação baseada na inclusão social e a aplicação do conceito de Desenho Universal”.

A acessibilidade no turismo, ao mesmo tempo que assenta em diversas dimensões supra discutidas, apresenta-se igualmente como uma questão de ambientes e experiências positivos. Assim, o turismo acessível, ou “turismo para todos” (Deville et al., 2012: 626), surge como:

uma forma de turismo que envolve um processo colaborativo entre os stakeholders que permite às pessoas com diferentes requisitos de acesso (incluindo mobilidade, visão, audição e cognição) funcionar de forma independente, com equidade e dignidade, através da oferta de produtos, serviços e ambientes baseada nos princípios de desenho universal (Deville, Jesus & Cruz, 2011: 351)

Como consequência, as autoras (2011: 352) sustentam que o turismo acessível deve ser pensado e trabalhado no contexto do valor da atividade turística, tentando eliminar barreiras que inibem ou condicionam as pessoas com deficiência nas ofertas turísticas. De acordo com Devile et al. (2012: 628), o valor económico associado a este segmento de mercado é potencialmente significativo, não podendo ser ignorado. Paralelamente, Devile et al. (2012: 629) afirmam que o “desenvolvimento de produtos turísticos acessíveis promove o aumento da capacidade de atração e retenção do destino e melhora a sua imagem, ao associá-la a uma causa socialmente justa, válida e atual”.

Neste sentido, afigura-se fundamental mencionar o modelo conceptual que Devile, Kastenzholz & Santiago (2010) apresentam relativamente aos inibidores colocados ao lazer e ao turismo: os inibidores intrapessoais, os inibidores interpessoais e os inibidores estruturais. Estes autores exemplificam os três tipos de inibidores da seguinte forma: (1) os inibidores intrapessoais encontram-se associados ao estado psicológico, ao funcionamento físico ou à capacidade cognitiva do indivíduo, relacionando-se com problemas de saúde, ansiedade ou falta de conhecimento; (2) os inibidores interpessoais podem ocorrer durante as interações com a rede social do indivíduo, com prestadores de serviços ou com estranhos, ou simplesmente por falta de companhia na participação em certas atividades; (3) os inibidores estruturais intervêm na relação entre as preferências e a participação, sendo exemplos a falta de tempo, os constrangimentos financeiros, as dificuldades de transporte e a influência das condições climatéricas.

Apesar dos diferentes constrangimentos que se colocam, afigura-se possível ultrapassá-los e disponibilizar locais turísticos que sejam acessíveis para todos, como Devile et al. (2012: 630, 632, 634)

argumentam, sendo que apresentam uma seleção de casos de boas práticas em Portugal: a Vila da Lousã, que, conjugando a ação de agentes locais e a necessidade de uma visão sistémica com vista ao turismo acessível, se apresenta como o primeiro destino turístico acessível em Portugal; o Projeto “Roteiros Turísticos do Património Mundial” de Turismo de Portugal, IP, que pretende otimizar as condições de visita aos monumentos classificados pela UNESCO como Património da Humanidade, tendo já sido identificados os Roteiros “No Coração de Portugal” (Alcobaça, Batalha e Tomar); o Projeto “Praia Acessível/Praia para Todos”, que, em 2011, apresentava 175 praias acessíveis a pessoas com mobilidade condicionada; e o Projeto “Portugal Acessível” da Associação Salvador, que oferece informação sobre a acessibilidade física de um elevado número de espaços em Portugal, como alojamento, cultura e lazer, praias, restaurantes, transportes, entre outros.

Em suma, Devile et al. (2012: 636) sustentam que:

a questão da acessibilidade em turismo, traduzida na melhoria da qualidade de vida da comunidade local e na melhoria da experiência dos seus visitantes, deve ser vista como pano de fundo de um novo paradigma de desenvolvimento turístico, sustentada na qualidade em turismo, competitividade e sustentabilidade.

#### 5.4. Guias museológicos

Participant d'une palette d'outils de médiation mis à disposition des publics de musée, l'audioguide, qui assure traditionnellement la traduction en langues étrangères, a désormais vocation d'aide à la visite et à l'interprétation des œuvres. (Deshayes, 2002a)

Nas palavras de Murelli & Da Bormida (2005: 144), os museus são espaços onde os visitantes podem pesquisar, interpretar e apresentar as suas visões sobre os mundos natural e cultural, representando os sistemas de crença que se relacionam com as interrelações culturais, as relações com o ambiente e com o lugar no espaço: os museus “give each person a space in which to dream”. Na linha deste pensamento, Semedo (2011: 268) considera que “a visita ao museu é profundamente social, [reconhecendo] igualmente que será sempre uma experiência pessoal, tridimensional, íntima e porque não mesmo poética”. Por outro lado, “[v]isiting a museum is an enriching experience, which involves different levels of perception, from the aesthetic and emotional to the rational and cognitive” (Tognoni, 2005: 197).

Neste sentido, Murelli & Da Bormida (2005: 144) afirmam que a tecnologia tem passado a fazer parte da experiência museológica, no sentido de oferecer nova vida à arte e à tecnologia direcionadas para uma nova geração de visitantes, aumentando-se o número de museus que desenvolvem abordagens mais interativas, mais educacionais e mais divertidas. As tecnologias sem fios e os dispositivos móveis estimulam o potencial da visita museológica, alargando o âmbito da informação disponibilizada aos visitantes. Para além disso, os dispositivos móveis são encarados por Damala & Hockelkorn (2006: 273) como estando integrados nos métodos de interpretação empregues para

conduzir a uma experiência significativa e facilitar a contextualização dos objetos, fazendo parte das tecnologias multimédia mais abrangentes no contexto museológico, nomeadamente para efeitos de catalogação, administração, emissão de bilhetes, disseminação de conhecimento, publicação e interpretação do espaço museológico. Os guias museológicos surgem então “as a linking entity for the delivery of all kind of information communicated through more traditional means, such as explanatory textual labels, posters, educational programs, audio guides, guided tours, printed material or stationary multimedia application” (Damala & Hockelkorn, 2006: 273).

Assim, a acessibilidade em contexto museológico encontra-se intimamente relacionada com a utilização de guias museológicos, apesar de não exclusivamente, tal como se foi explicitando anteriormente.

No decurso da abordagem dos guias museológicos, optou-se por esta designação e não por ‘audioguias’ (historicamente datada), uma vez que aquela se apresenta como mais abrangente não se restringindo apenas aos dispositivos assentes na transmissão de informação áudio, mas compreendendo também aqueles que se baseiam em diversas tecnologias, frequentemente designados como sendo multimédia. Tal como Neves (2013) afirma:

Os audioguias de outrora, equipamento especificamente concebido para transmitir mensagens sonoras pré-gravadas em contexto museológico, evoluíram para um conjunto diversificado de meios eletrónicos móveis que oferecem muito para além da voz. Na verdade, a tecnologia dedicada está gradualmente a perder o território para tecnologias de uso comum (Neves, 2013: 164)

Desta forma, os guias museológicos constituem equipamentos de ativação manual ou automática ou mista, que permitem aos visitantes ter acesso a informação em formato áudio sobre as peças, objetos, ou espaço museológico: “[a]udio guides offer blind and partially sighted visitors a fantastic opportunity to access information that might otherwise be inaccessible to them in museums, galleries and heritage sites” (RNIB, 2005c: 2). A par dos tradicionais audioguias referidos pelo RNIB, tem-se apostado igualmente em equipamentos de natureza mais interativa, culminando em guias multimédia que oferecem, segundo esta instituição, não só “audio information on the artefacts and building, but a fully featured, interactive, multimedia presentation” (RNIB, 2005c: 1).

Os guias museológicos apresentam-se como uma forma de mediação cultural proposta pelos museus e outras instituições com o objetivo de tornar a visita mais autónoma, sendo encarada por Vilatte (2007: 2) como uma prática comum que muito tem evoluído, situação desigual em Portugal no momento presente, tal como será demonstrado no capítulo seguinte. Paralelamente, estes guias apresentam-se também como uma solução destinada a visitantes estrangeiros e públicos com necessidades especiais, tais como os cegos e pessoas com baixa visão, os surdos ou as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual ou dificuldades de aprendizagem.

Uma outra mais-valia que Tognoni (2005: 197) identifica é o facto de os guias museológicos, neste caso os PDAs do Museo Diocesano di Catania (em Itália), permitirem superar as limitações das

legendas das obras em exposição, que são necessariamente limitadas em termos de espaço e podem causar confusão face à obra a que se referem, assim como as restrições dos tradicionais guias áudio que se limitam, para este autor, a disponibilizar uma gravação que dá voz às descrições do museu, perspectiva esta que não subscrevemos na totalidade.

Adicionalmente, Murelli & Da Bormida (2005: 146) sustentam que os guias são também uma forma de estimular o potencial dos museus, permitindo-lhes a obtenção de valiosa informação sobre o comportamento dos visitantes (ex.: paragens que fazem, onde permanecem mais tempo, se voltam atrás) e o contexto em que estas ações ocorrem (isto é, onde o guia é usado, o equipamento e a infraestrutura em causa). Estes aspetos aliados a outros aspetos sociais, nomeadamente se os visitantes estão sozinhos, fornecem informação fundamental para a análise das atitudes, preferências e interesses dos visitantes.

Chazaud (1997: 83, 84, 90) designa estes guias como um instrumento de acompanhamento das visitas museológicas e turísticas, um novo instrumento sensorial, um cicerone que permite ao visitante simultaneamente ver, ouvir, deslocar-se e dar um sentido à visita, sentido este que compreende a direção da visita e o seu significado.

No que se refere à sua definição, Vilatte (2007: 2) define guia museológico como um dispositivo portátil que se assemelha a um telemóvel e que é transportado pelo visitante ao longo da sua visita, fornecendo-lhe comentários sobre as exposições ou espaços em visita e surgindo como um auxílio à interpretação. A utilização dos guias museológicos enquadra-se, segundo Deshayes (2002a: 24), na preocupação de democratizar o acesso à cultura que caracterizou os anos 80 do século passado, nomeadamente com o desenvolvimento dos serviços educativos e a abertura ao público escolar por parte dos museus. No entanto, Lira (1999) defende que, na Europa, se aponta genericamente a década de 60 como “aquela em que os museus se democratizaram de forma mais resoluta” (1999: 2). Refira-se novamente João Couto que, em 1961, defendeu o desenvolvimento dos serviços educativos em todos os museus, de forma a transformá-los numa extensão da escola, tal como já havia feito no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Neste sentido, os museus iniciaram gradualmente o processo de aquisição de meios e instrumentos que permitissem aos visitantes uma visita livre, isto é, disponibilizando um conjunto de meios de mediação conducente à autonomização do visitante. Desta forma, os guias museológicos vêm complementar outros tipos de mediação proporcionada pelos museus, nomeadamente os panfletos fornecidos à entrada dos museus, a sinalética, a documentação disponível, as visitas guiadas, os serviços de base e os serviços anexos de Chazaud (1997), entre outros.

Como consequência da sua natureza de mediação, os guias museológicos servem os propósitos não só da educação informal (a sua vocação pedagógica), mas também da formação do olhar, tal como sustenta Deshayes: “La conception d’un audioguide est ainsi implicitement investie de ce type de rapport particulier au savoir, un rapport vivant” (2002a: 28).

De um ponto de vista humanista, Barbieri et al. (2009: 2) defendem que um guia museológico adequado deve proporcionar aos visitantes não só informação, mas, acima de tudo, uma experiência proveniente da interação com as obras de arte, permitindo-lhes entrar no sentido da arte a partir de uma perspetiva emocional. A utilização do guia museológico para fornecer informação deve ser um ponto de partida e não um objetivo nem um fim em si.

A seguinte citação de Kropfberger, Ebner & Böszörmenyi (2005) tenta apresentar uma súmula das vantagens em implementar estes guias no contexto dos museus:

A multimedia guide should not only satisfy visitors' interests, but also take into consideration what they have to learn: orienting visitors, providing opportunities for reflection and allowing to explore related ideas, thereby greatly enhancing the visit's educational value. In essence, the guide can stimulate – especially for children – new interests and suggest new paths for exploring the museum. (Kropfberger, Ebner & Böszörmenyi, 2005).

De um ponto de vista técnico, a estruturação de um guia enfrenta diversos desafios, especialmente o seu enriquecimento com potencialidades tecnológicas que se confrontam com obstáculos de utilização por parte dos visitantes. No seguimento destes desafios colocados aos museus, Mureli & Da Bormida (2005: 145) estabelecem um conjunto de requisitos para a aplicação de um sistema móvel neste contexto: o perfil pessoal do próprio museu; os mapas virtuais; a informação útil e personalizada; as pesquisas simples e complexas; os serviços linguísticos de apoio; e o facto de permitir o contacto, mesmo que remoto, entre os elementos de um grupo que visita o museu, o controlo por parte do administrador do fluxo de visitantes e a possibilidade de os visitantes fazerem apontamentos ao longo da visita. Estes autores (Mureli & Da Bormida, 2005: 146) consideram que qualquer sistema móvel deve ser quase invisível: “[you] put [it] in your pocket and forget you have. It should fully support a free, natural visit, providing the most appropriate information at the right time and place”.

Uma outra questão fundamental consiste na reflexão sobre os critérios de avaliação dos guias museológicos, aspeto muito debatido por numerosos autores, a qual será realizada em função de Gebbensleben et al. (2006) e de Damala & Hockelkorn (2006).

Os primeiros autores – Gebbensleben et al. (2006) – consideram que os guias ideais serão aqueles que concentram cumulativamente um conjunto de características identificadas em dois tipos de critérios – os técnicos e os relacionados com a sua usabilidade. Por um lado, os critérios técnicos (mais relacionados com os interesses da própria instituição) incluem as seguintes questões: a aquisição, disponibilização e distribuição do equipamento; a colocação de sensores de ativação; a informação relativa às áreas interior e exterior do museu; a atualização da informação fornecida; e a necessidade de equipamento adicional. Por outro lado, os critérios de usabilidade (centrados nos interesses dos visitantes) relacionam-se com a necessidade de tornar o manuseamento do equipamento mais facilitado e a visita ao museu mais agradável, ou seja, a oferta de circuitos multilingues, de visitas guiadas distintas para grupos diferentes (ex.: famílias, cegos e amblíopes, surdos, entre outros), de visitas individuais e

personalizadas e de apoio multimédia aos conteúdos transmitidos e a facilidade de manuseamento do equipamento.

Por outro lado, Damala & Hockelkorn (2006) propõem uma taxonomia de avaliação dos guias estruturada em três tipos de critérios: os tecnológicos, os logísticos ou administrativos e aqueles que se relacionam com o impacto da informação. Os critérios tecnológicos incluem uma considerável multiplicidade de aspetos que merecem, na nossa perspetiva, ser organizados em níveis diferentes: o *hardware* e o *software*. Quanto ao *hardware*, destacam-se os seguintes critérios de Damala & Hockelkorn (2006): a implementação do conteúdo e a acessibilidade do sistema; a interface utilizada no desenho multimédia de navegação e interação; a capacidade de recuperação do sistema; os módulos de geolocalização para a orientação dos visitantes; a distribuição e adaptação dos conteúdos a diferentes plataformas e larguras de banda; a eficácia do modo de distribuição dos conteúdos (por meio de tecnologia sem fios ou armazenados localmente) e o sistema de mensagens. Relativamente aos aspetos que se identificaram como *software*, mencionam-se a facilidade de utilização do sistema, a ergonomia do guia (i.e. uso de auscultadores) e a personalização dos conteúdos em função da linguagem, das diferentes competências de aprendizagem dos visitantes, dos seus temas de interesse e tempo disponível para a visita.

No que se refere aos critérios logísticos, Damala & Hockelkorn (2006) consideram a segurança do equipamento e do sistema de informação do museu, a distribuição e recuperação dos terminais, assim como a verificação do número de terminais para o fluxo de visitantes, a atualização das versões antigas das aplicações, a manutenção e sustentabilidade do equipamento (ex.: vida da bateria e recarregamento) e o processo de distribuição e registo do equipamento que deve ser um processo rápido e ágil.

Finalmente, os critérios relacionados com o impacto da informação abrangem duas perspetivas distintas – o ponto de vista do museu e o ponto de vista dos visitantes – que, por motivos que se desconhecem, Damala & Hockelkorn (2006) não distinguem de forma clara. Assim, estes critérios estruturam-se da seguinte forma: os relacionados com o ponto de vista do museu incluem o processo de criação de conteúdos e a sua atualização e a criação de diferentes grupos de utilizadores e dos seus perfis, enquanto aqueles que concernem a perspetiva dos visitantes compreendem a qualidade do conteúdo, não só a qualidade do conteúdo multimédia incluído, mas também a relação com a exposição que é acompanhada e interpretada com o guia, a usabilidade e utilidade da aplicação, a aprendizagem e a aquisição de conhecimento e o isolamento vs. a interação social, um aspeto que será debatido posteriormente por Deshayes (2002a).

Estes critérios, especificamente os apresentados por Gebbensleben et al. (2006), serão retomados no próximo capítulo e servirão de base para análise da macroestrutura dos audioguias portugueses, a par das reflexões realizadas no capítulo quarto.

Após o exposto anteriormente, é pertinente discutir as questões relacionadas com o tipo de equipamento e as suas potencialidades, as vantagens e desvantagens da oferta de guias nos museus e a sua estruturação em diferentes níveis de informação.

#### 5.4.1. Equipamento

No âmbito dos museus, a tecnologia apresentou-se, há sensivelmente um século, como a solução para o equilíbrio almejado entre ciência e o espetáculo. Neste sentido, Griffiths (1999) sustenta que a ideia ainda difusa de guias museológicos surgiu pelas mãos de Ant Fritsch, em 1904, quando pretendeu discutir, na sua obra “The Museum Question”, a importância de apresentações diárias nos museus como forma de captação de visitantes. Fritsch sugeria então a utilização de um fonógrafo nas exposições: “The time may not be far distant when we shall be able, by dropping a cent into a phonograph by the side of interesting objects in the museum, secure the pleasure of a short discourse on the exhibit.” (Griffiths, 1999). O fonógrafo permitiria fornecer informação contextual sobre a exposição em causa, um dos objetivos principais das tecnologias interativas contemporâneas, que havia já sido adotado como técnica expositiva publicitada em numerosas exposições e feiras internacionais – o que Bennett (1995 citado por Anico, 2008: 118) designa como “exhibitionary complex”, tendo a primeira sido a “Great Exhibition of Industry of All Nations” realizada no Crystal Palace, em Londres, em 1851.

Antes mesmo dos primeiros audioguias, Neves (2013: 164) refere a utilização de “grandes aparelhos com sistemas de bobinas, transportados a tiracolo”, sistema este que foi posteriormente substituído, segundo Tallon (2009), pelas primeiras experiências europeias datadas das décadas de 50 e 60 do século XX. Este é o caso da Holanda e, em particular, do Museu Sedeljik, em Amesterdão. O audioguia patente na figura 12 consiste num dos primeiros dispositivos móveis ao nível mundial e baseava-se num circuito fechado de transmissão onda curta de rádio existente no próprio museu. O objetivo era que este audioguia fosse disponibilizado a visitantes estrangeiros, uma iniciativa resultante do pensamento pioneiro do seu diretor, Willem Sandburg. Após a sua implementação neste museu holandês, seguiu-se o Museu Americano de História Natural de Nova Iorque.



Figura 12. Os primeiros audioguias usados no Museu Sedeljik em Amesterdão, Holanda, em 1952<sup>46</sup>.

No que se refere aos guias museológicos, vários autores propõem diferentes tipos de equipamento definidos em função de determinados critérios. As tipologias apresentadas por Gebbensleben et al. (2006) e Vilatte (2007) serão alvo de análise mais detalhada.

Segundo Gebbensleben et al. (2006), o guia museológico mais comum consiste num equipamento eletrônico que os visitantes recolhem na Recepção ou nos Serviços de Acolhimento de um museu, no qual se encontram armazenados diferentes comentários áudio relacionados com as exposições (a sua totalidade ou apenas parte delas). No caso de os visitantes desejarem obter informação sobre uma determinada exposição, iniciam o equipamento e têm acesso aos comentários. No entanto, mesmo estes audioguias dispõem de diferentes interfaces e de técnicas de ativação: podem ser de ativação manual ou de ativação automática. Relativamente à ativação manual, os visitantes dão início ao comentário ao introduzir o número de identificação de um objeto ou da sala de exposições, enquanto a ativação automática se encontra dependente de diversas tecnologias sem fios, tais como os infravermelhos, a rádio frequência ou o GPS (*global positioning system*), que emitem um sinal para o recetor do guia de forma permanente, desencadeando automaticamente o comentário áudio em função do sinal recebido. Alguns destes equipamentos de ativação automática dispõem igualmente de um pequeno ecrã onde se pode ter acesso a outro tipo de informação (ex.: fotografias).

Paralelamente, estes autores (Gebbensleben et al., 2006) mencionam ainda uma outra classificação de guias museológicos que se relaciona com a interface do equipamento, ou seja, os guias podem ter um teclado numérico, podem assumir a forma de PDAs, telemóveis ou ainda equipamento para situações especiais (não explicitado), exemplos que se podem observar na figura 13. Os guias com teclado numérico assemelham-se aos telemóveis, diferindo somente em tamanho e design, mas com funções muito similares, sendo a sua maioria ativada manualmente e, em menor número, automaticamente. Para Deshayes (2002a), o audioguia na sua versão numérica apresenta-se como um instrumento ao serviço da economia. Quanto aos PDAs, também estes podem ser ativados utilizando o *touch screen*, digitando os números desejados ou fazendo uso de tecnologias sem fios, e oferecem

<sup>46</sup> Imagens retiradas de: <http://flickrhivemind.net/Tags/firstaudioguide/Interesting> (acedido 15.01.2015).



informação adicional ao comentário áudio, como fotos, vídeos ou de outros textos. Relativamente aos telemóveis, estes apenas permitem a ativação manual que consiste em marcar um número de telefone específico que despoletará o serviço de informação, onde se encontram armazenadas as informações e os comentários. Finalmente, para situações específicas (não explicitadas), os autores sugerem equipamento especialmente desenhado para as mesmas, podendo diferir dos restantes em termos de aparência e funcionalidade, assim como de ativação, tal como os casos de “BeyondGuide” e de “Rocky Mountains Audio Tours” que Gebbensleben et al. (2006) referem.

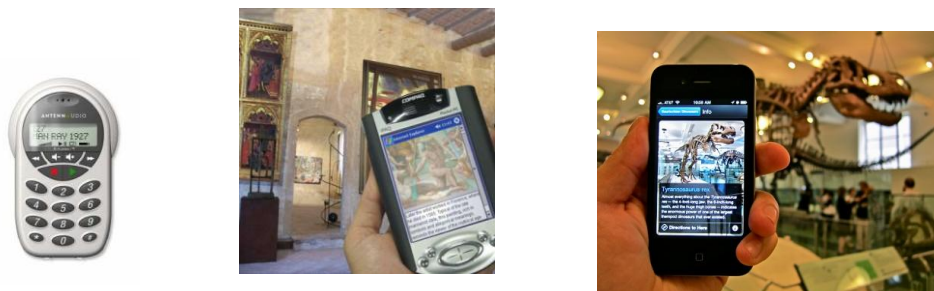


Figura 13. Diferentes tipos de guias museológicos: numérico, PDA e aplicação de museu<sup>47</sup>.

Na sequência das diferentes interfaces disponíveis, Ervel (2007) descreve as experiências realizadas no “Musée des Arts et Métiers” em Paris, onde os visitantes fotografam uma determinada peça a cerca de 15cm de distância, incluindo um código de barras 2D inserido na peça, enviam a imagem por MMS para o número de telefone indicado a um custo de 0,30€ e, decorridos três minutos, recebem animações, fotos, sons e textos que auxiliam na compreensão da peça em observação. Segundo este autor, os códigos de barras utilizados nestas experiências podem ser de diferentes tipos: o semacódigo, usado pela France Telecom, ou o QR (*quick response*), frequente no Japão.



Figura 14. Exemplo de código de barras em contexto de museu<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Imagens retiradas de <http://www.ctsn.co.uk/xplorer.html>, <http://www.mjc2.com/multimedia-visitor-guide.htm>, <http://gizmodo.com/5599789/american-museum-of-natural-history-explorer-app-makes-paper-museum-maps-ancient-history>, respetivamente (acedido 15.01.2015).

<sup>48</sup> Imagem retirada de <http://www.freshandnew.org/2009/03/qr-codes-in-the-museum-problems-and-opportunities-with-extended-object-labels/> (acedido 15.01.2015).

Para Vilatte (2007: 12-16), os guias museológicos sofreram uma evolução consideravelmente intensa, tendo-se tornado interativos e verdadeiramente multimédia, já que incluem som, imagens, textos e vídeos. Este autor identifica sete tipos de audioguias que coincidem com alguns dos mencionados Gebbensleben et al. (2006).

Os primeiros guias referidos por Vilatte (2007: 13) são aqueles que assentam na utilização de infravermelhos que permitem a ativação dos canais sonoros em função da localização das peças. Os visitantes usam auscultadores com um recetor de infravermelhos, captando a frequência correspondente à língua selecionada, sendo os grandes inconvenientes deste equipamento a questão de higiene associada ao uso dos auscultadores e o facto de a movimentação dos visitantes poder ativar o comentário de uma outra peça e interromper o da peça em contemplação. Seguidamente, Vilatte (2007: 13) refere os guias com números identificativos, cuja base é a tecnologia numérica, ou seja, as sequências de comentários encontram-se identificadas por um número na entrada de uma sala de exposições, na parede da mesma ou na proximidade das peças selecionadas. Este equipamento transportado pelos visitantes é colocado ao ouvido para a audição dos comentários mediante a iniciativa dos visitantes e permite-lhes a deambulação totalmente livre pelo espaço do museu, assim como as paragens que pretenda realizar.

Os guias interativos são, segundo Vilatte (2007: 13-14), equipamentos eletrónicos que compreendem uma memória de ficheiros em formato MP3, escutados através da utilização de um teclado numérico ou de apenas algumas teclas, um altifalante e uns auscultadores. A lógica deste sistema consiste em associar um som a um toque e eventualmente em permitir o encadeamento dos ficheiros de som – prime-se um número, obtém-se um comentário. Para além disso, há também a possibilidade de escolher diferentes cores, alteradas consoante o modelo de equipamento usado (e, por conseguinte, a empresa que fornece o serviço) ou mesmo o país onde se encontra o museu. Assim, o amarelo pode significar ‘saber mais’; o vermelho pode permitir o acesso a informação sobre outros temas; o verde pode fornecer indicações sobre a localização dos visitantes e, por vezes, também a apresentação de um mapa. Ainda apresenta a valência de legendar os comentários apresentados, sendo uma mais-valia no acesso de pessoas com deficiência/incapacidade auditiva. Este equipamento foi desenvolvido de forma mais pragmática, tendo em consideração as seguintes vantagens: a sua robustez e autonomia; a facilidade em programar e disseminar esta programação por diferentes aparelhos, assim como de os recarregar. Uma outra característica é que estes guias podem dispor tanto de um recetor por rádio frequência como por infravermelhos. Estes recetores dispõem de diversas funções: a função de telecomando, em que o equipamento reenvia um sinal que desencadeia a abertura de uma porta, a ativação de um vídeo ou a iluminação de um espaço; a função de sincronização, permitindo que o equipamento sincronize e ative um fluxo sonoro que acompanha um vídeo; e a função de ativar a rede, possibilitando a receção de ficheiros som, a realização de jogos ou mesmo a memorização dos percursos realizados para obter estatísticas por parte do museu.

Exemplos desta função de sincronização encontrados na amostra de museus visitados para o estudo de caso são o Museu do Fado, em Lisboa, no qual uma das salas exibe continuamente um filme sobre o fado, permitindo que, através do audioguia, se sincronize o som exatamente na altura em que entramos nesta sala, e o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha.

No que concerne aos *chips* RFID (identificação por radiofrequência), Vilatte (2007: 14) afirma que se estes encontram ligados às chamadas etiquetas inteligentes, uma vez que quando os visitantes se aproximam de um recetor, o *chip* RFID inicia a receção de informação. Existem alternativas aos *chips*, tais como as pulseiras RFID ou os bilhetes sob a forma de um cartão de crédito. Este sistema possui memória num raio de 2km, permitindo memorizar o percurso dos visitantes, sendo que, na sua segunda passagem por um mesmo local, será ativado um comentário diferente que complementa o primeiro.

Relativamente aos PDAs multimédia, Vilatte (2007: 15) argumenta que a sua utilização equivale ao uso de um mini computador como guia à visita museológica, podendo o visitante limitar-se a seguir as instruções do equipamento ou o próprio dispositivo identificar a sua localização e apresentar a informação correspondente ao que se observa ou está prestes a ver, assim como outras informações complementares – elementos cartográficos, vídeos, elementos interativos. As grandes desvantagens centram-se no facto de serem frágeis e facilmente furtados.

No que se refere à utilização do telemóvel, Vilatte (2007: 15) considera que este se afigura como uma alternativa apelativa, visto que acumula uma miríade de possibilidades: a fotografia, a exibição de imagens, texto e vídeo, a interface infravermelhos e o *Bluetooth* (tecnologia sem fios). Os maiores benefícios residem no seu uso no exterior (permitindo, por exemplo, a fruição dos jardins ou da arquitetura dos edifícios) e na possibilidade de os visitantes descarregarem os ficheiros MP3 da página oficial dos museus, organizando previamente a sua visita e economizando tempo e questões logísticas relacionadas com os equipamentos.

Vilatte (2007: 16) termina com a referência aos iPods que partilham com os telemóveis a possibilidade de libertarem os museus da obrigação da gestão do equipamento subjacente aos guias, visto que se baseiam simplesmente no descarregamento de ficheiros áudio da página oficial dos museus ou *in loco*, permitindo a criação de uma visita audioguiada personalizada.

A questão da atratividade do ecrã, em detrimento da visita efetiva, é identificada por Vilatte (2007: 18-19) como uma limitação tangível face à utilização do guia multimédia, apesar de a lógica do guia museológico não ser a mesma que a da visita virtual. Contudo, a imagem não pretende ser um obstáculo à contemplação dos objetos ou à relação física estabelecida com os espaços museológicos. As imagens no ecrã de um guia multimédia possibilitam a orientação dos visitantes e a identificação de espaços, objetos ou séries de comentários. A sua principal função é apresentar as imagens dos objetos comentados e concretizar sob a forma de ilustrações visuais determinados aspetos merecedores da atenção dos visitantes que devem acompanhar a audição do comentário respetivo. Neste sentido,

Ciavarella & Paternò (2003) afirmam que os audioguias foram os percursores dos guias multimédia que se caracterizam pela desvantagem de não poder veicular imagens.

Finalmente, Dor (2008) dá exemplos de diferentes guias usados no contexto de três museus de música diferentes, todos eles considerando os guias como parte integrante da visita e, como tal, incluídos no preço do bilhete: o “Musée des Instruments de Musique” da Bélgica, cujo guia, baseado em infravermelhos, é meramente áudio, mas oferece somente música, sem comentários; “La Cité de la Musique”, em Paris, que oferece um guia de base numérica e três tipos de guia – um para adultos, somente com música; um para crianças, com música e comentários; outro para cegos e pessoas com baixa visão; “Vleeshui Museum”, especificamente o Museu da Música, em Antuérpia, que disponibiliza um guia multimédia, aliando texto, imagens e vídeos.

Neste momento, afigura-se importante apresentar alguns exemplos de espaços culturais e históricos que, a nível mundial, utilizam estas diversas tecnologias com diferentes propósitos.

O “Château de Versailles” é um exemplo que merece referência, uma vez que apresenta um conjunto de opções para diversos públicos, informações estas contidas num documento de 2013, onde a instituição se propõe responder às questões dos visitantes relativamente aos seus guias. O audioguia (tal como designado) do “Château de Versailles” pretende apoiar a visita e a compreensão da história do castelo não só oferecendo o guia em onze línguas estrangeiras para as exposições permanentes e em três línguas para as exposições temporárias, como também disponibilizando guias para crianças, somente em francês, guias com Língua Gestual Francesa, juntamente com amplificadores de indução magnética, e um guia para cegos, assim como um mapa tátil e em relevo na primeira sala da *Galerie de l’Histoire* com a respetiva audiodescrição. Por exemplo, a ativação de filmes e dos comentários é realizada de forma automática na *Galerie de l’Histoire*, ao passo que, nas restantes salas do castelo, se processa com base numérica. Por último, o museu oferece igualmente uma aplicação gratuita “Jardins de Versailles”, que pode ser descarregada para iPhones, iPods e Androids, para a orientação da visita pelos jardins.

O “Metropolitan Museum of Art” realizou, em 2005, uma série de *podcasts* (ficheiros digitais áudio), cuja extensão variava entre 2 minutos e 15 minutos, para uma sequência de Van Gogh, os quais tiveram aproximadamente 250 mil descarregamentos nesse ano. As plataformas de *podcasts*, como Google, Yahoo e iTunes, disponíveis em linha são, assim, importantes repositórios para as instituições que decidam disponibilizar os seus ficheiros áudio na Internet.

O “Museum of Modern Art” (MoMA) de Nova Iorque tem sido citado em numerosas ocasiões por liderar a oferta de opções multimédia diversificadas e com vista à acessibilidade de variados públicos. Na sua página oficial, o MoMA (2015) apresenta o seu guia Audio + Mobile, afirmando que os visitantes podem ouvir uma multiplicidade de visitas áudio, localizar obras de arte, fotografá-las e partilhá-las, assim como manter um registo da visita que é enviado por correio eletrónico. Este museu disponibiliza guias das exposições especiais, das coleções, para crianças e com descrições visuais,

destinadas a cegos e pessoas com baixa visão, conforme ícone identificativo. Os guias podem ser utilizados *in loco*, mediante o levantamento do guia multimédia na Recepção, a utilização do *smartphone* dos próprios visitantes ou o descarregamento dos ficheiros MP3, ou em casa, através da plataforma disponível online – MoMA multimédia<sup>49</sup> –, ou da subscrição do canal MoMA no iTunes.

O “Google Art Project” é um dos exemplos mais marcantes da acessibilidade das obras de arte na WWW, tendo sido lançado no início de 2011 com a colaboração de apenas 17 museus, dos quais se destacam o Tate Modern, em Londres, o Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, e a Galleria degli Uffizi, em Florença, ubíqua referência. Decorridos quatro anos, à data da conclusão deste trabalho, contam já com as coleções de 460 museus de todo o mundo. A par deste projeto, surgiu muito recentemente o “Google Indoor Maps”, que disponibiliza os mapas das instituições *in loco* aquando das respetivas visitas, o que poderá assumir-se como uma ferramenta fulcral para a orientação espacial de pessoas cegas ou com baixa visão. Portugal conta já com 49 localizações<sup>50</sup>, das quais se evidenciam os Palácios Nacionais da Pena e de Monserrate, em Sintra, e a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

Em suma, tal como Neves (2013: 165) alerta, as novas possibilidades que vão surgindo baseadas em recentes avanços tecnológicos impossibilitam não só prever as inovações no campo dos guias museológicos, como também esgotar a discussão em torno deste assunto. Importa sublinhar que os guias museológicos podem apresentar-se como: “o veículo de múltiplas vozes e por conseguinte fornecer olhares diversificados sobre o espólio expositivo” (Neves, 2013: 177).

#### 5.4.2. Conceção de conteúdos

Le discours introductif ne devrait pas seulement être un traditionnel message de bienvenu mais un commentaire sur le musée comme objet de la visite, son histoire, l'histoire de la collection, le parti pris de l'exposition, l'organisation conceptuelle du musée si il y a eu lieu. (Deshayes, s/d: 6)

Um considerável número de museus oferece diferentes tipos de guias, tipologia esta que é frequentemente alvo de alguma confusão, uma vez que enquanto alguns autores associam estes tipos com a organização de diferentes percursos nos museus, variáveis em função da sua duração e direcionados para públicos diferentes (ex.: Poole, 2003), outros há que discutem a possibilidade de estruturar os guias museológicos em diferentes níveis de conteúdo (ex.: Vilatte, 2007). Convém, assim,

<sup>49</sup> Cf. <http://www.moma.org/visit/plan/atthemuseum/momaaudio> (acedido 15.01.2015).

<sup>50</sup> Entre estas instituições, contam-se as estações de comboios de Aveiro, Braga, Coimbra, Faro, Lagos, Cascais, Cais do Sodré, Porto Campanhã, Sintra, São Bento, Rossio e Santa Apolónia; as estações de metro de Santo Ovídio, Pólo Universitário, Nau Vitória, Marquês, Heroísmo, Faria Guimarães, Estádio do Dragão, Combatentes, Casa da Música, Carolina Michaelis, Campo 24 de Agosto, Campanhã, Bolhão, Aliados e Trindade; os monumentos – Planetário da Calouste Gulbenkian; os museus e palácios – Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso, Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Museu Marítimo, Museu Nacional do Azulejo Aquário Vasco da Gama, Palácio Nacional de Mafra, Palácio Nacional da Pena, Palácio Nacional de Sintra, Palácio Nacional de Monserrate e Palácio Nacional de Queluz; os centros de conferências do Estoril e o Centro Cultural de Belém; a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Instituto Superior Técnico; o Estádio do Dragão; o El Corte Inglés; e outros: Palácio da Bolsa.

discutir nesta parte não só os públicos que justificam a organização de diferentes guias museológicos, mas também a sua estruturação em diferentes níveis de conteúdo.

Por um lado, Poole (2003: 24-25) propõe três tipos de guias: os padronizados, orientados para o público em geral; os detalhados que se destinam às pessoas com deficiência/incapacidade; e os conversacionais preparados para as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, com dificuldades de aprendizagem ou para os imigrantes. A título de exemplo, menciona-se o “Tate Modern”, em Londres, Reino Unido, que oferece diferentes guias, conforme o grupo em causa, ou seja, disponibiliza um guia para o público em geral, um para crianças e famílias e um outro para pessoas cegas ou com baixa visão.

Por outro lado, Vilatte (2007: 16-17) afirma que os audioguias devem apresentar diferentes níveis de informação, de forma a poder satisfazer as necessidades de diferentes públicos: um primeiro nível de informação geral, obrigatório para uma primeira visita que foca sobretudo nas obras de destaque; um segundo nível que se centra em fornecer informação mais detalhada para visitantes mais curiosos; e um terceiro nível para visitantes mais cultos ou especialistas. Cada nível de conteúdo deve apresentar-se como autónomo e a opção de percurso deve encontrar-se totalmente dependente da iniciativa do visitante, sendo este livre de deambular e consultar as informações do nível que melhor se adequar aos seus interesses ou necessidades do momento. Esta lógica de conceção baseia-se na indeterminação da ordem da visita e dos momentos de audição que serão privilegiados pelo visitante.

Estes três níveis de informação de Vilatte (2007) correspondem quase na totalidade aos três tipos de guias sugeridos por Poole (2003). De forma análoga, Murelli & Da Bormida (2005: 147) referem que a estruturação dos guias deve ter em consideração um conjunto de fatores (ex.: motivação, conhecimento, competências, experiência de aprendizagem) em função de três grupos distintos – estudantes, turistas e especialistas de arte.

Neste sentido, observa-se ainda uma tendência similar consubstanciada nos casos do Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves, no Porto, com a proposta de três percursos diferentes – um de 30 minutos, outro de 60 minutos e um último com 90 minutos, apesar de haver frequentemente a proposta de informação adicional de 2.º nível –, e do Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa, que apresenta os percursos designados como as Escolhas do Diretor, Viagem pelo Oriente e Viagem pelo Ocidente.

Um outro exemplo que funde as perspetivas destes dois autores é o do Museu Sir John Soane, em Londres, Reino Unido, que oferece cinco percursos distintos: um percurso geral; o percurso clássico para adultos; o percurso júnior para crianças ou para aqueles que visitam o museu pela primeira vez; o percurso arquitetónico geral para visitantes com mais de 12 anos; e o percurso arquitetónico profissional, dirigido a arquitetos, estudantes de arquitetura ou pessoas particularmente interessadas nesta arte. Neste caso, disponibilizam-se percursos distintos consoante as necessidades padronizadas de diferentes grupos de visitantes quer estes exijam uma natureza mais conversacional (as

crianças), quer requeiram um nível de informação mais geral (visitantes pela primeira vez ou a generalidade dos visitantes) ou um nível de informação mais detalhado (profissionais ou interessados).

Relacionada com a questão da conceção de conteúdos, deve ainda referir-se o procedimento de implementação destes guias nos museus e a estruturação dos conteúdos disponibilizados.

De forma a implementar um guia num museu, Vilatte (2007: 10) afirma que é necessário cumprir um conjunto de condições: a definição do público que se pretende alcançar; a elaboração do conteúdo científico; a adaptação dos textos às línguas estrangeiras mais frequentes entre os visitantes do museu, oferecendo um mínimo de três línguas (segundo a lei francesa de Toubon); e a adaptação do texto a um mínimo de dois níveis de leitura correspondentes a diferentes públicos – por exemplo, uma versão longa destinada a amadores ou estudantes; uma versão mais curta para o público em geral; e uma terceira versão direcionada para as crianças e alunos do ensino secundário.

Por outro lado, Deshayes (2004: 18-19) desenha um método para a conceção de conteúdos para uma visita audioguiada que consiste na realização de uma versão-piloto e no teste realizado à maquete áudio. Relativamente à primeira fase deste método, este envolve vários aspetos: a hierarquização de conteúdos, baseada num princípio de leitura das coleções compatível com uma hora de audição, correspondente a uma hora e meia de visita no espaço cultural; a vulgarização dos mesmos conteúdos, de forma que obedeçam às regras de transposição didática dos conhecimentos; e a sua cenarização, isto é, a humanização do acompanhamento aos visitantes para potenciar uma experiência vívida. A animação sonora dos conteúdos visa colocar em cena diferentes pontos de vista sobre o museu em benefício da descoberta do museu por parte dos visitantes, que passam a ter acesso à voz seja dos seus fundadores, seja daqueles que hoje fazem parte da sua equipa. Ainda segundo esta autora (Deshayes, s/d: 8), os comentários áudio devem também obedecer a uma hierarquia: ao comentário geral ou introdutório deve seguir-se o comentário particular de um objeto ou conjunto de objetos, da mesma forma que, no interior de cada comentário, apesar da variedade possível, se deve verificar a oferta de descrições, da explicitação dos contextos históricos e das intenções dos autores, da interpretação simbólica ou de evocações literárias. Com a passagem do suporte áudio para o suporte multimédia e a expansão da capacidade de armazenamento dos guias museológicos, os diferentes níveis de leitura e pontos de vista podem ser multiplicados *ad aeternum*.

No que se refere à segunda fase, Deshayes (2004) defende a utilização de um grupo de visitantes voluntários que realiza a visita utilizando o guia, cujas reações são registadas para posteriormente serem analisadas e as suas críticas, sugestões e comentários integrados. Exemplos de comentários destes voluntários são, por exemplo, a tradução do vocabulário técnico através de paráfrases, facilitando o acesso à informação considerada especializada, o aprofundamento de comentários considerados superficiais ou a inclusão de comentários face a objetos não selecionados.

Barbieri et al. (2009: 6) argumentam que o acesso aos conteúdos do guia por meio de secções explora o potencial dos ficheiros multimédia, tais como os vídeos, as gravações áudio, as imagens, as

entrevistas, as músicas, entre outros. Estes autores apresentam quatro modelos de guias: o catálogo áudio, o catálogo audiovisual, a visita guiada e o guia personalizado. O catálogo áudio funciona nos moldes de um audioguia tradicional, sendo que os comentários são selecionados através de uma lista organizada em função de critérios temáticos (as secções temáticas do museu) e espaciais (as salas do museu). Quanto ao catálogo audiovisual, a passagem dos comentários estritamente áudio para comentários audiovisuais transformam o audioguia em guia visual e a presença de vídeos permite introduzir material informativo, apresentar e comparar as obras de arte e oferecer uma análise visual detalhada, não disponível no audioguia tradicional. Por outro lado, o modelo de visita guiada é uma extensão do modelo de coleções múltiplas utilizado em diferentes listas de reprodução. Finalmente, o guia personalizado baseia-se num mecanismo que funde apresentações multimédia isoladas em conjuntos, categorias, listas de reprodução ou cadeias, de acordo com o contexto semântico em utilização, podendo ser ativados por meio de seleção direta ou seleção prévia e posterior.

Katz et al. (2006: 1-2) sustentam que, atualmente, a experiência de aprendizagem desenvolvida nos museus é totalmente livre, tendencialmente pessoal, automotivada e exploratória, seguindo o ritmo pessoal dos visitantes. Desta forma, os visitantes escolhem o que querem aprender, onde e quando, sendo que o roteiro do museu constituiu o primeiro meio de interação portátil, desenhado para os apoiar na sua visita. Mais tarde, foi exponencialmente potenciado pelo audioguia, um meio tecnológico, que liberta os visitantes da obrigação de ter que ler as legendas ou outros painéis informativos e lhes permite concentrarem-se nas exposições. Posteriormente, os audioguias combinaram as valências da interação e riqueza tecnológicas dos Cd-roms e dos quiosques interativos, e outro tipo de instalações, assim como as potencialidades dos PDAs, i-Pods ou i-Pads<sup>51</sup> foram desenvolvidas e aplicadas ao contexto museológico, devido à sua eficácia, tamanho e peso reduzidos.

Desta forma, Katz et al. (2006: 1-2) consideram que a interação alcançada através da componente multimédia consiste numa ferramenta de comunicação de destacada importância para o contexto dos museus e do património cultural e histórico, podendo complementar outras técnicas interpretativas, especialmente com base na combinação de aspetos visuais ao material textual e auditivo. É uma forma de complementar as estratégias de mediação tradicional, e não de as substituir, e de enquadrar as exposições e os objetos no seu contexto histórico e social. O desenvolvimento das tecnologias de informação, e consequentemente das diferentes possibilidades ao nível do multimédia, apresenta novos desafios para os guias museológicos, especialmente na forma de apresentar os conteúdos, para não desviar a atenção dos visitantes dos objetos em contemplação e permitir informação espacial suficientemente enriquecedora.

Adicionalmente, Katz et al. (2006: 4) referem um esquema para a preparação de guias multimédia que consiste em nove passos: (1) descobrir e decidir quais são as ideias principais ou o fio

---

<sup>51</sup> Acrescente-se que mais recentemente os telemóveis Android e os i-Phones têm passado a dominar o panorama dos dispositivos móveis e são gradualmente convocados para substituir os anteriores dispositivos multimédia, tal como o caso do Google Indoor Maps, lançado em 2014.



condutor da exposição; (2) filmar as exposições; (3) definir pontos ou perspectivas de interesse; (4) pesquisar e selecionar textos de partida; (5) redigir textos no registo de língua oral; (6) escolher as imagens; (7) selecionar as técnicas cinematográficas; (8) produzir o áudio; (9) e sincronizar áudio e imagens.

Para estes autores (Katz et al., 2006: 4-6), todas as exposições possuem um conceito ou ideia condutora que vão clarificar, limitar e focar em termos da sua natureza e âmbito, devendo a preparação conducente à apresentação dos conteúdos obedecer a estes aspetos. Neste sentido, o guia multimédia deve refletir a ideia central da exposição, resumindo ou enfatizando determinados aspetos ou apresentando ângulos ou perspectivas a ter em consideração. Seguidamente, a segunda fase envolve a listagem das exposições que não se deve apresentar somente como uma etapa técnica, mas deve incluir algum grau de análise das exposições de forma a contribuir para o entendimento global da exposição. A definição de campos de interesse abrange possíveis questões que os visitantes podem colocar face aos objetos em contemplação, planeando-se um conjunto exaustivo de respostas que possam satisfazer o maior número possível de visitantes. Procedese então à compilação de informação relevante, devendo cada apresentação incluir uma pergunta a ser respondida e devendo o seu autor rever a literatura fundamental para a tentar responder de forma satisfatória. A etapa correspondente à redação dos textos é de importância vital; contudo, há uma lacuna no âmbito das normas para a produção de textos para guias, sendo de destacar as orientações de Serrell (1996) para a produção de legendas interpretativas.

Segundo Serrell (1996) e Baños (1995), este último citado por Katz et al. (2006: 7-9), o texto de apresentação deve constituir um parágrafo fechado, contendo elementos específicos sobre o objeto e a perspectiva selecionada, juntamente com o material informativo e descritivo. A estrutura deste parágrafo ou unidade textual deve satisfazer as necessidades de um texto argumentativo e abranger a ideia principal desenvolvida, que deve estar plasmada na primeira frase, contendo igualmente as palavras-chave que facilitam a sua retenção na memória. Outros aspetos de igual pertinência relativamente à produção do texto são os seguintes: (1) cada unidade deve ser autónoma e independente; (2) o título de cada unidade deve ser evocativo, possibilitando uma clara ligação entre título e conteúdo da apresentação, incentivando o interesse dos visitantes; a sua extensão deve variar entre duas a seis palavras; (3) as apresentações devem contar histórias sob uma forma narrativa, contribuindo para uma experiência museológica positiva, informativa, provocadora e significativa e devendo o seu conteúdo ser condensado, mas compreensível; (4) a linguagem deve ser simples, mas não simplista, e o estilo de escrita deve poder alcançar os visitantes independentemente do seu grau de instrução, envolvendo somente os conceitos fundamentais para que os visitantes apreendam a mensagem; no entanto, os visitantes devem ser familiarizados com a terminologia específica necessária para o entendimento da peça em causa, através de breves paráfrases explicativas, o que permite aos textos manterem as suas características científicas; (5) o texto deve encontrar-se estruturado em três a quatro frases curtas (que

evitem a subordinação ou alterações da ordem natural das frases), cada uma contendo não mais do que 16 palavras; a condensação do texto é indispensável e pretende eliminar redundâncias e repetições desnecessárias e permitir o acesso à essência da mensagem; (6) a informação é mais facilmente retida quando a estrutura da apresentação é coerente e apropriada à localização dos visitantes e dos objetos no espaço museológico; esta interação com o espaço é possível através de comparações e referências deícticas, contribuindo para a sua orientação dentro do museu.

Após a produção dos textos, Katz et al. (2006: 10-12) consideram necessário selecionar as imagens adequadas para cada frase que faz parte da história contada na apresentação, devendo a imagem completar e suportar esta informação. No caso dos guias multimédias, as possibilidades para a apresentação das imagens são diversas: a imagem do objeto em exposição no museu, um detalhe do objeto a ser descrito, uma exposição paralela de um outro período histórico, cultura ou mesmo museu de outro país, ilustrações, mapas, entre muitas outras possibilidades. As imagens surgem, neste contexto, como uma forma de corroborar os elementos verbais e sublinhar pontos significativos que se encontram inacessíveis aos visitantes, sem que a sua atenção seja desviada das exposições em questão. A segmentação das imagens pode ser sincronizada com os comentários áudio e a transição entre estas planeada de acordo com técnicas cinematográficas, tais como a segmentação de cenas, os movimentos da câmara ou efeitos de transição, sendo que os elementos verbais é que conduzem os visuais. Para que a apresentação seja verdadeiramente motivadora e envolvente, os elementos visuais devem surgir no momento adequado e focar o pormenor certo, contribuindo também para apoiar a nova informação em suporte áudio, ilustrando a sua relação com a informação que já foi transmitida.

Segue-se a produção do áudio, recomendando Katz et al. (2006: 12) a utilização de um talento de voz, tal como um ator ou um profissional de rádio ou televisão. Quanto à questão da voz feminina ou masculina, há que combater estereótipos, uma vez que nem sempre uma voz feminina é sedutora ou uma voz masculina autoritária; acima de tudo, afigura-se mais importante a qualidade de leitura.

Por último, Katz et al. (2006: 12-13) abordam a questão da personalização e adaptação dos guias multimédia aos visitantes. A personalização consiste na forma como um sistema pode ser alterado de acordo com as características específicas dos utilizadores, incluindo a contextualização e a adaptação dinâmica. Para levar a cabo uma personalização básica, deve ter-se em consideração o facto de cada visitante ter um conhecimento, objetivos, atitudes e motivações diferentes. A contextualização compreende a situação atual em que a apresentação decorre, enquanto a adaptação dinâmica envolve qualquer aspeto ocorrido durante a visita ou na sequência das apresentações. Para que se concretize a personalização, devem ter-se em conta dois aspetos: a coerência e a coesão. Um discurso é coerente quando se relaciona com os visitantes para que estes sintam que a apresentação foi preparada para eles, respeitando simultaneamente a ideia central da exposição e as preferências pessoais. A coesão refere-se à forma como a informação é apresentada, assentando em pistas linguísticas como, por exemplo, as comparações ou as sugestões.

Afigura-se ainda pertinente a perspectiva de Neves (2013: 173-174) que propõe igualmente um conjunto de critérios de organização de conteúdos que se estruturam da seguinte forma: a organização, sequencialidade e seletividade; as tipologias textuais; os estilos discursivos; e as questões linguísticas. É de ressaltar que os estilos discursivos é o critério que menos reflexão suscitou nos autores consultados.

Segunda esta autora, a questão da organização, sequencialidade e seletividade relaciona-se com a macroestrutura, ou seja, por um lado, os níveis que oferece e a possibilidade de se organizar de forma sequencial semelhante a uma narrativa ou de se apresentar como uma sequência única, como percursos opcionais (alternativas dependentes de diferentes abordagens) ou ainda desenhadas à medida pelos próprios visitantes, tal como já foi mencionado. Quanto às tipologias textuais (critério que tem sido discutido por outros autores como tipos de equipamento e funcionalidades oferecidos), estas são tendencialmente multimodais, podendo assumir-se como áudio, multimédia, integrando filmes, animações, mapas, gráficos, entre outros. Os estilos discursivos podem assumir-se como narrativo (i.e. o contar histórias), descritivo, informativo e instrutivo ou condutivo. Por fim, as questões linguísticas devem obedecer às técnicas de escrita simples, passíveis de serem acessíveis ao maior número de visitantes.

Convém ainda retomar as considerações de ADLAB (2014), já desenvolvidas no capítulo anterior, onde Neves aborda os guias descritivos como sendo aqueles que compreendem uma variedade de textos escritos ou orais quer em suporte digital (como os audioguias), quer ao vivo (ex.: guias humanos). Estes guias descritivos podem ser organizados em diferentes categorias e combinar informação factual com descrições para se tornarem precisos, claros e significativos. (cf. Capítulo 4)

Um aspeto relevante que um reduzido número de autores (Dor, 2008; Neves, 2008; Confino-Rehder, 2010; Neves in ADLAB, 2014) aborda consiste na integração do som e particularmente da música, aos quais Guige (2010: 4) dedica um artigo. Segundo este autor, o texto de um guia deve ser trabalhado de forma a fazer parte do universo sonoro; o texto e a banda sonora têm de ser complementares, o que implica um intercâmbio entre a sonoplastia e a produção dos textos, daí que a qualidade dos textos, ao influenciar o criador da banda sonora, pode proporcionar uma dimensão suplementar, criando uma terceira camada de sentido e de emoção. Assim, de acordo com Guige (2010), temos de falar de um tríptico objeto-som-texto, um todo no contexto global do museu.

#### **5.4.3. Vantagens e desvantagens**

Na perspectiva de Vilatte (2007: 3-10), Deshayes & Béra (1999, 2000) afiguram-se como especialistas de renome em França, no que se refere aos guias museológicos, uma vez que estas autoras têm aplicado uma abordagem sociológica a esta questão, estudando as representações e as expectativas dos visitantes face ao uso destes guias no contexto dos museus quando comparados com outras formas de mediação cultural, nomeadamente a visita guiada, aquela que pretendem substituir.

Neste sentido, as representações dos visitantes que a seguir se sistematizam têm por base as reflexões destes autores – Deshayes & Béra (1999, 2000), Deshayes (2002a, 2002b, 2004) e Vilatte (2007) – que se encontram, por sua vez, fundamentadas em diversos estudos sociológicos realizados, em França, pela Associação “Publics en Perspective” e pelo “Département des Publics de la Direction des Musées de France”.

Segundo Vilatte (2007: 8), a visita guiada surge como o modelo (relembre-se Vemi, 2007), enquanto o guia museológico surge como: “s’ils [les visiteurs] étaient avec quelque’un qui leur raconterait une histoire, como s’ils étaient avec un partenaire, sauf que le dialogue avec lui est impossible”, permitindo “concilier le besoin contradictoire d’assistance et d’autonomie”.

De acordo com Deshayes (2002a: 28), a mediação concretizada pelos guias museológicos realiza uma função pedagógica, possibilitando aos visitantes aprenderem diferentes matérias. No entanto, o texto do guia deve ser capaz de transmitir conhecimentos de forma apaixonante, mas insuspeita, de uma forma vívida, mas igualmente pessoal, como se efetivamente fosse um guia humano, revelando a face oculta dos objetos expostos, mas permitindo ao mesmo tempo aceder ao seu sentido. Paralelamente, os visitantes acreditam que o audioguia os vai ensinar a ver e os vai dotar de instrumentos de observação e interpretação para uma contemplação inteligente das obras e coleções, contribuindo para a sua cultura geral: “[t]he best learning effects are gained when people are engaged cognitively, physically and emotionally (...) it should stimulate curiosity, creativity and fun” (Kropfberger, Ebner & Böszörményi, 2005).

Deshayes (2002a: 28) considera que “aprender a ver” implica aprender a discriminar as obras propostas pelo museu e os comentários do guia museológico, uma vez que estes não só apresentam uma seleção de obras que se afigura como um fio condutor (evitando que os visitantes passem pelas obras sem as “ver”), como também favorecem a reflexão individual em oposição ao que é transmitido. Este papel de aprendizagem revela-se ainda mais premente devido à dificuldade em observar uma obra na ausência de formação específica ou no caso de estarmos perante uma reduzida experiência museológica ou outro tipo de incapacidade. Contudo, o audioguia não deve ser isento de dúvidas, incertezas ou interrogações face à interpretação, aspeto que é valorizado por diversos visitantes, assim como os museus não devem eliminar obras que possam colocar problemas de interpretação, mas antes devem encorajar uma atitude crítica. Ao “aprender a ver”, o visitante adquire uma competência útil – a compreensão e o conhecimento desta advindo, a questão da vulgarização através da acessibilidade e inteligibilidade de conhecimentos de natureza científica, ou seja, os guias museológicos alcançam também a tradução deste discurso normalmente opaco. Deshayes (2002a) defende que a vocação de vulgarização concretiza a necessidade de acessibilidade: colocando os saberes à disposição dos visitantes e traduzindo-os, eles tornam-se acessíveis e inteligíveis a um maior número de visitantes.

Esta mesma autora (Deshayes, 2002a: 29-30) afirma que os guias museológicos disponibilizam um tipo de discurso que despoleta dois níveis de expectativas nos visitantes: por um lado, o discurso da

instituição encontra-se patente na procura da sua identidade, da sua história, daquilo que fala, do seu posicionamento refletido no espírito do próprio espaço museológico e da sua organização, nas escolhas da instituição e na sua argumentação; e, por outro, o discurso do guia está representado nas necessidades de mediação, uma vez que alguém fala, informa, explica e evoca. É este *alguém* que o conteúdo do audioguia tenta alcançar: este discurso, este saber e esta forma de transmitir, até mesmo as anedotas e as pequenas histórias do guia. No entanto, raramente se encontra este tipo de discurso num guia: os textos são frequentemente retirados de publicações científicas ou dos catálogos das exposições, posteriormente teatralizados por talentos de voz, prestadores de serviços exteriores ao próprio museu.

Apesar de uma das críticas mais frequentes aos guias museológicos ser o facto de se apresentarem como um constrangimento à visita ao museu, Deshayes (2002a: 25-26) conclui que raras são as vezes em que os visitantes seguem a numeração de um audioguia, não respeitando a sequência proposta por esta numeração. O principal constrangimento é efetivamente o espaço do museu que condiciona um determinado percurso de visita, especialmente o espaço de cada uma das salas de exposição que compõem os museus. De forma geral, os visitantes param diante de uma obra, verificam se esta possui comentário áudio (através da identificação do seu número) e, em caso afirmativo, recorrem ao guia. Desta forma, a utilização do guia museológico conduz os visitantes num sentido diferente de uma visita imposta e pré-estabelecida, apresentando-se como uma possibilidade de autonomia e um sistema que favorece a construção de uma visita pessoal. A liberdade de escolha dos conteúdos (através da seleção dos números dos comentários) e o respeito pelo ritmo da visita individual revelam-se mais-valias fortemente valorizadas pelos utilizadores destes guias, que se sentem acompanhados, guiados e informados. Este suporte de mediação permite concretizar a prática da mobilidade no âmbito do museu. No entanto, as resistências face à utilização deste equipamento relacionam-se com a ocorrência de problemas ou falhas técnicas ou com motivações particulares dos visitantes, tais como a realização de uma visita de reconhecimento ao museu, uma primeira visita que não se compatibiliza com a utilização de um audioguia.

Deshayes (2002a: 25-26) apresenta o guia museológico como uma alternativa à visita guiada, surgindo esta como uma opção fortemente limitadora, uma vez que coloca os visitantes numa lógica de dependência: dependência relativa a um grupo, a uma pré-inscrição, a uma hora fixa, a problemas de visibilidade e de ritmo imposto pelo guia e/ou pelo próprio grupo. Todos estes aspetos conduzem a um sentimento de desconforto. Contudo, uma das grandes vantagens da visita guiada é a capacidade de se poder colocar questões ao guia, de permitir a interação com um ser humano, possibilidade esta que se apresenta até ao momento presente inaudita somente com base no guia museológico.

Um outro aspeto negativo que Deshayes (2002a: 25-26) apresenta relaciona-se com o facto de a utilização deste equipamento ser incompatível com a visita em grupos, provocando um sentimento de solidão. No entanto, alguns visitantes defendem exatamente o contrário, visto que é possível o estabelecimento de interação num grupo em torno das informações fornecidas pelo audioguia, não

sendo encarado como um inconveniente, mas antes como um instrumento de regulação da interação social e das relações interpessoais no contexto museológico e de estabelecimento de momentos de sociabilidade em torno dos comentários áudio. Usar o audioguia não surge então como um obstáculo à visita em grupo, permite antes que cada um usufrua da visita ao seu próprio ritmo e possa debater as informações recebidas posteriormente ou no decurso da visita.

Os guias museológicos permitem também, para Deshayes (2002a: 27), superar a dificuldade de simultaneamente ler e observar um determinado objeto: os visitantes munidos de um guia podem escutar os comentários áudio ao mesmo tempo que contemplam os objetos, podendo mover-se em torno destes objetos para melhor adequarem a sua posição à apreensão das informações. Esta simultaneidade de observação e de acesso aos elementos de interpretação e compreensão contribui para a eficácia desta mediação cultural, possibilitando a economização de tempo na visita, mesmo que a visita se torne mais longa, sem que haja consciência dessa delonga. Apesar de os guias surgirem como uma alternativa à leitura, muitos dos visitantes não renunciam totalmente à leitura da sinalética ou das legendas; antes adotam estratégias de utilização de suportes múltiplos de informação, acompanhadas de uma reflexão balanceada entre a descrição oferecida pelo guia e a leitura da informação escrita.

Por último, os guias museológicos assumem-se como um meio de fornecer informação de forma individualizada, uma vez que o suporte auditivo se centra em elementos visuais, respeitando o ritmo de aprendizagem de cada visitante. No entanto, alguns visitantes consideram que o audioguia impede o uso de capacidades intelectuais, físicas e mesmo sensoriais, ao passo que outros projetam uma nova visita ao museu após a utilização do audioguia, para fruir do espaço sem o mesmo.

Em suma, os guias museológicos surgem como uma alternativa à realização de uma visita guiada, na qual a simultaneidade da audição e da observação da obra exposta aumenta a eficácia de todo o processo de fruição, a par da economia temporal da própria visita. Segundo Deshayes (2002a: 29-30), os visitantes ganham na intensidade da experiência vivenciada e usufruem de uma dinâmica positiva e durável, tendo os comentários de tipo descritivo um impacto determinante e fornecendo aos visitantes instrumentos de observação e interpretação das obras: os guias museológicos são um auxílio precioso na contemplação esclarecida das obras de arte.

Por outro lado, Damala & Hockelkorn (2006: 273) resumem também as vantagens dos audioguias da seguinte forma: “[s]ome of the most common ones are enjoyability, usefulness, ease of use, ergonomics, user satisfaction, navigation, interface, content design, geolocalization, knowledge acquisition, fragmentation of attention and isolation, attentional balance and social interaction”.

Apesar de todos os aspetos positivos, as reações face aos audioguias podem ser mesmo visceralmente negativas, como se pode verificar nos seguintes exemplos de visitantes franceses aos museus e locais históricos em França:

Emmanuel, journaliste, 57 [dit] (...) "je regarde un tableau représentant un petit chemin avec un personnage à sa droite et l'audioguide me dit ce tableau montre un petit chemin avec un personnage à sa droite. Quel est l'intérêt?"

(...) Viviane, 35 ans, artiste, [dit que elle] "refuse de suivre le troupeau et préfère avoir la curiosité de chercher"; Bénédicte, 30 ans, informaticienne, ne veut pas "s'enfermer sous un casque et préfère échanger ses impressions" alors que Christine, 51 ans, fonctionnaire, tempête contre "ceux qui sont scotchés devant un tableau en attendant la fin du commentaire audio". (RTL.be, 2007)<sup>52</sup>

Esta citação aborda não só a questão da redundância, e mesmo inutilidade, dos comentários oferecidos pelos guias museológicos, mas também aquilo que Damala & Hockelkorn (2005: 273) designam como o síndrome “heads-down approach”, ou seja, o facto de o foco de atenção dos visitantes se transferir do espaço museológico e das obras em si para o dispositivo móvel utilizado. Este aspeto corresponde à recomendação que Vilatte (2007: 11) refere, segundo a qual a descrição proposta pelo guia deve ser tão fiel quanto aquilo que o visitante apreende com os seus olhos, sem ser redundante face aos aspetos que “saltam à vista”, apresentando-se antes como um complemento de sentido. As digressões excessivamente formais também devem ser evitadas, já que são entendidas como proselitistas, assim como os comentários puramente estéticos, porque podem ser entendidos como tendo sido veiculados de forma autoritária. No que refere à questão da emoção e a fruição estética, também é necessário alcançar algum equilíbrio, visto que os visitantes reivindicam o seu livre arbítrio e não pretendem que lhes seja imposto como pensar, apreciar ou sentir o que observam.

Apesar das muitas vantagens, Vilatte (2007: 3) sublinha a ideia de outros autores que os guias museológicos não se encontram isentos de críticas por parte dos técnicos dos museus, assim como dos visitantes. No que se refere aos primeiros, as críticas mais comuns concernem o seguinte: os guias constroem a visita, sendo um entrave à liberdade da visita e, conseqüentemente, à liberdade de pensar e sentir; a palavra falada desvia a atenção da obra e da sua contemplação; falta o elemento humano ao equipamento usado; o seu custo pode ser elevado; é um sistema frágil que necessita de ser substituído regularmente, daí apresentar-se oneroso; em determinadas alturas, os guias podem ser insuficientes para a procura de informação; quando o equipamento exige o uso de auscultadores, para além da questão da higiene, os visitantes podem elevar a voz para se fazerem ouvir.

Gebbensleben et al. (2006) referem igualmente um conjunto de desvantagens no que se refere à utilização dos guias museológicos, nomeadamente a necessária disponibilização dos equipamentos para o guia, a instalação de sensores de ativação (no caso de serem ativados automaticamente), as explicações necessárias para a devida utilização destes equipamentos, o facto de a interface nem sempre ser conforme à interação computador/humano e o reduzido ou inexistente *feedback* visual durante a utilização do guia.

Para finalizar, Vilatte (2007: 11-12) menciona uma questão mais logística relacionada com a utilização de guias museológicos que se prende com o preço do bilhete: se este inclui o audioguia ou se é independente do valor a pagar pelo audioguia. No primeiro caso, todos os visitantes podem usufruir do guia, enquanto, no segundo caso, o guia se apresenta como um serviço e uma mais-valia à visita, tal

---

<sup>52</sup> Retirado de: <http://www.rtl.be/people/potins/les-audioguides-dans-les-musees-pour-ou-contre--598088.aspx> (acedido 15.01.2015).

como o catálogo ou a loja, onde se podem adquirir outras lembranças, ou seja, como facultativo. Esta opção surge, no caso de visitantes estrangeiros, como um serviço de tradução. No entanto, se o audioguia for apresentado de forma graciosa pode refletir uma prescrição do seu uso, que assume a forma de conselho aos visitantes, relativo a uma primeira visita, isto é, descobrir o essencial do museu. A par disto, Deshayes (s/d: 2-3) refere ainda que, por vezes, mesmo quando o audioguia é gratuito, a sua existência é desvalorizada ou porque os visitantes julgam que se trata somente de uma ferramenta de tradução para estrangeiros ou porque acreditam que é um extra pago, acabando muitos por tomar conhecimento deste facto no decurso da visita. Esta situação, que encontrou eco em diversos museus portugueses visitados, demonstra falta de comunicação e de investimento nos serviços de acolhimento dos museus.

#### 5.4.4. Guias para pessoas cegas ou com baixa visão

In fact, if blind users can receive notional and (alternative) descriptive information on the artworks available, they can have a more enjoyable and informative visit. In addition, such support can enhance a blind person's museum visit together with their family and/or friends. Thanks such support blind visitors can be more autonomous and socially integrated. (Ghiani, Leporini & Paternò, 2008: 3418)

Tendo como ponto de partida as mais-valias de um guia museológico para um normovisual, nomeadamente a questão da formação pedagógica e da observação, afigura-se evidente como estas são exponencialmente potenciadas no caso dos guias destinados a cegos e pessoas com baixa visão, visto que estes terão de suprir através dos comentários descritivos tudo aquilo que é apreendido através da visão.

Segundo o “Council for Museums, Archives and Libraries” do Reino Unido (CMAL, 2001:101-102), as pessoas com deficiência/incapacidade necessitam de um conjunto de informações específicas, que poderão eventualmente ser comuns a outros visitantes: a necessidade de saber como chegar ao museu e se há estacionamento reservado; se as pessoas com mobilidade reduzida podem abrir a porta principal e se há portas giratórias, acesso para cadeiras de rodas ou uma entrada alternativa; a localização de um ponto de informação no interior do museu e das instalações sanitárias e se são adaptadas e com fraldário; a existência de um local onde se pode adquirir bebidas e comida. Todos estes aspetos devem ser pensados antecipadamente para que a inclusão seja alcançada e concretizados não só através da devida formação da equipa responsável pela receção para que possibilitem aos visitantes com deficiência/incapacidade sentirem-se bem-vindos e respeitados, mas também por meio da produção de materiais que permitam a estes visitantes planear a sua visita cuidadosamente.

Desta forma, o acesso aos museus por parte dos cegos e pessoas com baixa visão deve abranger um conjunto de medidas e procedimentos que o CMAL (2001: 63-64) sistematiza: informação em letra



clara, ampliada, Braille, em cassete ou disco<sup>53</sup>; audiodescrição em suporte vídeo; um guia pessoal para ler as legendas e a sinalética, fornecer audiodescrição e apoiar na movimentação espacial; serviço de informação por telefone para complementar informação em suporte de texto que não esteja acessível; avisos falados; focos de luz para serem usados nas galerias; lupas para empréstimo nas galerias; mapas táteis; e eventos manipulativos.

No que se refere especificamente aos materiais impressos, o CMAL (2001:103-104) considera que é fundamental a existência de um panfleto destinado para pessoas com deficiência que contenha informação sobre a dimensão do museu e possíveis obstáculos, com um mapa da localização do museu, serviços de transporte, estacionamento, número de degraus e corrimãos, localização de rampas e elevadores, duração da visita e a existência de locais de descanso, de audioguia, amplificadores de indução magnética, sistemas de infravermelhos, língua gestual, entre outros. Estes panfletos devem estar disponíveis em formatos alternativos e acessíveis – letra ampliada, Braille, áudio e disco.

Por outro lado, deve referir-se também o RNIB e o Vocal Eyes<sup>54</sup> (ex.: “Talking Images Guide” e “Talking Images Research”), uma vez que têm publicado diversos documentos onde explicitam exhaustivamente como desenvolver políticas de acessibilidade em museus para visitantes com deficiência visual.

Na linha do proposto pelo CMAL, mas especificamente para pessoas cegas ou com baixa visão, o RNIB (2005: 3-8) apresenta igualmente seis recomendações que as instituições culturais e históricas devem ter em consideração para tornar a utilização dos PDAs acessíveis para as pessoas cegas ou com baixa visão:

(1) optar por um dispositivo que seja em si acessível, por exemplo com um botão-cursor (direita, esquerda, topo, baixo e ok), tal como o PocketPC, fácil de aprender a manusear e de usar, que possibilite o carregamento de hiperligações e tenha sido testado em grupos de controlo;

(2) escolher um dispositivo que permita adaptar tecnologia de apoio, como o aumento da imagem do ecrã ou a leitura da informação no ecrã, os quais são sempre possíveis através da adaptação de outras tecnologias, mas que levanta a questão da crescente complexidade de utilização (exemplos são o VisuAide da Maestro, Dolphin Computer Access ou Pulse Data com Braille);

(3) substituir estes guias por um que esteja baseado no sistema DAISY – tradicionalmente os audioguias organizam-se como uma sequência de ficheiros áudio ativados por um número que é digitado pelos visitantes, sistema este que pode ser transferido para leitores DAISY, que organizam o conteúdo em capítulos, por sua vez, divididos em secções e subsecções, sendo a informação áudio sincronizada com o conteúdo;

---

<sup>53</sup> Manteve-se a referência a estes suportes desatualizados para demonstrar que estas preocupações não tiveram início somente em períodos tecnologicamente mais favoráveis, mas atravessaram mesmo alturas de maior restrição tecnológica, e simultaneamente sublinhar que há sempre opções possíveis.

<sup>54</sup> Cf. <http://www.rnib.org.uk/> e <http://www.vocaleyes.co.uk/> (accedidos 15.01.2015).

(4) oferecer alternativas quando se espera que os visitantes descarreguem a informação para o seu próprio equipamento, o que implica a disponibilização de uma variedade de formatos, assim como um página na Internet acessível;

(5) providenciar um guia específico para pessoas cegas ou com baixa visão sob a forma de um audioguia acessível e descritivo (no caso de as primeiras recomendações não serem possíveis de implementar), cujas orientações se encontram patentes no “Talking Images Guide”, assim como no Diretório do CMAL;

(6) disponibilizar um elemento da equipa para acompanhar a pessoa cega ou com baixa visão, que pode manusear o equipamento e descrever todas as imagens, mapas e vídeos que surgem no ecrã.

A questão do equipamento é consideravelmente importante, uma vez que este é o primeiro obstáculo que se coloca nas visitas a museus por parte de visitantes cegos ou com baixa visão, assim como o seu modo de ativação. De acordo com Santos (in Semedo & Costa, 2011: 313), a mobilidade, a par do tato e da audição, é um dos sentidos que é imperativo convocar no acesso aos museus. Relativamente ao modo de ativação do equipamento, tal como já foi referido, o RNIB afirma que estes equipamentos podem ser ativados por meio de infravermelhos, GPS, frequência rádio, Wi-fi ou *Bluetooth*, apesar de nem todos os tipos se adequarem às necessidades deste grupo de visitantes.

A publicação “Talking Images Research” (RNIB & VocalEyes, 2003b) estrutura o planeamento da política de inclusão dos museus e galerias através do desenvolvimento da acessibilidade em cinco níveis: acesso à informação; acesso através das descrições, visitas, toque e eventos; acesso por meio dos audioguias; a promoção dos serviços; e o acolhimento dos visitantes com deficiência/incapacidade visual.

Relativamente à informação, o “Talking Images” sustenta a disponibilização de diferentes suportes de informação acessível, nomeadamente a impressão de materiais em letra padronizada, em letra ampliada, em Braille, em cassete, em texto eletrónico e outros formatos, nomeadamente na WWW, aspetos estes já debatidos pelo CMAL (2001) e pelo RNIB (2005c).

Quanto ao segundo aspeto, a descrição que deve caracterizar os guias para cegos e pessoas com baixa visão foi debatida de forma aprofundada no capítulo sobre audiodescrição. Contudo, convém citar algumas opiniões de visitantes que usufruíram de eventos ou visitas descritivos que comprovam a sua importância: “What we are trying to get is for people to paint a picture for us”; “You can’t be completely objective, it wouldn’t mean anything, it would be clinical but also you can’t be too interpretative so that you go too far.” (RNIB & VocalEyes, 2003b: 31).

No que se refere ao toque dos objetos em si, RNIB & VocalEyes (2003b: 33-38) afirmam que este se afigura como fundamental numa política global de acessibilidade, uma vez que as pessoas que tocam num objeto para aceder à sua imagem dependem do processamento cerebral para combinar as peças provenientes de diferentes fragmentos de informação e necessitam de lhes dar sentido para criar

uma imagem completa do objeto. Devido à diferença entre a percepção visual e a tátil, é necessário que os visitantes tenham acesso a informação adicional para os guiar na experiência de toque do objeto. Para além dos objetos em si, o recurso a materiais táteis e réplicas é essencial para complementar os audioguias, em conjugação com as visitas guiadas, em sessões educativas e mesmo antes da realização das visitas aos museus. Contudo, é interessante o facto de RNIB & VocalEyes (2003b) alertarem para o facto de nem todos os visitantes estarem dispostos ou propensos a tocar nos materiais táteis, por diversas razões, nomeadamente pelo facto de terem tido experiências passadas desagradáveis, nunca lhes terem ensinado a usar estes materiais ou terem reduzida sensibilidade tátil. Desta forma, o processo de exploração tátil deve ser gradual e sequencial, ao contrário do que sucede com a visão; isto significa que alguns visitantes têm de ser ensinados a explorar os materiais táteis e que estes têm de ser acompanhados de informação áudio ou em Braille. Neste processo de transformar os objetos em materiais táteis, há que ter em consideração que nem todas as imagens se oferecem a serem convertidas nestes materiais. Por último, os modelos ou réplicas podem ser produzidos para obras de arte, disponibilizados juntamente com materiais táteis e audiodescrição, ou para fornecer informação geográfica sobre o edifício. É ainda relevante mencionar as exposições multissensoriais, que combinam o toque, a audição e o olfato em instalações museológicas, como por exemplo os quiosques interativos, as coleções disponíveis em linha (cf. Google Art Project) e as sessões participativas, eventos mais restritos que se propõem trabalhar diferentes competências com os visitantes, dirigidos pelos serviços educativos dos museus ou, por vezes, pelos próprios artistas.

Na elaboração de um guia para este público específico, as recomendações para a audiodescrição têm de ser tidas em consideração, assim como as que serão expostas no próximo subcapítulo que se referem às descrições que acompanham os materiais táteis. Nas palavras de Neves (2010a: 185), para os cegos e as pessoas com baixa visão, as descrições não servem o propósito de complementar, mas significam efetivamente “ver”.

Uma outra questão que é imperativo abordar relaciona-se com as cores e a sua integração (ou não) na audiodescrição. Confino-Rehder (2010: 33-34), baseada nas teorias de Kandinsky (1911), sustenta que a cor provoca dois efeitos: um efeito físico, porque provoca a emoção, e um outro espiritual, porque toca a alma – a referida terceira camada de sentido e emoção de Guigue (2010). Para esta autora (2010), a cor e a harmonia musical estão relacionadas, daí que determinados aspetos não possam ser explicados com palavras ou imagens: o som, o movimento (aquilo que *Art Beyond Sight* (Axel et al, 1996) designa como a recriação pessoal) e as sensações que afetam outros sentidos (para além da visão) podem potenciar a explicação das obras, na linha daquilo que De Coster & Mühleis (2010) defendem quanto ao tratamento dos signos claros e ambivalentes na arte.

Neste sentido, afigura-se pertinente explicitar as considerações de Confino-Rehder (2010) no que se refere às cores, podendo estas ser quentes ou frias, claras ou obscuras, ativas ou estáticas, e

transmitir a ideia de avanço ou retrocesso. Esta autora interpreta os valores das diversas cores em íntima associação com a música, tal como se segue:

- o amarelo é ameno e a cor do Dó no piano, o som de um trompete ou de uma fanfarra; à medida que a cor se aproxima, pode tornar-se dolorosa e agressiva;
- o azul é frio e recua; é sobrenatural, calmo e indica o céu, mas quando ao azul se torna escuro e se aproxima do preto, ecoa dor; ao contrário, quando se aproxima do branco, torna-se apelativo, enfraquece e fica distante;
- o azul claro corresponde ao som da flauta, o azul escuro ao de um violoncelo e o mais escuro dos azuis ao som de um órgão;
- a mistura do amarelo e do azul resulta no verde, que é imóvel e calmo, a imobilidade com força, passiva, violino em Dó;
- o preto é gelado e obscuro; é a cor do fim de todas as coisas, o silêncio, sem esperança, morte, o nada;
- o branco equivale à claridade, a um profundo silêncio repleto de possibilidades; é semelhante a uma pausa entre melodias;
- o vermelho é uma cor quente, viva e agitada; possui uma força intensa, é movimento em si própria; corresponde ao som do trompete, forte e duro;
- o vermelho misturado com o amarelo torna-se ameno, produzindo o laranja, que possui um movimento irradiante e saudável nos ambientes; relaciona-se com o toque sério dos sinos da igreja e um violino alto;
- quando o vermelho se funde com o azul, transforma-se em roxo, que é um vermelho esfriado; o roxo afasta-se, é mórbido e triste; relaciona-se com a trompa inglesa e o fagote.

Recuperando o tríptico objeto-som-texto de Guige (2010), importa mencionar a técnica de “soundpainting” sustentada por Neves (2008), segundo a qual a audiodescrição permite que a arte seja vista numa luz diferente. Contudo, “[a] question must then be raised: how can an audio description offer that “extra layer” that is felt rather than spoken? How effective is an objective description of a piece of art, when art is meant to be subjective?” (Neves, 2008: 2).

Nas palavras de Neves (2008: 3), quando as pessoas cegas ou com baixa visão participam na experiência museológica, aquilo que é dito equivale ao que é visto, daí a importância das palavras – as palavras são em si a experiência da arte. Esta autora advoga a transmissão da ambiguidade da obra artística através da ambiguidade sensorial, i.e. auditiva – verbal e não verbal – e tátil. Esta afirmação encontra eco, por um lado, na *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996), que abre a possibilidade do uso criativo dos sons e da linguagem, apesar de simultaneamente advogar a objetividade, e, por outro, em De Coster & Mühleis (2007), que referem a necessidade de analogias com outros sentidos quando os

signos ambivalentes patentes nas obras de arte não podem ser expressos pelas palavras, sem esquecer a ekphrasis, que Pujol & Orero (2007) defendem como sendo um dos percursores da audiodescrição, como a descrição vívida de obras de arte que criam visão através da audição.

Desta forma, Neves (2008: 2) afirma que as experiências multissensoriais mais frequentes se baseiam nas seguintes soluções: audioguias específicos para pessoas cegas ou com baixa visão (ex.: Imperial War Museum e Tate Modern, Londres); exposições manipulativas (ex.: Victoria & Albert Museum e British Museum, Londres); e exposições especiais, direcionadas também para pessoas cegas ou com baixa visão (ex.: Museu Anteros, Bologna; Museo Tifológico, Madrid).

Landau et al. (2005: 133-235) referem uma experiência levada a cabo em alguns museus de ciência nos Estados Unidos, direcionada para pessoas cegas ou com baixa visão, designada de Ping!. Este novo sistema faz uso da tecnologia do telemóvel e baseia-se, segundo os autores, num sistema de telefonia via computador, permitindo que os visitantes cegos ou com baixa visão consigam navegar numa área de exposição, ouçam a audiodescrição disponível e possam interagir com as exposições por meio de uma interface de telemóvel. Todo este processo depende da rede sem fios, é controlado pelos utilizadores e ativado através de uma interface de telemóvel e utiliza um ruído áudio (*beacon*). Este sistema serve de base para a orientação destes visitantes: estes, após selecionarem o som pretendido, clicam numa tecla e o transmissor emite este som, permitindo aos visitantes deslocarem-se até ao local escolhido; uma vez chegados a este local, estes recebem instruções para clicar num novo número, ativando as audiodescrições, que contêm a configuração física da exposição, a discussão dos conceitos apresentados e as direções para a interação.

Por outro lado, Proctor & Burton (2004) apresentam a experiência piloto desenvolvida na Tate Modern, em Londres, que apresentou “a unique, interactive, audio-visual tour of its galleries. Using the latest developments in wireless technologies and handheld computing, this 3-month pilot project was the first of its kind in any museum in the world” (Proctor & Burton, 2004: 127). Esta experiência surgiu na opção realizada desde a abertura da Tate Modern, que viu premiados os seus audioguias para crianças e pessoas cegas ou com baixa visão.

De acordo com este projeto piloto (Proctor & Burton, 2004: 128), uma das maiores vantagens neste tipo de equipamento seria o facto de a rede identificar a localização correta dos visitantes na galeria em causa e fornecer a informação adequada no momento certo. Para além disso, apresentava-se também a possibilidade de enviar mensagens aos visitantes e de transmitir alertas sobre eventos programados ou filmes em vias de começar. Apesar de se poder prever como eventualmente perturbador, os visitantes não encararam o “multitasking and multi-tracking of different media (eg looking between screen and artwork) a problem as long as the message was well designed and the PDA was functioning properly” (Proctor & Burton, 2004: 129). Contudo, a consequência imediata consistia em conduzir os visitantes a uma observação e contemplação mais prolongadas dos objetos, uma vez que “audio acts like a friend” (Proctor & Burton, 2004: 129).

No entanto, estas autoras identificaram os aspetos que funcionaram e aqueles que não funcionaram, dos quais destacaremos os mais positivos: a coerência lógica entre o áudio e o visual; as mensagens interativas (i.e. a oportunidade de os visitantes registarem as suas opiniões sobre as obras para posteriormente as poderem pesquisar); o áudio em si materializado, por exemplo, sob a forma de entrevistas com os artistas ou especialistas e instruções áudio de orientação; os vídeos, como os que explicavam o processo de criação de uma obra; e as interfaces intuitivas e interativas.

#### 5.4.5. Materiais táteis

Os guias museológicos para cegos e pessoas com baixa visão não se apresentam como sendo suficientes para permitir uma visita completa e significativa aos museus. Tal como já foi enfatizado anteriormente, a descrição verbal tem de ser complementada com outros materiais de apoio, nomeadamente os materiais impressos em letra ampliada ou em Braille, e os materiais táteis, sob a forma de maquetas, réplicas ou diagramas que decompõem uma imagem mais complexa, sem negligenciar a importância das experiências manipulativas.

Relativamente aos materiais textuais, a questão da linguagem acessível já foi amplamente discutida em diversos contextos que se apresentam transversais a este trabalho – a linguagem deve ser acessível ao maior número de pessoas sem cair no extremo do simplismo, por um lado, nem no excesso de intelectualismo, por outro. As preocupações linguísticas foram, assim, abordadas no âmbito da audiodescrição, da constituição dos conteúdos de guias museológicos e da criação de materiais direcionados às pessoas cegas ou com baixa visão.

Antes de se discutir a tipologia e as recomendações de *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996) face aos materiais táteis, convém refletir sobre o advento da preocupação relativa à estratégia de tocar e manipular nos museus e a sua importância. Classen (2007) afirma, na sua obra “Museum manners”, que aos primeiros visitantes dos museus dos séculos XVII e XVIII era permitido tocar em objetos, sendo esta prática encarada como um meio de interpretação. Tal como Classen (2007: 903) afirma, estes privilegiados de outrora sentiriam o seguinte “[t]he seeming ability of touch to annihilate time and space give it a particularly vital role in the museum where so many of the exhibits were from long ago and far away. Touch helped bring the museum to life”. Foi somente durante os séculos XIX e XX, segundo Neves (2010a: 185), que os museus adotaram esta “carga proibitiva” de não tocar, causando estranhamento que atualmente se permita tocar em numerosos museus ao nível mundial ou mesmo que sejam disponibilizadas réplicas e outros materiais táteis. A ideia de proibição passou a ser conotada com atitudes menos próprias, valorizando-se como consequência a intelectualização do saber em detrimento da experiência sensorial. Neste aspeto, convém acrescentar que esta intelectualização ocorreu a par da tendência oculocêntrica em meados do século XVIII, resultante da democratização da imprensa e do acesso aos livros.

Neste veemente “Não Tocar” encontram-se também ecos da sacralização da arte e do espaço museológico que ocorreu após a Revolução Francesa:

O culto do sagrado, o receio do desrespeito ou mesmo o medo do obsceno levam a que peças de arte criadas para serem vistas através da pele se mantenham afastadas e apenas sentidas através da visão. Esta inibição torna esse mesmo toque mais apetecível, levando a que passe a ter cargas emotivas e valor quase mágico. (Neves, 2010a: 184)

No entanto, Candlin (citado por Chatterjee, Vreeland & Noble, 2009: 167) sustenta que os museus estão progressivamente a reconhecer o desejo de os visitantes tocarem nos objetos e a sua importância, daí que este anseio em reintroduzir o toque nos museus concretiza duas dimensões distintas: por um lado, encontra-se motivada pelos educadores nos museus que, na linha de diversos estudos, acreditam que o conhecimento não pode ser desligado do corpo e que os conceitos de inteligência física e aprendizagem corporal se conjugam nas atuais teorias da aprendizagem e, por outro, o retorno ao toque enquadra-se num contexto legislativo internacional que exige que os museus permitam a manipulação de objetos de forma a tornarem-se mais acessíveis aos visitantes cegos ou com baixa visão.

No que diz respeito à função curativa que Chatterjee, Vreeland & Noble (2009: 172-173) identificam – a ‘museopatia’ – estes autores reconheceram duas categorias de razões para a implementação do toque de objetos nos museus: as pessoais e as impessoais. As pessoais ou intuitivas relacionam-se com a questão da reminiscência, a nostalgia e a criação de sentido, enquanto as impessoais ou educativas compreendem cinco subcategorias reconhecidas por Classen (2005): tátil – aceder às verdades só alcançadas através do toque e confirmar o que foi visto; visual – forma de apreciação estética; museológica – experienciar raridades e aquilo que os museus consideram que “vale a pena”; cognitiva – método científico; imaginativa/criativa – facilitar uma experiência íntima e imaginativa.

Desta forma, pretendeu-se justificar o espaço atribuído à constituição e exploração de materiais táteis no contexto museológico, assim como as essenciais narrativas orientadoras da leitura háptica, tendo em consideração a importância do toque e da manipulação de objetos nos museus.

As orientações de *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996: 270) sublinham a importância dos materiais táteis que se designam como diagramas táteis. Estes diagramas são materiais que não consistem na reprodução plena e exata das imagens visuais, daí que possa ser possível algum exagero de formas e proporções, mas concretizam antes a tradução destas imagens numa linguagem tátil. Estes diagramas são usados em combinação com narrativas verbais que guiam os visitantes cegos ou com baixa visão pelo material em causa de forma lógica, sequencial e ordenada; caso estes materiais sejam usados sem esta narrativa, a sua eficácia será prejudicada.

De acordo com estas normas (Axel et al., 1996: 270-271), existem três tipos de imagens: as imagens simples, as imagens complexas que podem ser fragmentadas em vários diagramas e as imagens

que por serem altamente complexas não podem ser traduzidas em diagramas táteis, nomeadamente as imagens com um elevado número de pormenores. A título ilustrativo, uma pintura complexa pode ser fragmentada em vários diagramas, um que ilustre o fundo, um segundo que represente os objetos e as pessoas, mas sem conter o fundo, e um terceiro que funda todos estes elementos, nível a nível, num diagrama compósito. No entanto, se as imagens complexas exigirem mais do que quatro diagramas, não devem ser alvo de tradução tátil, porque os utilizadores destes materiais não serão capazes de sintetizar toda a informação numa imagem mental coerente.

Para se proceder à criação de imagens táteis, Axel et al. (1996: 273) sustentam que se deve seleccionar uma obra e determinar o seu significado, procedendo-se de seguida à simplificação da imagem. Este processo de simplificação inclui a seleção da informação visual compreendendo os aspetos mais importantes da obra, que devem ser transmitidos aos visitantes. Para tal, exige-se um conhecimento profundo da imagem a tratar; no entanto, convém não esquecer que o diagrama se assume como nada mais do que um mapa, uma orientação possível para a compreensão da obra em análise. A narrativa verbal deve focar somente os aspetos incluídos no diagrama, não devendo abordar pormenores não representados no diagrama, uma vez que potenciará algum grau de confusão. As formas básicas e as representações esquemáticas são facilmente representadas pelos diagramas táteis, mas as ilusões visuais, a perspetiva ou a utilização da luz e da sombra não podem ser ilustradas no diagrama, somente explicitadas na narrativa verbal.

Uma vez concluída a seleção dos aspetos importantes e a simplificação da imagem, Axel et al. (1996: 275, 277) sugerem que se inicie a transformação destes objetos em formas simples, devendo todos os objetos ser contornados. As linhas finas descrevem formas, normalmente um limite exterior da imagem; as linhas grossas enfatizam determinados objetos ou descrevem as formas mais próximas do utilizador, por exemplo, uma forma sobreposta pode ser delineada por uma linha grossa de forma a mostrar que é a forma mais proeminente; por fim, as linhas quebradas ou ponteadas servem para recriar linhas imaginárias. É essencial que se demonstre de modo claro que formas se sobrepõem a outras formas: a única forma totalmente fechada é a forma que se sobrepõe às restantes e que, por isso, se encontra mais próxima do utilizador; por oposição, a forma que se encontra sobreposta pela outra deve permanecer aberta; entre as linhas de interseção devem ser deixados 3 mm de espaço, tornando a linha mais destacada. Esta separação torna o diagrama mais fácil de ler, porque permite ao utilizador distinguir entre as diferentes formas. Para além disso, o vocabulário tátil deve ser consistente, mantendo a mesma largura e os mesmos padrões de linha durante toda a sequência do diagrama, na qual a progressão deve ser gradual, partindo da informação mais básica para a informação mais detalhada.

As particularidades dos pormenores visuais mais importantes são, para Axel et al. (1996: 279), um meio eficaz de transmitir informação sobre as obras de arte, devendo usar-se o mesmo vocabulário tátil. Quando um diagrama detalhado serve de ampliação da obra completa, as linhas de detalhe,



normalmente as linhas das vistas de corte, devem descrever os seus limites. Paralelamente, são usadas setas relativas às linhas de detalhe que direcionam a interpretação no sentido por onde a imagem segue para além do diagrama, apenas uma pequena ilustração esquemática da totalidade da imagem. Esta situação é particularmente relevante no caso da escultura: as setas são essenciais, mesmo para representar a escultura a partir de diferentes perspetivas, ou seja, a cara, a representação da escultura de frente ou de costas.

Relativamente à arquitetura, Axel et al. (1996: 280) consideram que um edifício exige diferentes diagramas para transmitir toda a informação presente nesta forma de arte, como é o caso da planta do edifício, o espaço envolvente, os jardins, o espaço interior, um corte longitudinal do edifício, entre outras possibilidades. Quando a planta se encontra representada tatilmente, a entrada deve ser colocada próxima da base do diagrama e a narrativa verbal deve orientar o utilizador através da planta, no sentido vertical, como se estivesse a percorrer o edifício.

As orientações de *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996: 283) apresentam diversos padrões, linhas e ícones táteis (cf. Anexo 20). Enquanto as linhas e padrões pretendem dar informações relativas às formas da imagem, os ícones têm por objetivo orientar o utilizador e fornecer informações específicas – alguns dos ícones são referentes à arquitetura; outros poderão ser usados em qualquer tipo de diagrama, devendo ocupar sempre a mesma posição no diagrama e desenvolver a familiaridade do utilizador.

Tal como referido anteriormente por Axel et al. (1996: 291), os diagramas táteis devem ser acompanhados por narrativas verbais para orientar os utilizadores na leitura da imagem e permitir a familiarização dos mesmos face aos padrões, linhas e ícones em uso nestes materiais. Uma forma de dar início à narrativa consiste em legendar o vocabulário tátil em uso e respetivas designações. Esta narrativa deve guiar os utilizadores através de cada pormenor do diagrama, sempre referindo-se aos padrões e restante simbologia pelos seus nomes. Por norma, a narrativa começa num dos cantos ou limites externos do diagrama; a partir daqui a narrativa vai decorrendo na direção do interior do diagrama de forma ordenada. Cada imagem apresenta determinados desafios e estes devem ser abordados pela narrativa e não ignorados. Desta forma, as narrativas que acompanham os diagramas táteis cumprem as seguintes etapas, dando informações sobre: o número de diagramas que será utilizado para a exploração da obra e a função de cada um deles e sobre o início da narrativa; a introdução aos padrões que representam os diferentes elementos nos diagramas; os aspetos básicos sobre a imagem em causa, incluindo o artista, o título, a data, os meios utilizados, as dimensões e a localização da obra; a visão global dos contextos históricos e culturais e de uma descrição geral do tópico abordado, as cores e características do meio.

Finalmente, Axel et al. (1996: 292) afirmam que estas narrativas devem orientar as mãos dos utilizadores desde o início, sempre a partir dos extremos para o interior e nunca no centro do diagrama: no caso de objetos bidimensionais, deve começar-se pelo plano de fundo na direção do

plano mais próximo do utilizador ou vice-versa, mas não pelo centro. No caso da escultura, convém dar-se início pela cabeça da escultura e descer ou pelos pés e subir; nas representações de arquitetura, deve iniciar-se pelos ícones informativos, nomeadamente a bússola e o indicador de escala humana, seguindo até à seta de entrada e entrando no edifício. A movimentação dentro do diagrama deve ser conduzida de espaço para espaço e nunca saltando de um ponto para outro.

As normas europeias ADLAB (2014) complementam as orientações de *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996). Neves (in ADLAB, 2014) explicita como descrever os objetos tridimensionais para ver com as mãos: é necessário começar por identificar claramente o que está a ser tocado, se é uma peça real, uma réplica ou um modelo, que deve ser apresentado com base em factos (tal como nas restantes tipologias exploradas no capítulo anterior) – identificação, data, proveniência. Para além de destacar os aspetos únicos ou especiais, os visitantes devem ser posicionados face à peça para que possam explorá-la enquanto ouvem a descrição e clarificar onde colocar as mãos antes da exploração em si começar. Se possível, os visitantes podem ser convidados a obter uma impressão do todo da peça, enquanto se disponibiliza informação sobre tamanho, forma e perceção global. As mãos dos visitantes devem então ser orientadas através de uma exploração sistemática e lógica da peça, chamando a sua atenção para formas e texturas, assim como para pormenores curiosos. As peças devem ser relacionadas com o mundo real para dar vida à peça, esclarecendo também como esta foi usada.

Por outro lado, Neves (in ADLAB, 2014) estabelece uma diferença entre a exploração de peças tridimensionais e as peças que designa de 2½D, ou seja, peças bidimensionais que foram transformadas em réplicas em alto-relevo. Numa primeira fase, deve esclarecer-se que uma réplica em alto-relevo consiste numa versão tátil simplificada de uma determinada peça bidimensional, relacionando-se sempre a descrição da réplica com a peça real. O original deve servir como a orientação para a descrição da réplica e, no decorrer desta, seguir a mesma abordagem das peças tridimensionais.

Um outro autor, citando Edman, Cunha (2000) refere dois tipos de mapas: por um lado, os mapas táteis que se subdividem em mapas de mobilidade (por exemplo, para passeios, referenciais urbanos, mapas de interiores) e mapas de orientação, ou seja, mapas mais vastos para localização de edifícios, rede viária e de transportes, por um lado, e os mapas topológicos ou diagramas para a sequência coordenada de factos e objetos, por outro.

Numa perspetiva mais informal, Confino-Rehder (2010) relata a sua experiência como educadora no *Muscarella Museum of Art*, em Williamsburg, Estados Unidos, desde 2004. Desde cedo que Confino-Rehder (2010: 30-33) reconheceu a importância da utilização de materiais táteis com grupos de visitantes cegos ou com baixa visão. Segundo esta autora, há que ter em mente três aspetos: a eliminação de barreiras de desconforto; a seleção de uma pintura e a sua observação de uma diferente perspetiva, aprendendo a olhar e a descrever, o que implica identificar o tópico, descrever as cores e

pensar em sons e cheiros que possam ser despoletados pela pintura; e a prática no desenho das linhas principais de um quadro, reduzindo a opção mais dispendiosa de adquirir materiais táteis.

Relativamente à fusão entre as sensações hápticas com os sentidos da audição e do olfato que Confino-Rehder (2010) preconiza, esta defende que, para implementar e utilizar os sons, faz uso de ritmos musicais e movimenta os braços e as pernas dos visitantes, com a devida permissão, enquanto, para os cheiros, propõe-se colecionar, por exemplo, folhas de chá para potenciar a experiência da obra. Esta abordagem pode relacionar-se igualmente com o que Neves (2008) propõe como “soundpainting”, uma *poesis* que utiliza a linguagem sugestiva para permitir ver aquilo que os olhos não podem, inscrevendo-se na linha da ekphrasis (cf. Pujol & Orero, 2007) e surgindo como uma forma alternativa de ver a arte que pode ser arte em si mesma.

Por último, merece referência Anteros, o Museu Tátil de Arte Antiga e Moderna do Instituto dos Cegos Francesco Cavazza, em Itália, que apresenta diversos trabalhos realizados para tornar a arte acessível aos cegos e pessoas com baixa visão. Secchi (2012) destaca três grandes trabalhos: a tradução tridimensional de “A Última Ceia”, de Leonardo Da Vinci, para o refeitório de Santa Maria delle Grazie em Milão; o itinerário multissensorial para o Museu do Vaticano, onde podem ser exploradas uma seleção de obras constantes da Pinacoteca do Vaticano, mais especificamente na Galeria da Pintura, o “Anjo toca flauta”, de Melozzo da Forlì, e “A Deposição de Cristo”, de Caravaggio; e a participação no evento “Uffizi to touch” com a reprodução em baixo relevo de “O Nascimento de Vénus”, de Sandro Botticelli.



Figura 15. Parte da reprodução tridimensional de “A Última Ceia” de Leonardo da Vinci (Secchi, 2012).

Segundo Secchi (2012), a acessibilidade da arte tem de passar por uma ação combinada entre conteúdo áudio e percepção tátil, numa harmonia entre visão intelectual e percepções sensoriais. Assim, a descrição destas obras de arte, realizada através de um registo informativo e evocativo, deve ser entendida como um equivalente estético das formas que serão tocadas, potenciando a compreensão destas obras exploradas hapticamente e relacionando a qualidade da percepção com o entendimento da imagem artística; em última instância, conduzindo a uma apropriada compreensão da representação oferecida. Em suma, tal como Secchi (2012) afirma:

Every translation has to accurately respect the values, shapes and composition of the original painting, giving it the spatial concepts and internal relations, and it must be executed by expert hands in applied sculpture, supported by a team of technicians and experts in aesthetic and tactile perceptions. (Secchi, 2012)

Este capítulo não poderia terminar sem uma referência ao conceito de museu multissensorial, apesar de as diversas referências oferecidas ao longo do capítulo terem contribuído para esta ideia de convergência multissensorial. Os museus surgem assim como locais de experiência, onde os diversos sentidos são convocados, seja o som, o tato ou o olfato. Relembre-se Neves (2008) e o “soundpainting” que enfatiza a importância da descrição poética e efrásica para dar vida aos elementos visuais não percebidos pelos cegos e pessoas com baixa visão e mesmo aqueles percebidos pelos normovisuais. Retome-se Guigue (2010) que refere o tríptico objeto-som-texto, sustentando que a sonoplastia, em particular a música, oferece uma terceira camada de sentido e emoção, emoção esta face à música e aos efeitos sonoros que é sublinhada por diversos autores já referenciados. Recupere-se a importância dos materiais táteis, sejam estes materiais em Braille, sejam réplicas em alto-relevo, maquetas, mapas que decompõem as obras bidimensionais, sejam mesmo as obras de arte em si que são disponibilizadas pelos museus para encetar as sessões manipulativas, populares entre a generalidade dos visitantes e não somente as pessoas cegas ou com baixa visão.

O olfato parece ser o sentido menos utilizado, provavelmente por um histórico obstáculo que conota a menção de cheiros com atitudes menos próprias. Contudo, surgem algumas experiências na integração do olfato num museu, como aquelas mencionadas por Fryer (2011, 2012) que sustenta a referência a cheiros surpreendentes como peça importante da informação textual a fornecer aos visitantes cegos ou com baixa visão. Neves (2010: 187-188) exemplifica a este propósito a experiência da Disney – Horizons – na qual se apelam os vários sentidos e se fazem uso de cheiros sintetizados para potenciar a experiência multissensorial.

No entanto, não podem negligenciar-se outros elementos que tradicionalmente podem não integrar os cinco sentidos, mas que se afiguram fundamentais para a referida convergência multissensorial: são estes a questão da noção de espaço, como, por exemplo, bater palmas para uma noção do espaço, da acústica e até mesmo dos materiais (cf. Moor, 2011), e a movimentação do corpo, consubstanciada, por exemplo, nas orientações de *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996) – recriação pessoal da obra de arte – e nas experiências relatadas por Confino-Rehder (2010).

Em suma, os diversos aspetos explorados neste capítulo e no capítulo anterior (i.e. a importância da audiodescrição e da construção descritiva e narrativa dos textos, os materiais táteis e a integração da música, sem esquecer os diversos equipamentos disponíveis) não podem ser utilizados de forma isolada, uma vez que uma verdadeira experiência multissensorial total só pode ocorrer com a conjugação de todos os sentidos mencionados, porque um museu tem de se oferecer aos visitantes como um desafio que convoque as suas diversas dimensões – cheirar, tocar, investigar, olhar e ouvir (cf. STILL de Moor, 2011).

## CAPÍTULO 6

## 6. Estudo de caso: audioguias em Portugal

### 6.1. Enquadramento do estudo empírico

O estudo de caso que aqui se apresenta centra-se no levantamento de guias descritivos (Neves in ADLAB, 2014) em oferta em Portugal quer nos museus, palácios nacionais, monumentos históricos (ou monumentos musealizados, na anterior designação do Instituto Nacional de Estatística, INE, IP), centros de interpretação ou aquários, quer para as visitas turísticas a cidades. No entanto, estes últimos guias descritivos não foram alvo de uma análise profunda; a preocupação restringiu-se somente à identificação da sua oferta.

O objetivo principal deste capítulo é caracterizar o estado de arte do país em termos da acessibilidade de informação e da acessibilidade sensorial, especialmente no que se refere ao uso dos guias descritivos, uso este aliado ou não a outros materiais, convocando, para o efeito, os dados estatísticos recolhidos pelo INE, IP, e pelo Observatório das Atividades Culturais (OAC). Com base no levantamento realizado, selecionou-se uma amostra de 20 instituições pertencentes ao Norte e ao Centro do país e à região de Lisboa, que foram não só caracterizadas de forma individual em termos da sua história, missão, soluções de acessibilidade e equipamento oferecido, constantes das suas páginas oficiais na Internet e *in loco*, mas também em função de uma abordagem mais abrangente, com base num conjunto de critérios institucionais e técnicos, baseados parcialmente em Gebbensleben et al. (2006). A esta lista, acrescentaram-se os critérios relacionados com a macroestrutura dos guias descritivos, pensados da perspetiva do público em estudo, ou seja, as pessoas cegas ou com baixa visão. Este instrumento de análise foi já apresentado no capítulo 4 e será retomado posteriormente.

O capítulo resulta, assim, da operacionalização da abordagem multidisciplinar e descritivista sustentada na componente teórica que foi inicialmente apresentada e pretende, no seu formato de estudo de caso (cf. Williams & Chesterman, 2002; Pöchhacker, 2004), mapear as práticas de acessibilidade ao nível dos museus em Portugal a partir de uma amostra de 20 instituições. Esta amostra representativa permitiu realizar a recolha de um conjunto de informações, já explicitadas acima, e o estudo do contexto museológico no que diz respeito aos visitantes com deficiência/incapacidade e, em particular, os visitantes cegos ou com baixa visão.

### 6.2. Museus portugueses: práticas, experiências e representações

O Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arquitetura de 1965 (Decreto-lei n.º 46 758, de 18 de dezembro, Diário de Governo n.º 286) apresenta-se como um documento pertinente para o entendimento da situação dos museus em meados da década de 60 do século XX, que tentou seguir as orientações internacionais, especialmente o modelo norte-americano, no período após a 2.ª Guerra Mundial. Este regulamento reflete a ideia de que os museus deixaram de servir somente as

necessidades e interesses dos apreciadores mais esclarecidos – o já exposto diletantismo intelectual – e de proporcionar um contexto para a atividade dos investigadores a partir da década de 20 do século passado – os museus como lugar de conhecimento.

Desta forma, a finalidade dos museus desse período é exposta no prefácio deste documento, onde se afirma que os museus deveriam não só assegurar a conservação e preservação do seu espólio, mas também expor, valorizar e fazer conhecer e apreciar os museus pelo público em geral, entrevedo-se aqui as suas missões científica e artística, por um lado, e educativa e social, por outro. Estas finalidades são ainda consubstanciadas no artigo 5.º (Diário da República, 1965: 1699), onde se corrobora a necessidade de contribuir para a formação do espírito dos visitantes e para a educação da sua sensibilidade:

- 1) Conservar e ampliar as colecções de objectos com valor artístico, histórico e arqueológico;
- 2) Expor ao público as espécies que melhora possam contribuir para a formação do espírito e para a educação da sua sensibilidade;
- 3) Realizar trabalhos de indagação artística, histórica e arqueológica e facultar elementos de estudo aos investigadores;
- 4) Constituírem-se em centros activos de divulgação cultural, solicitando constantemente o público e esclarecendo-o.

Este regulamento de 1965 explicita que a mera contemplação do espólio de um museu pode ser suficiente para o homem culto, mas não para o operário ou o estudante ou mesmo o não iniciado<sup>55</sup>; estes necessitam de ser esclarecidos e preparados, de receber a informação que o museu alberga em termos que lhe sejam acessíveis. Caso contrário, a passagem por estes espaços seria somente uma lembrança vaga e imprecisa.

Assim, os museus assumem-se como “organismo[s] cultura[is] ao serviço da comunidade”, ou, de acordo com a nomenclatura patente no artigo 5.º, como centros ativos para a divulgação cultural que solicitam o envolvimento do público e o esclarece. A sua função passa também por atrair os visitantes e exercer um ação pedagógica eficiente. A concretização destas funções inclui diversos processos, entre os quais roteiros, catálogos, folhetos ilustrados, conferências, exposições temporárias, visitas coletivas orientadas por comentadores qualificados e contactos estreitos e constantes com as escolas.

Finalmente, um aspeto interessante, que se assume como particularmente atual, é o facto de este documento estabelecer entre os artigos 22.º a 25.º que o descanso do pessoal dos museus se deve realizar às segundas e que devem ser gratuitas as visitas realizadas aos sábados e aos domingos e as

---

<sup>55</sup> Relembre-se a polémica da abertura dos museus à classe operária, especialmente premente nos finais do século XIX em Inglaterra e depois, mais gradualmente, no resto da Europa.

visitas coletivas, assim como as visitas de professores e estudantes do ensino superior e de Belas Artes, de professores e alunos em visitas escolares e de investigadores.<sup>56</sup>

Segundo Lira (1997: 22), este decreto apresenta de facto uma nova conceção de museu, sendo de destacar a modernidade dos termos utilizados no mesmo documento. Na perspetiva deste autor, este regulamento insere-se na terceira fase que identificou na sua apreciação da legislação portuguesa desde a Implantação da República à Revolução dos Cravos. Assim, a primeira fase correspondia ao período da 1.ª República e terminava com o golpe militar em 1926; a segunda começava no final dos anos 20 e prolongava-se até aos anos 50, seguindo:

a linha traçada pelos governos da ditadura militar, já sob a forte influência de António de Oliveira Salazar (...) a legislação relativa aos museus, aos monumentos, ao património em geral, serve um desígnio mais largo que os objectos dos textos legislativos: os museus, os monumentos, o património, são peças da afirmação de Portugal como Nação, são instrumentos do nacionalismo que se pretendia afirmar. (Lira, 1997: 22)

A mudança traduzida por esta Lei, na época em que se insere, para além de acompanhar uma tendência internacional e europeia, traduz ainda o crescimento das grandes cidades portuguesas, onde os principais museus se situavam, a par da ascensão das classes médias urbanas que reuniam as condições necessárias para se apropriarem do valor cultural e identitário patente nestes museus. Retoma-se a ideia de que o Estado Novo encontrou na questão do património um outro meio de reforçar a sua doutrina nacional-socialista através desta mudança de paradigma museológico, apoiando a ideia de um museu voltado para a etnologia e para o “homem português” e a necessidade de preservar a sua herança cultural, propagandeada pelo nacionalismo exacerbado do poder instituído. Relembre-se a este respeito a Grande Exposição do Mundo Português, realizada em 1940, na sequência da Exposição Colonial do Porto (1933) e das exposições de Paris (1937), em França, e de São Francisco (1939), nos EUA, para marcar o aniversário da Fundação da Nacionalidade (1140) e da Restauração da Independência (1640).

Na sequência do exposto, afigura-se oportuno apresentar uma definição mais atual de museu, que se encontra inscrita na Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto, designada como Lei-Quadro dos Museus Portugueses, refletindo a perspetiva do *International Council of Museums (ICOM)*:

[a] museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment. (ICOM: 2007)

<sup>56</sup> Tal como alerta Lira (1997), alguns destes princípios haviam já sido abrangidos por outros decretos, tal como Decreto n.º 11445, de 13 de fevereiro de 1926, cujos artigos 44.º e 45.º estabelecem a obrigatoriedade de os museus possuírem “os elementos necessários para o registo do inventário e impressão dos catálogos provisórios ou definitivos dos respectivos museus, e os regulamentos privativos dos serviços de guarda, conservação, visitas e pessoal, no caso desses catálogos e regulamentos”. Contudo, a gratuidade da entrada nos museus estipulada pela República desaparece com o Decreto n.º 15216, de 22 de março de 1928, apesar de, em 1931, se conceder os domingos e as quintas como dias de entrada livre para “as classes pobres”.



Esta enunciação é também tida em consideração pelo INE, IP, o órgão nacional que reúne informação sobre os museus desde 1946. Atualmente, este instituto realiza um questionário anual – as Estatísticas da Cultura – que abrange um conjunto de áreas diferentes, a saber o emprego nas atividades culturais e criativas, as empresas das atividades culturais e criativas, o comércio internacional de bens culturais, o património cultural, as artes plásticas, os materiais impressos e de literatura, o cinema, as atividades artísticas e de espetáculo, a radiodifusão e o financiamento público das atividades culturais.

O âmbito do património cultural encontra-se dividido em museus e património cultural imóvel, sendo os museus de Portugal analisados pelo INE, IP, com base nos seguintes indicadores: instalações, recursos humanos e financeiros, coleções e inventário, atividades orientadas para os visitantes, número mensal e anual de visitantes e tipo de visitantes. Paralelamente, a cada três anos, o INE, IP, agrega também dados relativos à área total construída, aos espaços públicos, aos espaços técnicos e administrativos, aos recursos informáticos, aos regulamentos e aos planos de ação.

Em Portugal, os museus devem estar legalmente registados e a sua atividade económica deve ser classificada de acordo com a Classificação Portuguesa das Atividades Económicas (CAE). Os museus integram-se na secção R deste código, que designa as atividades artísticas, performativas, desportivas e recreativas, na subdivisão 91, que corresponde às atividades das bibliotecas, arquivos, museus e outras atividades culturais, grupo 910, classe 9102 e subclasse 910020, relativas às atividades dos museus. É neste contexto que as Estatísticas da Cultura são publicadas anualmente pelo INE, IP.

Paralelamente, para que os espaços museológicos possam ser considerados e validados pelo INE neste seu levantamento estatístico, devem cumprir cinco critérios fundamentais, exigência esta que data de 2000, ou seja, possuir no mínimo uma sala de exposição, estar aberto ao público permanente ou sazonalmente, possuir pelo menos um conservador ou técnico, aprovar um orçamento anual e proceder ao inventário do seu espólio. Desta forma, baseado nestes requisitos, em 2013, o INE, IP (2014: 127) considerou 353 museus para fins estatísticos (8 dos quais em funcionamento sazonal), apesar de nos levantamentos anteriores a 2012 incluir igualmente neste grupo uma outra tipologia – a dos jardins zoológicos, jardins botânicos e aquários. No que se refere aos museus, estes são ainda classificados em museus de arte, museus de arqueologia, museus de ciências naturais e de história natural, museus de ciências e de técnica, museus de etnografia e antropologia, museus especializados, museus de história, museus mistos e pluridisciplinares, museus de território e outros museus, conforme patente no quadro 12.

Tipologia	
<b>Museus</b>	
Arte	74
Mistos e Pluridisciplinares	62
Etnografia e Antropologia	46
História	42
Especializados	40
Arqueologia	36
Ciências e Técnica	31
Território	12
Ciências Naturais e História Natural	8
Outros	2
<b>Total</b>	<b>353</b>

Quadro 12. Tipos de museus em Portugal em 2013 (INE, IP, 2014: 127).

Com base no quadro 12, é de referir que, no conjunto dos museus caracterizados pelo INE, 74 são espaços dedicados à arte (cerca de 21%), revelando o peso dos museus dedicados às belas-artes, à pintura (também designadas de pinacotecas), à escultura, à arquitetura, ao teatro, ao cinema, à fotografia e às artes performativas, incluindo também as galerias de exposição. Por outro lado, é igualmente relevante destacar o peso dos museus cujas coleções são heterogêneas e não especializadas segundo um determinado tema, pelo que não podem ser identificados ou tipificados de acordo com um tema particular, sendo que, em 2013, existiam 63 museus (cerca de 18%) sem área ou tema preponderante nas suas coleções.

Compreensivelmente os museus dedicados à Etnografia e Antropologia (46), História (42) e Arqueologia (36) demonstram o potencial dos museus como repositórios da história de um território, da construção de uma nacionalidade e de todos os seus elementos culturais ao longo dos tempos, com um peso agregado de 124 museus (35%).

Os restantes tipos de museu ilustram a importância da criação de museus de relevo nas áreas da ciência e técnica, do território, das ciências naturais e da história natural, dedicados genericamente às ciências naturais e exatas.

Importa também reter uma perspetiva da evolução do número de museus em Portugal no início do século XXI, especialmente no que concerne as suas tipologias. O ano de 2007 marca simultaneamente o desaparecimento da tipologia de monumentos musealizados e a separação entre a tipologia de museus, por um lado, e a tipologia de jardins botânicos, zoológicos e aquários, por outro, alteração esta introduzida pelo INE, IP. Esta separação é finalmente eliminada em 2012, deixando os jardins botânicos, zoológicos e aquários de ser considerados no número de museus e de fazer parte das Estatísticas da Cultura. O INE criou, assim, um questionário próprio para os jardins botânicos, zoológicos e aquários.

Neves, Santos & Lima (2013: 18) referem que a tipologia do monumento musealizado é retirada dos recenseamentos do INE, IP, em 2007, por levantar “questões metodológicas”, assim como os sítios arqueológicos que sempre exigiram a “criação de estruturas de apoio como centros de acolhimento e/ou interpretação que se constituem como espaços de mediação entre o património *in*

*situ* e os visitantes”. Como consequência, realizou-se a retificação de algumas unidades no tipo de museus de história e a saída do universo de outras consideradas património imóvel, daí que os monumentos e os sítios passaram a pertencer ao património imóvel, enquanto os museus se restringem ao património móvel.

O quadro 13 revela a evolução do número de museus, de acordo com a sua tipologia, desde 2000 a 2013, refletindo a criação de novos espaços, assim como o seu fechamento, com a apresentação da taxa de variação de cada tipo de museu.

Considere-se que este número de museus se refere sempre àqueles que cumprem os cinco critérios que são exigidos pelo INE, IP, já explicitados anteriormente. Contudo, o universo dos museus inquiridos é sempre consideravelmente superior: por exemplo, em 2000, os museus a inquirir pelo INE foram 533, dos quais somente 201 cumpriam os cinco critérios e se encontravam abertos.

Tipologia de Museus	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	Taxa de variação
Museus de Arte	39	46	49	54	54	57	57	60	62	70	70	78	77	74	89,7
Museus de Arqueologia	11	13	15	18	18	19	17	19	24	31	29	36	30	36	227,3
Museus de Ciências Naturais e de História Natural	12	13	14	14	14	13	12	11	11	11	9	10	6	8	-33,3
Museus de Ciência e Tecnologia	11	10	11	9	9	15	16	20	28	28	31	33	31	31	181,8
Museus de Etnografia e Antropologia	30	35	33	34	34	37	38	36	41	50	48	56	47	46	53,3
Museus Especializados	17	23	25	27	27	27	29	31	29	39	37	41	41	40	135,3
Museus de História	15	16	17	19	19	27	27	32	31	34	36	37	39	42	180
Museus Mistos e Pluridisciplinares	42	47	49	50	50	50	54	54	61	66	67	71	63	62	47,6
Museus de Território	7	7	7	7	7	7	8	9	10	11	11	11	10	12	71,4
Monumentos musealizados	12	13	14	14	14	14	14	X	X	X	X	X	X	X	0
Outros museus	2	3	1	2	2	3	4	3	3	3	2	4	1	2	0
<b>Total Museus</b>	<b>198</b>	<b>226</b>	<b>235</b>	<b>248</b>	<b>248</b>	<b>269</b>	<b>276</b>	<b>275</b>	<b>300</b>	<b>343</b>	<b>340</b>	<b>377</b>	<b>345</b>	<b>353</b>	
Jardins Zoológicos, Botânicos e Aquários	3	8	11	12	12	16	15	17	21	20	20	20	X	X	0
<b>Total</b>	<b>201</b>	<b>234</b>	<b>246</b>	<b>260</b>	<b>260</b>	<b>285</b>	<b>291</b>	<b>292</b>	<b>321</b>	<b>363</b>	<b>360</b>	<b>397</b>	<b>345</b>	<b>353</b>	<b>75,6</b>

Quadro 13. Evolução do número de museus no século XXI (INE, IP, 2000-2014).

Da observação dos dados apresentados no quadro 13, pode referir-se que se assistiu desde 2000 a 2013 a um crescimento do número de museus na maioria das tipologias, sendo exceção única os museus de ciências naturais e história natural que decresceram desde 2004 a 2013. O aumento do número de museus é de assinalar e representa uma etapa fundamental na consolidação dos museus existentes e na criação de novos espaços museológicos, tal como demonstra os 75,6% de variação entre os 201 museus em 2000 e os expressivos 353 museus em 2013, já sem incluírem os jardins botânicos e zoológicos e os aquários.

Por outro lado, é de assinalar as tipologias que quase duplicaram os seus valores como os museus de arte (89,7%) e os museus de território (71,4%). Surpreendentemente, surgem casos que efetivamente duplicaram e quase triplicaram os seus valores, como os museus especializados (135,3%), os museus de história (180,0%) e os museus de ciência e tecnologia (181,8%). O exemplo mais evidente de um crescimento sem precedentes ocorre com os museus de arqueologia (227,3%), tendo-se assistido, desde 2000, à criação de 25 museus nesta tipologia.

As subidas menos expressivas, mas igualmente importantes, serão as dos museus mistos e pluridisciplinares (47,6%), dos museus de etnografia e antropologia (53,3%) e dos museus de território (71,4%).

Relativamente ao número de visitantes aos museus, o INE, IP (2014: 129) revela que, em 2013, estas instituições contaram com 11,1 milhões de visitantes dos quais aproximadamente 1,6 milhões provinham das escolas, 3,9 milhões eram estrangeiros e 4 milhões figuram como entradas livres. O outro valor apresentado refere-se às exposições temporárias: uma vez que o somatório deste valor aos outros três valores ultrapassaria o total de visitantes indicado pelo INE, IP, em cerca de 4 milhões, pressupõe-se que as visitas às exposições temporárias estivessem também distribuídas parcialmente pelas restantes tipologias de visitantes. Desta forma, os 1 626 200 milhões de visitantes em falta correspondem a 14,7% que terão visitado as exposições temporárias e não se integram nas restantes tipologias de visitantes.

N.º de visitantes	Grupos escolares	Estrangeiros	Entradas Livres	Exposições temporárias	Total
<b>Museus</b>	1 601 740	3 863 635	3 969 793	5 685 375	<b>11 062 584</b>
<b>Percentagem</b>	<b>14,5</b>	<b>34,9%</b>	<b>35,9%</b>		<b>100%</b>

Quadro 14. Número de visitantes aos Museus em 2013 (INE, IP, 2014: 129).

Afigura-se também interessante obter uma perspetiva da evolução do número de visitantes aos museus e jardins botânicos, zoológicos e aquários ao longo dos primeiros anos do século XXI (cf. quadros 15 e 16), especialmente as repercussões neste número aquando da eliminação dos visitantes desta última tipologia que ocorreu em 2012.

N.º de Visitantes	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
<b>Museus</b>	5 760 062	6 158 405	6 475 261	6 684 547	6 559 379	7 107 638	7 756 630
Jardins botânicos, zoológicos e aquários	1 607 514	2 397 637	2 687 550	2 237 354	2 420 593	2 617 238	2 558 516
<b>Total</b>	<b>7 367 576</b>	<b>8 556 042</b>	<b>9 162 811</b>	<b>8 921 901</b>	<b>8 979 972</b>	<b>9 724 876</b>	<b>10 315 146</b>

Quadro 15. Evolução do número de visitantes aos museus no século XXI – de 2000 a 2006 (INE, IP, 2002-2007).

N.º de Visitantes	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
<b>Museus</b>	6 876 218	8 382 260	9 544 463	10 362 944	10 177 397	10 066 934	11 062 584
Jardins botânicos, zoológicos e aquários	3 094 910	3 265 653	3 387 383	3 476 885	3 317 790	X	X
<b>Total</b>	<b>9 971 128</b>	<b>11 647 913</b>	<b>12 931 846</b>	<b>13 839 829</b>	<b>13 495 187</b>	<b>10 066 934</b>	<b>11 062 584</b>

Quadro 16. Evolução do número de visitantes aos museus no século XXI – de 2007 a 2013 (INE, IP, 2008-2014).

É de assinalar a ligeira diminuição de visitantes em 2007, que pode ou não estar relacionada com o desaparecimento da tipologia de monumentos musealizados, assim como é de destacar a perda de quase 2,5 milhões de visitantes em 2012 quando os jardins botânicos e zoológicos e os aquários foram retirados da análise conjunta com os museus. Esta perda foi, contudo, recuperada em 2013, com aproximadamente mais um milhão de visitantes.

A distribuição geográfica dos museus é de importância fulcral no entendimento do contexto museológico nacional. A apresentação desta distribuição baseia-se na NUTS II, ou seja, na nomenclatura das unidades territoriais para fins estatísticos que subdivide Portugal em Norte, Centro, Lisboa, Alentejo, Algarve e as Ilhas da Madeira e dos Açores. Conforme os dados patentes no quadro 17, o Norte possui mais museus do que as restantes regiões do país, apesar de a região de Lisboa possuir um elevado número de instituições quando comparadas com regiões que abrangem uma extensão territorial consideravelmente mais vasta. Este número reflete o significativo investimento realizado na capital desde a criação dos primeiros museus (cf. quadro 18) até às últimas décadas, claramente deficitário nas restantes regiões do país, principalmente do interior. As regiões do sul, isto é, o Alentejo e o Algarve, apresentam o menor número de instituições no contexto de Portugal continental, assim como as Ilhas, em particular a Ilha da Madeira.

Localização geográfica		
<b>Portugal continental</b>		<b>318</b>
	Norte	102
	Centro	88
	Lisboa	75
	Alentejo	42
	Algarve	11
<b>Ilhas</b>		<b>35</b>
	Açores	18
	Madeira	17
<b>Total</b>		<b>353</b>

Quadro 17. Distribuição geográfica dos museus em Portugal em 2013 (INE, IP, 2014: 128).

A análise da distribuição do número de museus por região só começou a ser realizada a partir de 2005, uma vez que anteriormente esta separação por região só se realizava em função das categorias dominantes no acervo e nas coleções dos museus e dos objetos por tipo de bem. No entanto, a apreciação da evolução do número de museus por região também permite retirar ilações interessantes.

N.º de Museus por Região	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Norte	73	75	77	85	101	103	108	90	102
Centro	67	75	69	79	91	88	98	82	88
Lisboa	74	69	71	78	81	82	80	76	75
Alentejo	34	36	37	40	45	42	53	52	42
Algarve	10	8	11	11	17	18	20	11	11
<b>Total Portugal Continental</b>	<b>258</b>	<b>263</b>	<b>265</b>	<b>293</b>	<b>335</b>	<b>333</b>	<b>359</b>	<b>311</b>	<b>318</b>
Ilha dos Açores	9	11	11	14	14	12	20	19	18
Ilha da Madeira	18	17	16	14	14	15	18	15	17
<b>Total Ilhas</b>	<b>27</b>	<b>28</b>	<b>27</b>	<b>28</b>	<b>28</b>	<b>27</b>	<b>38</b>	<b>34</b>	<b>35</b>
<b>Total Portugal</b>	<b>285</b>	<b>291</b>	<b>292</b>	<b>321</b>	<b>363</b>	<b>360</b>	<b>397</b>	<b>345</b>	<b>353</b>

Quadro 18. Evolução do número de museus por região de 2005 a 2013 (INE, IP, 2006-2014).

Os dados patentes no quadro 18 permitem afirmar que, em termos gerais, a grande maioria das regiões assistiu a um aumento constante de museus, sendo de destacar que o ano de 2011 marca uma perda significativa – entre 16 e 18 museus – no Norte, Centro e Lisboa, a par de uma menor incidência no Alentejo, no Algarve e nas Ilhas. Contudo, no Centro, por exemplo, esta perda verifica-se já em 2010, com 3 museus, e, no Alentejo, em 2013, com 10 museus. De ressaltar que, por vezes, esta aparente perda de museus pode estar relacionada com o fecho para remodelações ou obras, ou outras razões similares, ou por simplesmente deixarem de cumprir os critérios definidos pelo INE para integrarem o conceito de museus no contexto das suas tipologias.

A par dos dados recolhidos pelo INE, IP que iniciou a recolha de dados estatísticos sobre os museus na linha do que sucedia a nível europeu e internacional, deve referir-se o Instituto Português dos Museus (IPM), que também começou a recolher informações em 1996, e o Observatório das Atividades Culturais (OAC), criado em 1996 pelo Ministério da Cultura, o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e o próprio INE, IP.

Deve mencionar-se ainda o Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), uma estrutura criada em 2007 que abarcou o IPM e o Instituto Português de Conservação e Restauro, assim como a Rede Portuguesa de Museus (RPM). O IPM e o IMC foram extintos em 2012 e o OAC, por sua vez, em 2013, ficando somente o INE, IP responsável pela recolha de dados desde 2013. A realização de estudos diversos sobre os museus fora do âmbito mais restrito do INE, IP deixa de estar abrangida por qualquer instituição portuguesa de que se tenha conhecimento, tendo sido o Panorama Museológico 2000-2010 (Neves, Santos & Lima, 2013) o último, ao qual se fará referência seguidamente. Todas as questões relativas aos museus passaram a ser da incumbência da Direção-Geral do Património Cultural, mais especificamente do Departamento de Museus, Conservação e Credenciação e da sua Divisão de Museus e Credenciação.

Retomando a distribuição geográfica dos museus, de acordo com Silva (in Santos 2010: 12) e com Santos (2010: 35), esta distribuição desequilibrada reflete igualmente as assimetrias existentes em termos demográficos, económicos e culturais. Esta afirmação é reforçada pelos dados recolhidos por um estudo realizado pelo IPM e pelo OAC, em 1999, a 530 museus do país: 47,1% dos museus mais antigos (com 100 ou mais anos) e 42% dos museus antigos (com idades compreendidas entre os 26 e os 99 anos) situam-se em Lisboa, dados que revelam o centralismo das iniciativas museológicas pioneiras neste país, através das quais a capital reforçou também neste domínio a sua centralidade face às restantes cidades mais periféricas, que só mais tardiamente conseguiram conquistar espaços museológicos para as suas populações, tal como demonstram os dados do quadro 18, relativo à evolução do número de museus por região.

O quadro 18 revela ainda que, apesar de o Norte de Portugal surgir como a região com maior número de museus, o Porto e outras cidades do litoral figuram também como privilegiadas no

contexto nacional. Seria interessante comparar a média nacional de 5,3 museus por cada 100,000 habitantes que Santos (2000: 49) apresenta com a média das regiões do interior de Portugal.

Observe-se, ainda relativamente à distribuição geográfica, o quadro 19 que se refere aos museus por região e por data de criação.

Região	Ano de criação						
	antes de 1899 (%)	1900-1929 (%)	1930-1969 (%)	1970-1979 (%)	1980-1989 (%)	1990-1999 (%)	2000-2009 (%)
Norte	12,5	32	30,1	25	27,9	26,4	25,8
Centro	20,8	28	24,1	25	28,7	26,4	31,2
Lisboa	50	28	19,3	30,6	15,5	18,8	9,7
Alentejo	8,3	8	13,3	0	14,7	13,9	17,2
Algarve	4,2	0	4,8	2,8	4,7	8,7	6,5
Açores	4,2	0	2,4	13,9	5,4	2,4	6,5
Madeira	0	4	6	2,8	3,1	3,4	3,2
<b>Total de casos</b>	<b>24</b>	<b>25</b>	<b>83</b>	<b>36</b>	<b>129</b>	<b>208</b>	<b>93</b>

Quadro 19. Número de museus por região por ano de criação. (Neves, Santos & Lima, 2013: 54).

Região	Total de museus criados
Norte	164
Centro	170
Lisboa	120
Alentejo	83
Algarve	37
Açores	29
Madeira	23

Quadro 20. Total de museus criados por região em todos os períodos de criação. (Neves, Santos & Lima, 2013: 54).

Com base no quadro 19, pode concluir-se que o grande *boom* se verificou entre os anos 1930 e 1969 com a criação de 83 museus, apesar da abrangência temporal correspondente a praticamente quatro décadas. A este período segue-se a década de 1980-89 com a criação de 129 museus e a década de 1990-99 com 208 museus. Contudo, o novo milénio acusa uma diminuição, provavelmente relacionada com o início da crise económica internacional, que foi afetando a criação de novas instituições – somente 93 museus.

A partir destas evidências, pode interpretar-se o seguinte: o primeiro período de expansão em termos de museus surge como uma aposta do Estado Novo na criação de museus (razões que já foram anteriormente avançadas); o segundo período inicia-se com a modernização operada no período democrático de aposta na cultura e na instrução – a democratização da cultura que Lira (1999) e Deshayes (2002) apontam –, reforçando-se as iniciativas museológicas mais descentralizadas; e o terceiro período, com maior poder de repercussão nos museus nacionais e locais, revela a entrada de Portugal na CEE em 1986, com os diferentes apoios e financiamentos europeus que permitiram

consolidar e ampliar os museus mais centrais, assim como fomentar os museus locais através de vários programas e linhas de apoio.

Primo (2006: 53) fornece exemplos destes apoios, tais como os Programas de Iniciativa Comunitária, dentro dos quais se destacam o Programa LEADER e o Programa INTEREG, e o Quadro Comunitário de Apoio III, através dos Programas Sectoriais e dos Programas Regionais. A mesma autora evidencia o Programa LEADER como aquele que teve um “maior impacto no tecido museológico nacional como se verifica através dos projetos aprovados no domínio dos museus, nos anos de 1995-99, e que vão desde a recuperação de peças tradicionais, passando pela musealização de sítios e a reconstrução ou criação de museus e ecomuseus” (Primo, 2006: 53).

Relativamente à criação de museus por região, destaca-se o Centro (170), seguido do Norte (164) e de Lisboa (120), regiões estas contrapostas ao Algarve e às Ilhas que apresentam o menor número de museus criados ao longo deste período de mais de 100 anos. No entanto, não convém negligenciar o facto de o Norte e o Centro corresponderem a regiões que abarcam diversos distritos, enquanto Lisboa se refere essencialmente à capital e áreas limítrofes, o que novamente vem corroborar o considerável investimento histórico realizado em Lisboa.

Tal como já mencionado, o IPM reunia igualmente informação anual sobre os museus que pertenciam à RPM, tendo supervisionado, até início de 2012, 137 museus, dos quais 5 palácios nacionais, 28 museus situados no continente, 14 nas Ilhas dos Açores e da Madeira e 90 que alcançaram esta inclusão na RPM por candidatura. No entanto, também fora do contexto da RPM, contam-se centenas de outros museus, casas-museu, centros culturais e similares, muitos dos quais dependentes das respetivas câmaras municipais ou juntas de freguesia. Este facto é atestado pelo estudo já mencionado sobre os museus do IPM & OAC datado de 1999, que abrangeu 530 museus nacionais.

A última colaboração entre o IPM e o OAC resultou num renovado panorama museológico 2000-2010 (Neves, Santos & Lima, 2013) e permite complementar os dados referentes ao número de museus. Estes vêm comprovar o facto de haver um vasto número de instituições que não são abrangidas pelos recenseamentos do INE e que continuam sem figurar nas estatísticas nacionais de Portugal, especialmente num momento em que se extinguíram importantes instituições como o IPM e o OAC.

	2000	2010
<b>N.º de Museus a funcionar OAC</b>	<b>728</b>	<b>1123</b>
<b>INE (IMUS)</b>	<b>201</b>	<b>360</b>
<b>Projetos de Museus OAC</b>	129	329
<b>Intenção de Museu OAC</b>	54	87

Quadro 21. Número de museus a funcionar, projetos de museus e intenções de museu em 2000 e 2010 (Neves, Santos & Lima, 2013: 37).



Para além desta caracterização estatística de natureza mais abrangente, interessa neste momento obter uma visão do panorama nacional em termos de acessibilidade. Neste contexto, a Lei-quadro dos Museus Portugueses (DR, 2004: 5386) reconhece a obrigação de os museus fornecerem informação que permita aos visitantes usufruírem das suas visitas, assim como de concretizarem a sua função pedagógica (artigo 58.º). No artigo 59.º da mesma lei, os visitantes com necessidades especiais têm direito a receber apoio específico, de modo a que as condições básicas de igualdade na fruição cultural sejam asseguradas.

Na mesma linha, o código deontológico da ICOM (2009), traduzido pelos comités português e brasileiro, defende, no ponto 1.5, que os museus devem cumprir as normas de saúde, segurança e acessibilidade tanto para os seus funcionários, como para os visitantes.

No sentido de caracterizar o contexto museológico nacional em termos de acessibilidade, ter-se-ão em consideração dois estudos: por um lado, o estudo de 1999 do IPM & OAC e, por outro, o estudo conduzido por Neves, em 2006, aos 120 museus então pertencentes à RNM (um número que cresceu posteriormente para 137).

Por um lado, o estudo de 1999 (Santos, 2000), que não teve por objetivo o enfoque na acessibilidade museológica, coligiu dados que nos permitem retirar algumas ilações pertinentes: 45% dos museus assumem ter barreiras arquitetónicas na entrada dos museus; 28% possuem estes obstáculos durante o percurso da visita; 55% reconhecem que não oferecem sinalética ao longo do espaço museológico; e apenas 18% têm acesso para pessoas com deficiência/incapacidade.

Por outro lado, o estudo de Neves (2010) pretendeu analisar as condições de acessibilidade dos museus da RPM. Resultante da análise dos dados apresentados no Guia de Museus da RPM e de um inquérito telefónico, Neves (2010: 110) pôde concluir o seguinte: todos os museus afirmaram ser acessíveis às pessoas com deficiência, apesar de nem todos possuírem instalações sanitárias adaptadas; todos os museus reconheceram ter já recebido pessoas com deficiência e de terem realizado visitas guiadas conforme as exigências da situação; não obstante estes dados, somente 37 dos museus declararam ser acessíveis, uns meros 31% da amostra; 3 dos museus asseguraram estar preparados para receber visitantes cegos ou com baixa visão, mas nenhum museu considera ter condições para receber pessoas surdas.

Afigura-se pertinente questionar o seguinte: Como podem os museus afirmar serem acessíveis se nem sequer possuem instalações sanitárias adaptadas? Como podem os mesmos declarar que não se sentem capazes de orientar pessoas surdas, mas ao mesmo tempo concordar em realizar visitas guiadas para todos os visitantes com necessidades especiais? Será porque, dentro do contexto das deficiências, consideram a surdez mais exigente por necessitar do conhecimento de língua gestual?

Estes dados levantam questões importantes e ao mesmo tempo controversas. A oferta museológica em Portugal abrange um conjunto muito diversificado de instituições, desde museus e palácios localizados nas grandes cidades e no litoral até às instituições de menor dimensão (ou não)

situadas no interior do país. Sabe-se que para que estas instituições fossem consideradas, quer para a integração na RPM, quer para constarem do universo de inquiridos do INE, deveriam cumprir um conjunto de critérios que se encontra restrito a uma pequena amostra do universo museológico em Portugal, aproximadamente 1/4 da amostra para o estudo da IPM & OAC de 1999 (2000) – 27,6% – e 1/3 no Panorama Museológico 2000-2010 (2013) – 32%.

Desta forma, o panorama ao nível da acessibilidade parece afigurar-se ainda menos positivo, tendo em conta que apenas 31% destas partes declararam ser acessíveis e partindo da assunção que os restantes museus poderão usufruir de condições potencialmente mais adversas à acessibilidade<sup>57</sup>.

Por último, para além das questões relacionadas com esses estudos de acessibilidade que se centraram na acessibilidade física e na capacidade de os museus receberem grupos com deficiência, interessa recolher alguns dados sobre o acesso à informação, ou seja, os dados sobre as atividades organizadas pelos museus, assim como as publicações que disponibilizam.

Quanto ao levantamento das atividades conduzidas pelos museus portugueses, estas permitem compreender as necessidades mais prementes dos visitantes e as suas preferências supridas pelos museus ao longo de 13 anos (2000-2013). Surge, em primeiro lugar, o quadro do INE, IP referente às atividades oferecidas em 2013, relembando-se que os jardins botânicos, zoológicos e aquários deixaram de fazer parte do cômputo geral dos museus em 2012.

ATIVIDADES DOS MUSEUS	2013
Renovação da exposição permanente	118
Exposição temporária	272
<b>Ação dirigidas ao público escolar</b>	<b>312</b>
Ação dirigidas ao público adulto	275
Ação dirigidas a outro tipo de público	169
Conferência/ Seminário/ Curso	181
Atelier/ Oficina/ Workshop	235
Espectáculos	147
<b>Visita orientada</b>	<b>325</b>
Outra	50
Nenhuma	5

Quadro 22. Atividades oferecidas pelos museus portugueses em 2013 (INE, IP, 2014: 134).

De seguida, apresenta-se a evolução das atividades oferecidas desde 2000 até 2013, sublinhando-se o facto de a tipologia das atividades se ter alterado, passando a ser mais completa a partir de 2007. Contudo, estas atividades, expressas por unidade, podem estar presentes em diferentes tipologias, o que pode oferecer uma imagem inflacionada do volume de atividades desenvolvidas por estas instituições.

<sup>57</sup> Refira-se a título de curiosidade que, das 77 ações de formação realizadas pela RPM entre 2001 e 2010, somente 6 focaram nas questões da acessibilidade, tendo 2 versado sobre a comunicação acessível em museus e 4 os museus e acessibilidades, abrangendo um total de 100 formandos (cf. Neves, Santos & Lima, 2013: 122).

Atividades dos Museus	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Renovação da exposição permanente	93	104	95	110	110	109	126
Exposição temporária	144	162	176	192	185	204	217
<b>Ações dirigidas ao público escolar</b>	<b>154</b>	<b>185</b>	<b>195</b>	<b>209</b>	<b>214</b>	<b>238</b>	<b>237</b>
Conferência/ Seminário	103	108	113	117	117	128	120
Espectáculos	72	88	81	89	96	100	115
<b>Visitas guiadas</b>	<b>186</b>	<b>220</b>	<b>235</b>	<b>249</b>	<b>240</b>	<b>264</b>	<b>274</b>
Outras	2	1	46	1	5	6	5
Nenhuma	31	41	1	51	51	54	62

Quadro 23. Atividades oferecidas pelos museus portugueses de 2000 a 2006 (INE, IP, 2002-2007).

Atividades dos Museus	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Renovação da exposição permanente	110	120	131	122	132	125	118
Exposição temporária	219	245	273	272	287	264	272
<b>Ação dirigidas ao público escolar</b>	<b>240</b>	<b>260</b>	<b>302</b>	<b>317</b>	<b>338</b>	<b>293</b>	<b>312</b>
Ação dirigidas ao público adulto	170	199	228	255	270	264	275
Ação dirigidas a outro tipo de público	123	140	155	170	192	161	169
Conferência/ Seminário/ Curso	124	143	158	176	172	170	181
Atelier/ Oficina/ Workshop	160	186	204	213	235	234	235
Espectáculos	101	126	128	142	147	142	147
<b>Visita orientada</b>	<b>240</b>	<b>270</b>	<b>309</b>	<b>311</b>	<b>338</b>	<b>318</b>	<b>325</b>
Outra	26	31	30	28	25	35	50
Nenhuma	X	X	10	11	11	2	5

Quadro 24. Atividades oferecidas pelos museus portugueses de 2007 a 2013 (INE, IP, 2008-2014).

Da análise dos quadros 23 e 24, destacam-se os seguinte dados: as atividades com maior volume e que se mantiveram constantes são efetivamente as visitas orientadas (ou visitas guiadas, conforme designação anterior a 2007) e as ações dirigidas a públicos escolares. Estes dados, que, em 2013, assumem um número superior a 300 (destacados a vermelho nos quadros 22, 23 e 24), correspondem, na nossa perspetiva, ao elevado número de visitantes de grupos escolares e de visitantes estrangeiros. Desta forma, interessaria aferir a que grupos as visitas orientadas se dirigem – se seriam estrangeiros, grupos escolares, grupos de seniores ou grupos com deficiência/incapacidade.

Nesta fase, afigura-se importante obter uma perspetiva da tipologia e volume das publicações dos museus analisados pelo INE, IP para tentar compreender o investimento dos museus nos materiais potenciadores do acesso à informação.

Tipologia de Publicações	2002	2003	2004	2005	2006
Folhetos/ desdobráveis	195	216	214	236	243
Roteiro/ guia	105	115	112	125	131
Catálogo	128	134	143	151	154
Monografias	69	72	78	85	93
Publicações periódicas	42	39	43	39	45
Cassete vídeo	32	37	35	39	33
CD-ROM	23	30	35	49	54
Outras	47	52	51	48	46
Nenhumas	14	11	11	13	16
<b>Total</b>	655	706	722	785	815

Quadro 25. Publicações disponíveis nos museus portugueses entre 2002 e 2006 (INE, IP, 2003-2007).

Tipologia de Publicações	2007	2012
Folheto/ Desdobrável	246	268
Roteiro/ guia	126	137
Catálogo/ brochura	169	192
Publicação periódica	49	47
Publicações infanto-juvenis	58	63
Monografia	85	64
Newsletter em formato digital	48	94
Vídeo/CD-ROM/DVD	59	62
Postais	160	170
Gravuras	26	41
Mapas/Calendário/Cartazes	79	68
Outras	31	31
Nenhumas	18	21
<b>Total</b>	1026	1138

Quadro 26. Publicações disponíveis nos museus portugueses em 2007 e 2012 (INE, IP, 2008, 2013).

A partir dos quadros 25 e 26 sobre as publicações dos museus, destacam-se os folhetos e os desdobráveis, seguidos pelos catálogos não só entre 2002 e 2006, mas também em 2007, altura em que as tipologias de publicações são atualizadas e aumentadas, e em 2012. Por razões que se desconhecem, os dados relativos a estas publicações não foram apurados entre 2008 e 2011 e em 2013.

Uma análise global destes números pode demonstrar que os museus apostam em publicações de menor dimensão, como os postais, os folhetos e desdobráveis, os catálogos e brochuras, provavelmente como estratégia para tentar alcançar o maior número de pessoas. Seria também interessante aferir a natureza dos folhetos e desdobráveis, nomeadamente se se apresentam em línguas estrangeiras, em letra ampliada ou em Braille, em linguagem simples, ou seja, em formatos que contribuíssem para a acessibilidade de informação.

### 6.3. Guias Descritivos em Portugal

Tal como já foi referido no capítulo 5, o acesso sensorial, isto é, a adaptação da informação museológica para públicos com deficiência/incapacidade visual ou deficiência/incapacidade auditiva,

está também relacionado com a utilização de guias descritivos, guias enriquecidos com descrição segundo Neves (in ADLAB, 2014), os tradicionalmente designados de audioguias para o primeiro grupo e videoguias para o segundo, mas não se pode restringir ao seu uso. Estes guias funcionam como um meio de mediação cultural incontornável para públicos cegos ou com baixa visão, mas devem, no entanto, ser complementados com informação em letra ampliada e em Braille, mapas, painéis ou imagens táteis, réplicas ou modelos em 3D das peças em exposição, oficinas orientadas para a manipulação e exploração das peças abertas ao toque, ou mesmo as habituais visitas guiadas; em suma, toda uma miríade de meios de tradução intersemiótica potenciadoras de uma experiência multissensorial.

Este estudo de caso centrou-se, numa primeira fase, na identificação dos espaços históricos e culturais portugueses que oferecessem guias descritivos. De acordo com a pesquisa realizada, que cruzou diversas fontes de informação, existem 83 guias descritivos em Portugal, número que reflete as pesquisas realizadas entre 2009 e finais de 2014. Estes guias são disponibilizados por um vasto conjunto de instituições, tais como os museus, os aquários, os locais históricos e religiosos, os centros de interpretação e as visitas turísticas a cidades. No entanto, este número limita-se a ser uma estimativa aproximada, uma vez que existe um número crescente de instituições interessadas em oferecer este tipo de equipamento, de acordo com os projetos apresentados nas páginas das principais empresas que fornecem este serviço, nomeadamente a FCO, a Realizasom ou To guide, sem deixar de referir uma plataforma gratuita de audioguias em linha (Audite<sup>58</sup>), assim como as informações divulgadas, por exemplo, pelo sítio da Internet da portomuseus.pt<sup>59</sup>.

Os dados recolhidos foram organizados em dois quadros distintos: por um lado, os 54 guias descritivos para museus, locais históricos, religiosos e ambientais e aquários (cf. quadro 27) e, por outro, os 29 guias descritivos para as visitas turísticas às cidades (cf. quadro 28). Em ambos os quadros, as informações seguem a organização da NUTS II, isto é, por regiões.

---

<sup>58</sup> Cf. <http://www.fco.pt/>, <http://www.realizasom.com/>, <http://www.toguide.pt/default.htm> e <http://audite.dll.pt/>, respetivamente (accedidos 15.01.2015).

<sup>59</sup> Cf. <http://www.pportodosemuseus.pt/> (accedido 15.01.2015).

NUTS II	Identificação da instituição
<b>Norte (8)</b>	Mosteiro de Tibães, Braga Museu da Geira, Terras de Bouro Museu de Valença, Valença Museu de Lamego, Lamego Museu do Douro, Peso da Régua Museu e Centro Histórico de Vila de Conde, Vila de Conde Museu de José Régio, Vila de Conde Santuário de Panóias, Vila Real
<b>Porto (8)</b>	Casa Museu Guerra Junqueiro, Porto Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto Casa Oficina António Carneiro, Porto Centro Português de Fotografia, Porto Fundação Serralves, Porto Museu do Carro Elétrico, Porto Museu do Vinho do Porto, Porto Museu Romântico, Porto
<b>Centro (10)</b>	Centro de Interpretação Ambiental de Castelo Branco Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota, Batalha Centro Interpretativo do Mosteiro de Santa Clara a Velha, Coimbra Centro Histórico e Museus do Concelho de Leiria, Leiria Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, Batalha Museu de Arte Nova, Aveiro Museu de Aveiro, Aveiro Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha Museu Machado de Castro e Criptopórtico, Coimbra Pia do Urso, Batalha
<b>Lisboa (20)</b>	Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa Casa das Históricas de Paula Rego, Cascais (em linha) Convento dos Capuchos, Sintra Exposição da Fundação Serralves na Assembleia da República, Lisboa Fábrica de Pólvora de Barcarena, Oeiras Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa Museu Coleção Berardo, Lisboa Museu da Ciência da Universidade de Lisboa, Lisboa Museu da Presidência da República, Lisboa Museu de Cerâmica, Loures Museu do Fado, Lisboa Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira Museu e Fábrica da Pólvora Negra, Oeiras Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa Museu Nacional do Azulejo, Lisboa Museu Nacional Ferroviário, Lisboa Oceanário de Lisboa, Lisboa Palácio e Parque da Pena, Sintra Palácio e Parque de Monserrate, Sintra Panteão Nacional, Lisboa
<b>Alentejo (3)</b>	Fluviário de Mora, Mora Museu de Évora, Évora Museu de Arte Contemporânea, Elvas
<b>Algarve (2)</b>	Museu de Portimão, Portimão Museu Municipal de Faro, Faro
<b>Açores (3)</b>	Museu do Pico, Ilha do Pico (versão para adultos e versão para crianças) Museu dos Baleiros, Ilha do Pico Museu Carlos Machado, Ilha de S. Miguel
<b>Madeira (0)</b>	(não temos conhecimento de nenhum)

Quadro 27. Guias descritivos em museus, locais históricos, religiosos e ambientais e aquários em Portugal.

NUTS II	Identificação da cidade ou localidade
<b>Norte (12)</b>	Centro Histórico de Valença Cidade de Arcos de Valdevez Cidade de Braga (Circuitos turísticos Carristur) Cidade de Bragança Cidade de Caminha Cidade de Esposende Cidade de Guimarães (em linha) Cidade de Miranda do Douro Cidade de Ponte da Barca Cidade de Ponte de Lima Cidade de Viana do Castelo Cidade de Vila de Conde
<b>Porto (1)</b>	Cidade do Porto (Circuitos turísticos Carristur)
<b>Centro (4)</b>	Cidade de Coimbra (Circuitos turísticos Carristur) Cidade de Nazaré Viagem áudio à Guarda Viagem no Tempo, Aveiro
<b>Lisboa (1)</b>	Cidade de Lisboa (Circuitos turísticos Carristur)
<b>Alentejo (8)</b>	Aldeia de Monsanto Centro Interpretativo de Belmonte Cidade de Évora Moura Itinerários Culturais Município de Alcoutim Município de Elvas Vila-museu de Mértola Visita áudio ao Centro Histórico de Mértola
<b>Algarve (1)</b>	Cidade de Tavira
<b>Açores (1)</b>	Cidade da Horta, Açores
<b>Madeira (1)</b>	Cidade de Funchal ( <i>sightseeing tours</i> )

Quadro 28. Guias descritivos para as visitas turísticas em cidades portuguesas.

Numa segunda fase, com base neste leque de guias descritivos, foi selecionada uma amostra de 20 instituições, entre as quais museus e locais históricos e religiosos, que representam aproximadamente 1/4 do total elencado. Estes diversos espaços museológicos e históricos foram visitados entre meados de 2010 e finais de 2014 (cf. quadro 29), período que nos permitiu realizar a recolha dos elementos necessários para a categorização das instituições e dos respetivos guias, assim como a transcrição *in loco* dos textos que serão alvo do estudo de corpus.<sup>60</sup>

Assim, as instituições que serão alvo da nossa análise são os seguintes, apresentadas em função da data de visita: (1) Museu do Fado; (2) Museu da Presidência da República; (3) Casa das Histórias de Paula Rego; (4) Museu do Douro; (5) Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves; (6) Museu da Comunidade Concelhia da Batalha; (7) Centro de Interpretação da Batalha da Aljubarrota; (8) Museu Nacional Machado de Castro e Criptopórtico; (9) Museu de Aveiro; (10) Palácio e Parque da Pena; (11) Museu José Malhoa; (12) Museu Calouste Gulbenkian; (13) Museu Nacional do Azulejo; (14) Museu e Fábrica da Pólvora Negra; (15) Palácio e Parque de Monserrate; (16) Convento dos Capuchos; (17) Museu do Abade de Baçal; (18) Santuário de Panóias; (19) Mosteiro de São Martinho de Tibães; (20) Museu dos Transportes e Comunicações.

Identificação da instituição	Localização	Data(s) da(s) visita(s)
<b>Museu do Fado (MF)</b>	Lisboa, Lisboa	28/08/2010
<b>Museu da Presidência da República (MPR)</b>	Lisboa, Lisboa	28/08/2010
<b>Casa das Histórias Paula Rego (CHPR)</b>	Cascais, Lisboa	02/09/2010
<b>Museu do Douro (MD)</b>	Peso da Régua, Norte	09/10/2010
<b>Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves (MACCPS)</b>	Porto	10/10/2010
<b>Museu da Comunidade Concelhia da Batalha (MCCB)</b>	Batalha, Lisboa	10/03/2011
<b>Centro de Interpretação da Batalha da Aljubarrota (CIBA)</b>	Batalha, Lisboa	10/03/2011
<b>Museu Nacional Machado de Castro e Criptopórtico (MNM+C)</b>	Coimbra, Centro	25/05/2012 & 9/08/2013
<b>Museu de Aveiro (MA)</b>	Aveiro, Centro	08/08/2013
<b>Palácio e Parque da Pena (PPP)</b>	Sintra, Lisboa	10/08/2013
<b>Museu de José Malhoa (MJM)</b>	Caldas da Rainha, Centro	11/08/2013
<b>Museu Calouste Gulbenkian (MCG)</b>	Lisboa, Lisboa	01/09/2013
<b>Museu Nacional do Azulejo (MNA)</b>	Lisboa, Lisboa	08/11/2013
<b>Museu e Fábrica da Pólvora Negra (MFPN)</b>	Loures, Lisboa	08/11/2013
<b>Palácio e Parque de Monserrate (PPM)</b>	Sintra, Lisboa	08/11/2013
<b>Convento dos Capuchos (CC)</b>	Sintra, Lisboa	08/11/2013
<b>Museu do Abade de Baçal (MAB)</b>	Bragança, Norte	20/12/2014
<b>Santuário de Panóias (SP)</b>	Vila Real, Norte	21/12/2014
<b>Mosteiro de São Martinho de Tibães (MSMT)</b>	Braga, Norte	22/12/2014
<b>Museu dos Transportes e Comunicações (MTC)</b>	Porto, Porto	23/12/2014

Quadro 29. Instituições visitadas, localização e data da visita.

<sup>60</sup> Tanto os anexos disponibilizados como os comentários áudio apresentados no capítulo seguinte cumprem uma função meramente académica, como amostra representativa do universo em estudo, sob pena de quebrar os direitos de autor dos referidos textos.

No entanto, estas visitas realizadas em contexto nacional foram precedidas e intercaladas por um conjunto de outras visitas em países europeus (cf. quadro 30), permitindo não só tomar contacto com outras experiências e boas práticas ao nível dos guias descritivos, mas também recolher informações e materiais relativos às opções de acessibilidade e aos serviços educativos das respetivas instituições, destinados estes aos grupos escolares e aos grupos de pessoas com deficiência/incapacidade.

Identificação da instituição	Localização	Data(s) da(s) visita(s)
Van Gogh Museum	Amesterdão, Holanda	04/06/2009
Cardiff Castle	Cardiff, País de Gales	01/06/2010
Stonehenge	Somerset, Reino Unido	02/06/2010
British Museum	Londres, Reino Unido	11/10/2010
Imperial War Museum	Londres, Reino Unido	12/10/2010 + 15/10/2010
Musée du Quay	Paris, França	28/11/2010
Musée du Louvre	Paris, França	29/11/2010
Musée de la Musique	Paris, França	30/11/2010
National Museum of Ireland – Archeology	República da Irlanda	25/06/2011
National Gallery of Ireland	República da Irlanda	27/06/2011
Tate Modern	Londres, Reino Unido	01/07/2011
La Alhambra y Generalife	Granada, Espanha	17/12/2011
Museo Sefardí	Toledo, Espanha	18/12/2011

Quadro 30. Instituições visitadas na Europa.

No próximo subcapítulo, realiza-se uma caracterização das instituições que constam da amostra operacionalizada de acordo com diferentes níveis: a apresentação das instituições; a identificação das suas soluções de acessibilidade; a visibilidade do guia descritivo na página da Internet e no local; a descrição da tecnologia; e uma listagem dos comentários que serão alvo de uma análise microestrutural no último capítulo.

Esta caracterização é complementada pela análise das instituições visitadas de acordo não só com um conjunto de critérios institucionais e técnicos, mas também em função da sua macroestrutura, tendo em consideração as necessidades dos visitantes cegos ou com baixa visão. Este instrumento analítico foi parcialmente inspirado nos critérios propostos por Gebbensleben et al. (2006) e complementado pela reflexão e sistematização resultantes dos capítulos 4 e 5.

De acordo com aquilo que foi apresentado no capítulo 5, Gebbensleben et al. (2006) consideram que os guias ideais reúnem um conjunto de características de dois tipos: os técnicos – aquisição, disponibilização e distribuição do equipamento; colocação de sensores de ativação; informação relativa às áreas interior e exterior do museu; atualização da informação fornecida; necessidade de equipamento adicional; e os respeitantes à usabilidade – oferta de circuitos multilingues, visitas guiadas distintas para grupos diferentes, visitas individuais e personalizadas, apoio multimédia aos conteúdos transmitidos, facilidade de manuseamento do equipamento.



Partindo destes critérios, esboçou-se um instrumento de análise dos guias descritivos, incluindo os critérios pertinentes que foram propostos pelos referidos autores e sugerindo outros critérios fundamentais para uma análise sustentada e mais profunda das instituições que integram a amostra. Desta forma, a grelha de análise que se propõe mantém os critérios técnicos que estes autores apresentam, mas sugere dois níveis de análise adicionais – os critérios institucionais e os que se centram na macroestrutura dos audioguias.

Os critérios institucionais definem-se como sendo aqueles que dependem diretamente da instituição e das suas opções, referindo-se ao seguinte:

- (1) tipo de museu, que segue a classificação já apresentada pelo INE, IP;
- (2) tutela do museu;
- (3) informação na página oficial na Internet sobre a existência de guias descritivos;
- (4) possibilidade de realização de uma visita virtual em linha às coleções e ao espaço museológico;
- (5) informação sobre as acessibilidades na página oficial na Internet, com a identificação de atividades e experiências concretas face às pessoas com deficiência, que vem complementar o já exposto no subcapítulo anterior;
- (6) oferta de visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas;
- (7) sinalética do guia descritivo na Receção;
- (8) conhecimento dos funcionários face à existência do guia descritivo;
- (9) conhecimento dos funcionários face ao seu modo de utilização;
- (10) taxa para a utilização do guia descritivo (questão que remete para a discussão de Vilatte (2007) relativamente ao pagamento ou à gratuitidade do guia);
- (11) oferta de diferentes tipos de guias descritivos consoante os grupos, ex.: famílias e crianças, pessoas com deficiência/incapacidade, público em geral;
- (12) mapa em suporte papel que acompanha o guia.

Por outro lado, os critérios técnicos compreendem diversos aspetos: aqueles relacionados com o equipamento em si e os relativos à conceção do guia descritivo, em grande parte dependentes da empresa que fornece o serviço:

- (1) tipo de equipamento e manipulação subjacente;
- (2) tipo de ativação, por exemplo, através de sensores de infravermelhos ou de *Bluetooth*;
- (3) necessidade de auscultadores;
- (4) empresa que prestou o serviço;
- (5) autoria dos textos;
- (6) testagem em grupos de controlo;

Em último lugar, os critérios relacionados com macroestrutura dos guias descritivos compreendem a sua estruturação e os seus elementos constitutivos que favorecem uma visita organizada e significativa para os visitantes cegos ou com baixa visão, permitindo-lhes cumprir a sua função educativa, mas também ao nível pessoal e da preservação da memória coletiva, para o qual o guia contribui de forma holística. Relembre-se que estes critérios resultaram da sistematização dos critérios de Audiodescrição defendidos por diversas entidades e autores, realizada já no capítulo 4. A análise dos guias descritivos derivou da sua utilização *in loco*, não pretendendo abordar os aspetos que serão aprofundados posteriormente no capítulo 7 e que se prendem com a análise do conteúdo dos textos em si, isto é, da microestrutura do guia descritivo:

- (1) instruções sobre a manipulação do equipamento;
- (2) descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos;
- (3) identificação das entradas e saídas do edifício e das salas;
- (4) localização dos espaços úteis e recursos;
- (5) descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e icónicos;
- (6) descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos;
- (7) identificação clara e inequívoca da autorização de toque ou da existência de cheiros ou texturas especiais;
- (8) identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha, com explicitação do ponto de vista assumido;
- (9) descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo;
- (10) descrição de cada uma das salas: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças expostas;
- (11) existência de informação de 2.º ou 3.º níveis que facilite o aprofundamento da informação de 1.º nível;
- (12) tipologia textual dominante – ex.: factual versus descritiva; narrativa; interpretativa;
- (13) audiodescrição;
- (14) sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações, que permitem concretizar a humanização de Deshayes (2001) e alcançar a terceira camada de sentido e emoção que Guige (2010) defende.

### 6.3.1. Caracterização da amostra de audioguias portugueses

Afigura-se necessário realizar uma breve apresentação das instituições que foram visitadas, de modo a compreender a sua missão, localização e recursos disponibilizados, entre os quais as soluções de acessibilidade. No que se refere aos guias descritivos, pretende-se caracterizar a sua visibilidade na

página oficial das instituições, assim como *in loco*, descrever a tecnologia em que se baseia e oferecer uma visão global dos comentários que integram os guias descritivos de cada instituição, destacando-se aqueles que serão alvo de uma análise microestrutural no próximo capítulo. Contudo, a manutenção da designação “audioguia” prende-se com o facto de as próprias instituições identificarem o próprio equipamento como audioguia e, de facto, estes serem de natureza áudio, com exceção do PDA do Museu da Presidência da República e do tablet do Museu do Abade de Baçal, cujos guias envolvem a combinação de imagens.

Esta caracterização combinará aspetos que resultaram das reflexões e análises críticas realizadas aquando das visitas e da informação patente nas respetivas páginas na Internet. Estes textos de caracterização poderão não ser uniformes, acusando uns uma maior profundidade, enquanto outros se pautarão por uma maior concisão. Deve referir-se que os primeiros guias descritivos experimentados suscitaram uma maior atenção e reação, enquanto os restantes, sendo muitas vezes a reprodução do mesmo paradigma de macroestrutura e de microestrutura, acabaram por não merecer a mesma abordagem, embora com importantes contribuições para o estudo. Por fim, refere-se que esta apresentação seguirá a ordem cronológica, exposta no quadro 29.

## (1) Museu do Fado

### *Apresentação*

O **Museu do Fado** (MF), tutelado pela EGEAC (Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, Empresa Municipal de Lisboa), abriu ao público em 1998 com o objetivo de prestar homenagem ao fado e de conservar e promover a sua história de mais de 200 anos e as singularidades do fado proveniente dos bairros tradicionais de Lisboa. Segundo informações fornecidas na sua página oficial<sup>61</sup>, integra “um acervo único no mundo” de intérpretes, autores, compositores, músicos, construtores de instrumentos, investigadores e artistas profissionais e amadores do fado, tendo ganho diversos prémios e menções honrosas em 2009.

### *Audioguia na Web e in loco & Soluções de acessibilidade*

O museu disponibiliza não só postos de consulta interativa e audição e visionamento de videogramas, como também

a utilização de um sistema de guias audio, num espaço de exposição relativamente exíguo [que se] prende desde logo com a necessidade de dotar o Museu dos instrumentos capazes de conhecer o universo do fado de acordo com os seus interesses e vontades, sem constrangimentos de tempo e de pressão por parte de outros visitantes ou grupos. (cf. página da Internet do Museu do Fado)

---

<sup>61</sup> Cf. <http://www.museudofado.pt/> (acedido 15.01.2015).

O MF não apresenta quaisquer informações sobre acessibilidade, nem mesmo nos seus serviços educativos, que mencionam somente visitas guiadas, visitas cantadas ou visitas com atividades. O audioguia constitui, assim, a base para a visita ao museu, sem o qual a visita perderia o seu sentido. Esta opção remete para a dicotomia discutida por Deshayes (2002) e Vilatte (2007), quanto à inclusão do guia no preço da entrada: pode ser encarada como uma mais-valia, mas pode simultaneamente ser considerada como prescritiva e impondo uma única leitura (cf. capítulo 5). Por outro lado, este museu integra-se no caso dos museus de música explorados por Dor (2008), onde o audioguia assume um papel fulcral na fruição da música e da sua história, tendo o áudio uma função preponderante.

#### *Descrição da Tecnologia*

O guia está disponível em várias línguas, mas o equipamento – Xperience portadap RSF, aliás igual ao utilizado por muitos outros museus – permite, por lapso, mudar de língua ao clicar de forma não intencional em determinados botões. Carregando no número 1, temos acesso às boas-vindas, mas esta informação não nos foi fornecida no momento em que o audioguia é entregue, nem foi disponibilizado um mapa que acompanhe o guia. O número 2 explica como usar o equipamento, nomeadamente como parar e como reproduzir ou parar, de forma similar aos audioguias noutras instituições fornecidos pela mesma empresa. Começam a partir daqui as vozes em alternância, uma feminina e outra masculina que são, no entanto, repetitivas e condescendentes<sup>62</sup>, para além de personificarem em demasia a norma padrão do português, afastando-se eventualmente da origem popular do fado. A visita em si começa no número 100, mas também foi por mero acaso que este aspeto foi descoberto.

O quadro 31 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu do Fado.

---

<sup>62</sup> Devido ao facto de um elevado número de instituições ter trabalhado com a mesma empresa de audioguias (i.e. FCo), a audição destes foi, no mínimo, cansativa, visto que as vozes desta empresa se resumem somente a três no universo das 15 instituições: duas vozes masculinas e uma feminina.

Museu do Fado					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Música	1. Tipo de equipamento e manipulação	Portadap	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	EGEAC	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Não	4. Empresa que prestou o serviço	Fa	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Não	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e técnicos	Não
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Sim (esp, fr, ing, pt)	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Não			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes guias descritivos consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Não
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, fr, ing)			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes e música)

Quadro 31. Análise do Museu do Fado.

### Abordagem global ao audioguia

Não sendo o audioguia especificamente destinado para pessoas cegas ou com baixa visão, este não possui audiodescrição. Os textos centram-se maioritariamente nas obras de arte presentes no museu e relacionadas com a temática do fado e as restantes instalações não são descritas, mas antes explicadas em função da época e da sua importância para a história do fado, ou seja, os contextos social e histórico do fado. Uma vez que os comentários não são numerosos, optou-se por uma caracterização mais profunda do audioguia deste museu, o que poderá não suceder com outros guias.

A partir da transcrição dos textos de quatro peças realizada *in loco*, pode concluir-se que os únicos comentários que se apresentam mais descritivos são os de “O Marinheiro” (MF/2010/03) e a de “O Fado” (MF/2010/04) (cf. Anexo 1), especialmente este último porque, apesar de listar de forma aleatória um conjunto de elementos presentes no quadro, acaba por tornar possível a construção de uma imagem mental do que o quadro pode ser e que se revela elucidativo também para um normovisual. “O Marinheiro” (MF/2010/03) será alvo de uma mais profunda análise à sua microestrutura no próximo capítulo.

Por outro lado, “A Casa da Mariquinhas” (MF/2010/01) apresenta-se como um objeto extremamente interessante para descrever e um verdadeiro desafio, mas a única descrição oferecida foi do facto de ser uma casa (sobre o tipo, formato ou dimensão nada é dito) com dois pisos e que tem quatro letras de fado nas suas extremidades. Finalmente, o texto de “Os Fadistas” apresenta-se como um pretexto para continuar um anterior comentário sobre o formato da canção do fado, informando apenas que a obra de arte é uma gravura a buril.

No que se refere à linguagem, esta revela-se sofisticada e rebuscada, afigurando-se por vezes poética, outras vezes académica. As palavras usadas são muitas vezes técnicas, como, por exemplo, “tríptico” ou “gravura a buril”, “acostagem” ou “alçados”, sem explicação ou paráfrase, contrastando com a suposta origem operária e popular do fado que o próprio museu pretende frisar.

No entanto, o grande entrave nesta visita foi ao nível da acessibilidade emocional (Dodd & Sandell, 1998): os funcionários surgiram como um entrave à fruição do museu, devido à constante e cerrada vigilância, tendo não só revelado um comportamento menos simpático logo à entrada, informando que carteiras e máquinas fotográficas não eram permitidas (como se nos fosse exigido esse conhecimento antecipadamente, situação que foi repetida e presenciada com um grupo de turistas brasileiros), como também se revelaram desconfiados e intensamente vigilantes dos movimentos dos visitantes.

Deste audioguia, seleccionou-se o comentário áudio relativo ao tríptico “O Marinheiro” (cf. A18).

## (2) Museu da Presidência da República

### *Apresentação*

O **Museu da Presidência da República** (MPR) desempenha dois objetivos fundamentais, conforme se pode constatar na sua página oficial na Internet<sup>63</sup>: pedagogia cívica e “proporcionar aos cidadãos em geral e aos jovens em particular uma informação acessível, actualizada e cientificamente fundamentada sobre a instituição e os seus titulares, a sua história e o lugar que ocupa na arquitectura constitucional portuguesa”.

### *Audioguia na Web e in loco & Soluções de acessibilidade*

Na página do MPR, a referência aos audioguias encontra-se no separador ‘Informações’ no menu que se encontra à esquerda, mais especificamente, no item correspondente à Acessibilidade, que apresenta uma listagem, onde se destacam os audioguias, “o folheto do museu em versão braille”, a rampa existente na entrada, as cadeiras de rodas disponíveis para crianças e adultos e o facto de a página cumprir as normas de acessibilidade em linha. Também é possível realizar uma visita guiada ao espaço de exposição em linha, com acesso a algumas obras das exposições permanentes, temporárias e itinerantes.

Na altura da visita ao museu, em agosto de 2010, quando confrontados com o pedido de audioguia, os funcionários demonstraram alguma perplexidade e surpresa, mas sempre muito amáveis tentaram informar-se sobre o mesmo. Vieram mais tarde a reconhecer que desconheciam a sua

<sup>63</sup> Cf. <http://www.museu.presidencia.pt/> (acedido 15.01.2015).

existência: esta surpresa pode revelar a pouca procura deste tipo de equipamento e a sua eventual não publicitação.

*Descrição da Tecnologia*

A visita audioguiada baseou-se na utilização de um PDA, com *touchscreen* e uso de auscultadores. A aplicação multimédia contida no PDA do museu apresenta a planta do espaço, a partir da qual se selecciona uma das salas de exposição de cada vez, à semelhança do tablet do Museu do Abade de Baçal. Para cada uma destas salas, estão disponíveis textos em português, inglês, francês e espanhol. Devido a um lapso, que os funcionários atribuíram a um erro de gravação da aplicação, alguns dos textos encontram-se somente em francês e outros só em inglês, apesar de a língua escolhida ter sido o português. As vozes utilizadas eram todas femininas em qualquer das línguas e perceptíveis, mas sem qualquer tratamento pós-produção, uma vez que se limitavam a reproduzir a leitura de textos estruturados.

O quadro 32 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu da Presidência da República.

Museu do Presidência da República					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	História	1. Tipo de equipamento e manipulação	PDA - touchscreen	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Não
2. Tutela	Presidência da República	2. Tipo de ativação	Seleção através de mapa no PDA	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Sim	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	ND	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e icónicos	Não
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	ND	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Sim
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Não			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de direitos ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Não			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Sim
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Não
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, fr, ing)			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes)

Quadro 32. Análise do Museu da Presidência da República.

*Abordagem global ao audioguia*

Nenhum dos textos selecionados e transcritos cumpre os objetivos da audiodescrição para cegos e pessoas com baixa visão, uma vez que nunca tentam descrever as peças em si, mas antes usá-las como um pretexto para fornecer informação ou sobre a temática da República ou sobre os vários presidentes ou outras temáticas relacionadas (cf Anexo 2). No caso dos retratos dos presidentes, a

única referência à obra de arte é na última frase de todos os comentários que identifica o artista e o ano da realização do retrato. Seria interessante haver pelo menos um pequeno texto de comparação das diversas obras, por exemplo, em informação de segundo nível, especialmente porque os quadros dos presidentes Mário Soares e Jorge Sampaio contrastam nitidamente com os restantes não só pelos artistas envolvidos na sua conceção, mas também pelo estilo. Todos os retratos dos presidentes que precederam Mário Soares e Jorge Sampaio se caracterizam por serem exemplos de pintura mais convencional, realista e formal, ao passo que estes últimos se definem pelo seu carácter de rutura, provocação mesmo, nomeadamente o de Jorge Sampaio que surge ligeiramente deformado, como é característico da pintura de Paula Rego.

Deste audioguia, seleccionou-se o comentário áudio relativo ao retrato de Bernardino Luís Machado Guimarães (cf. A17).

### (3) Casa das Histórias de Paula Rego

#### *Apresentação*

Relativamente à **Casa das Histórias Paula Rego** (CHPR), esta instituição localiza-se em Cascais e consiste num espaço de exposição inaugurado em 2009, cujo edifício foi projetado pelo arquiteto Eduardo Souto de Moura. A CHPR compreende as obras de Paula Rego, com um total de 257 quadros e 273 desenhos, e as de Victor Wiling (marido de Paula Rego, falecido em 1988), com aproximadamente 15 pinturas a óleo.

#### *Audioguia na Web e in loco & Soluções de acessibilidade*

Coincidindo com a inauguração do museu, a Casa das Histórias disponibilizou ‘audioguias’ para a exposição temporária das obras de Paula Rego que decorreu entre 18 de setembro de 2009 e 29 de agosto de 2010. Estes comentários encontram-se disponíveis com acesso livre na página oficial<sup>64</sup> do museu e fornecem informação sobre os 21 quadros de Paula Rego, então em exposição, mas surpreendentemente não permitem o acesso visual aos quadros em si, somente ao ficheiro de som. Neste conjunto de comentários inclui-se uma mensagem de apresentação e de boas vindas.

Na página oficial da CHPR, a informação relativa a estes audioguias localiza-se no item referente às Exposições Anteriores, especificamente à do ano de 2009, e não no habitual item referente às Informações ou Acessibilidades. Contudo, a experiência dos audioguias não parece ter sido repetida, uma vez que não há informação disponível sobre este recurso na mesma página. No separador relacionado com os Eventos/Atividades/Visitas, encontra-se a menção às ‘visitas pela inclusão’ que compreende “propostas pedagógicas adaptadas à exploração das exposições por pessoas com

<sup>64</sup> Cf. <http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/> (acedido a 15.01.2015).



necessidades educativas especiais”<sup>65</sup> – “No fundo da mala” (vivência multissensorial) e “Pillow Story” (movimento do corpo enquanto plataforma de sentimentos e sensações).

O quadro 33 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural da Casa das Histórias de Paula Rego.

Casa das Histórias de Paula Rego					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Arte	1. Tipo de equipamento e manipulação	ND	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	ND
2. Tutela	Privada	2. Tipo de ativação	ND	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	ND	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	ND	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e iónicos	Não
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	ND	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	ND			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	ND			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	ND			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Acesso livre			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Não
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Não			12. Tipologia textual dominante	Narrativo e descritivo
13. Mapa impresso para o audioguia	ND			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (voz)

Quadro 33. Análise da Casa das Histórias de Paula Rego.

### Abordagem global ao audioguia

Os textos relativos aos diversos quadros são descritos em função da série em que se integram e é a partir desta relação que são explicados, servindo também como mote para as informações relativas aos materiais e ocasionalmente às dimensões, mas de modo muito indefinido. Uma das características mais importantes destes textos é a sua extensão, chegando os comentários a prolongar-se por 2,5 minutos e variando o número de palavras entre as 200 e as 400 palavras, extensão esta representativa também do detalhe que os textos alcançam. Para além disto, pode acrescentar-se o facto de os sucessivos textos tentarem contar a história das várias fases da artista, desde a altura da Slade School of Fine Art até à atualidade, numa tendência narrativa. No conjunto destes textos, podem destacar-se os exemplos de “Vivian Girls na Tunísia” (CHPR/2010/07) e “A Menina e o Cão” (CHPR/2010/08) (cf. Anexo 3), cuja descrição alcançou algum grau de complexidade, permitindo quase a criação de uma imagem mental. Um outro aspeto interessante consiste na inclusão da voz (supostamente) de Paula Rego, para a explicação de alguns aspetos dos quadros ou séries. Para além desta inclusão esporádica, a

<sup>65</sup> Cf. programação completa

[http://www.casadasistoriaspaularego.com/media/98438/oatelic\\_programacaoescolas\\_dez2014abr2015.doc.pdf](http://www.casadasistoriaspaularego.com/media/98438/oatelic_programacaoescolas_dez2014abr2015.doc.pdf) (acedido 15.01.2015).

voz dominante é masculina e ligeiramente nasalada, com pronúncia nitidamente portuense, que pode não ser considerada uma voz profissional, uma vez que a leitura e as pausas realizadas parecem ser pouco naturais.

Deste audioguia, selecionou-se o comentário áudio relativo ao tríptico “Pillowman” (cf. A21).

#### (4) Museu do Douro

##### *Apresentação*

O **Museu do Douro** (MD) foi criado em 1997 para se constituir como um museu de território, sendo atualmente gerido pela Fundação Museu do Douro, instituída em 2006. O MD é igualmente um museu polinucleado e os seus vários núcleos incluem, por exemplo, o museu-sede, destinado às exposições temporárias, e o espaço de exposição permanente designado “Memória da Terra do Vinho”. Estes espaços localizam-se ambos no Peso da Régua, no Norte de Portugal.

O espaço de exposição permanente é o único que possui a mediação de um audioguia e consiste numa antiga adega que foi transformada num espaço de natureza labiríntica, composta por fotografias, mapas, marcos miliários e objetos relacionados com a produção de vinho. No início da visita a este espaço, é colocado à disposição dos visitantes um vídeo em projeção permanente, juntamente com caixas onde se encontram rosmaninho e ramos de azeitona secos para cheirar. No âmbito dos diversos espaços visitados, este museu foi o primeiro a oferecer amostras de natureza olfativa. Contudo, estas caixas de cheiros situam-se somente a 3 palmos do chão, o que dificulta o seu alcance pelos visitantes em geral, exceto aqueles com mobilidade reduzida.

##### *Audioguia na Web e in loco & Soluções de acessibilidade*

Convém mencionar que a referência ao audioguia disponibilizado no MD não se encontra na página oficial do museu. A sua existência é corroborada através de referências apresentadas em outras páginas na Internet, nomeadamente na página do Turismo do Douro<sup>66</sup>, que indica a possibilidade de usufruir de audioguias para a exposição permanente, o seu preço e as línguas disponíveis. Na página do Guia Técnico de Museus e Monumentos de Portugal<sup>67</sup>, encontra-se especificada a informação disponível, onde consta a referência aos desdobráveis, roteiros, sinalética, catálogos e audioguias. Na página do MD<sup>68</sup>, mencionam-se condições de acessibilidade relativas ao estacionamento gratuito, instalações sanitárias adaptadas, elevador e acesso de pessoas com cadeiras de rodas. Um último aspeto prende-se com o facto de os funcionários da Receção terem questionado o pedido de audioguia em português, visto os textos de parede e as legendas se encontrarem em português, podendo interpretar-

<sup>66</sup> Cf. <http://www.douro-turismo.pt/informacoes.php?op=mdou> (acedido a 20-01-2015).

<sup>67</sup> Cf. <http://guiastecnicos.turismodeportugal.pt/pt/museus-monumentos> (acedido a 02-10-2013).

<sup>68</sup> Cf. <http://www.museudodouro.pt/> (acedido a 17.01.2015).

se este questionamento pelo facto de o audioguia ser tendencialmente procurado por visitantes estrangeiros.

O quadro 34 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu do Douro.

Museu do Douro					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Território	1. Tipo de equipamento e manipulação	portatop	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	Fundação do Museu do Douro	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Não	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Não	4. Empresa que prestou o serviço	Fco	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Não	5. Automa dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e técnicos	Não
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Sim (fr, ing, pt, outras línguas)	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Receção	Não			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de deiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Sim (1,5€)			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Não
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, fr, ing)			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações)

Quadro 34. Análise do Museu do Douro.

### Descrição da Tecnologia & Abordagem global ao audioguia

Em relação aos textos do audioguia, que permite a sua identificação pela seleção numérica dos mesmos, este segue o mesmo paradigma que o do Museu da Presidência da República, ao fornecer informação de contextualização histórica ou utilizando as peças em exposição como mero pretexto para transmitir informação. Considerando a riqueza deste espaço e dos seus objetos, perde-se nitidamente a oportunidade de potenciar estes diversos níveis de significado e de os explorar, como é o caso da recriação de uma cozinha tradicional ou dos muitos objetos que aguardam os visitantes no final da adega antes de o percurso sofrer um desvio no sentido contrário. Não sendo explicitamente um guia descritivo direcionado para os visitantes cegos ou com baixa visão, nenhum dos textos alcança o nível de pormenor desejado pela audiodescrição, com exceção do comentário do carro de bois (A27, MD/2010/03) (cf. Anexo 4), utilizado no capítulo 7, que efetivamente fornece um texto que permite a criação de uma imagem visual, mesmo para os normovisuais, ao qual se alia a dramatização da voz de Orlando Ribeiro, destacado geógrafo português.

## (5) Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves

### *Apresentação*

A **Fundação de Serralves**, que inclui o Museu de Arte Contemporânea, a Casa, o Parque (MACCPS), o Auditório e a Biblioteca, foi criada em 1989 (mediante Decreto-lei n.º 240-A/89, de 27 de julho) pouco depois da aquisição da Quinta de Serralves por parte do Estado Português em 1986. Esta aquisição decorreu da necessidade que se sentiu, no período pós-revolução, de um espaço de exibição de arte contemporânea no Norte de Portugal, especificamente na cidade do Porto. A Casa de Serralves foi um projeto encomendado pelo Conde de Vizela para os terrenos da outrora quinta de veraneio da família, tendo sido construída entre 1925 e 1944, exemplo de *art déco* que foi reconhecido como Imóvel de Interesse Público em 1996. Em 1957, foi vendida a Delfim Ferreira, Conde de Riba d’Ave. Quanto ao Parque, o espaço com 18 hectares foi projetado pelo arquiteto Jacques Gréber nos anos 30. Tanto a Casa como o Parque abriram, assim, ao público em maio de 1987 e, em 1991, Álvaro Siza Vieira é contratado para conceber o Museu de Arte Contemporânea, inaugurado em 1999. O conjunto de património paisagístico e arquitetónico de Serralves foi reconhecido como Monumento Nacional em 2012.

### *Audioguia na Web e in loco & Soluções de acessibilidade*

Na página oficial da Fundação<sup>69</sup>, o item relacionado com a Educação prevê atividades para grupos com necessidades especiais, nomeadamente visitas às exposições e ao parque e programas – “Ciência para Todos” e “Sentidos em Ação”, cuja programação anual se encontra disponível em linha<sup>70</sup>.

No que diz respeito às visitas ao Museu, Casa e Parque, incluem-se informações detalhadas na página, nomeadamente um conjunto de textos breves sobre pontos de interesse no interior do Museu (12 textos com fotos) e da Casa (7 textos com fotos), acompanhado de um mapa. Relativamente ao Parque, para além dos comentários que incluem 4 textos, surge ainda a possibilidade de escolher um dos 6 percursos recomendados, que ativa a identificação dos pontos de interesse em causa no mapa disponibilizado em linha – percurso de 60 minutos (com 12 pontos), percurso de 90 minutos (17 pontos), percurso de 120 minutos (25 pontos), percurso das árvores notáveis (22 pontos), percurso das esculturas no Parque (com 11 pontos) e o percurso PMR (12 pontos). No entanto, a referência ao audioguia não se encontra na página da Fundação.

A par destes percursos, o MACCPS disponibiliza igualmente um conjunto de visitas ao parque (sazonais, temáticas, ao luar, astronomia, escultura), visitas guiadas às exposições e à Casa e visitas em família. Em suma, o espaço da Casa e o Parque de Serralves são consideravelmente atrativos, ao qual se

<sup>69</sup> Cf. <http://www.serralves.pt/pt/> (acedido 15.01.2015).

<sup>70</sup> Cf. [http://www.serralves.pt/documentos/servico\\_educativo/2013\\_14/NEE\\_2013-2014.pdf](http://www.serralves.pt/documentos/servico_educativo/2013_14/NEE_2013-2014.pdf) (acedido 15.01.2015).

alia o facto de os funcionários na Recepção serem extremamente prestáveis. Os jardins são sossegados e convidativos, capazes de fazerem esquecer a cidade à sua volta.

O quadro 35 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves.

Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Arte	1. Tipo de equipamento e manipulação	portadap	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	Fundação Serralves	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Não	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	Fco	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Sim
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e icónicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Sim (ing)	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Sim
12. Audioguias em línguas estrangeiras	ND			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Sim			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Sim			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes, música)

Quadro 35. Análise do Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves.

### *Abordagem global ao audioguia*

A atratividade deste audioguia resulta, tal como já mencionado, da conjugação de comentários de natureza descritiva, factual e orientacional, uma vez que um grande número de áudios se refere a espaços exteriores. Contudo, os comentários são, por norma, curtos e a descrição nem sempre suficientemente profunda para as necessidades de visitantes cegos ou com baixa visão (cf. Anexo 5).

Apesar de o audioguia se apoiar num mapa fornecido na Recepção e de os diversos pontos dos diferentes percursos possíveis estarem identificados por números, os locais em si não estão numerados, daí que seja frequentemente difícil confirmar a localização correta. O facto de estes percursos exigirem constantemente a digitação dos números respetivos torna-se cansativo, especialmente porque os comentários são, regra geral, curtos. Uma opção mais vantajosa, utilizada em alguns comentários, poderia residir em convidar o visitante a fazer uma pausa na audição e continuar o seu percurso até alcançar um determinado local. Assim, a proposta de um sistema de faixas contínuas para cada percurso surgiria como uma alternativa, para que a audição não fosse interrompida e houvesse fluidez no seguimento das explicações. Não sendo esta opção possível, é por esta razão que o audioguia de base numérica é frequentemente limitativo, uma vez que não permite avançar ou recuar alguns segundos.

Deste audioguia, selecionaram-se os comentários áudio A1 (Átrio do Museu), A4 (Clareira das Azinheiras), e A12 (Hall da Casa de Serralves).

## **(6) Museu da Comunidade Concelhia da Batalha**

### *Apresentação*

O **Museu da Comunidade Concelhia da Batalha** (MCCB) é um museu coordenado pela Câmara Municipal da Batalha que projetou este espaço de raiz com o objetivo de permitir a descoberta da história da comunidade da Batalha, assumindo-se como um museu para todos em termos de quatro vetores: acesso físico, mobilidade e coleção museográfica; conforto, segurança e autonomia; multimodalidade; continuidade e criatividade. O MCCB foi aberto ao público em 2009 e oferece uma multiplicidade de recursos de acessibilidade, entre os quais o audioguia com audiodescrição em português. Os recursos do museu incluem maquetas e peças para tocar, filmes com legendagem, quiosques interativos e o espaço de exposição de objetos emprestados pela comunidade, tornando-o num espaço distinto dos restantes entretanto visitados, que envolve uma dimensão multissensorial mais marcada e torna assim a visita mais significativa e marcante.

### *Audioguia na Web e in loco & Soluções de acessibilidade*

A informação relacionada com os recursos de acessibilidade encontra-se disponível, na sua página oficial<sup>71</sup>, a partir do item ‘Faça parte’, no menu à esquerda e na opção de segundo nível ‘Recursos de acessibilidade’. Nestes recursos, encontra-se referência aos recursos especiais para pessoas com baixa mobilidade (estacionamento reservado, rebaixamento de ressaltos e barreiras arquitetónicas, mobiliário ergonómico com alturas adaptadas a cadeiras de rodas, elevador, zonas de descanso e WCs adaptados), pessoas com baixa visão (iluminação direcionada, postos multimédia com funções de ampliação e alto contraste, material impresso em formato ampliado, filmes com legendas em formato ampliado, experiências táteis e audioguia com audiodescrição em português), pessoas cegas (trilho de direcionamento no chão, sinalética em Braille, posto multimédia com leitor de ecrã, materiais impressos em Braille e alto relevo, experiências táteis, audioguia com audiodescrição em português e espaço cão-guia), pessoas surdas (videoguias em LGP, videoguias textual, filmes legendados, textos impressos em escrita simples e espaço cão para surdos), pessoas com deficiência/incapacidade intelectual (textos em escrita simples, textos com apoio pictográfico, jogos e atividades de exploração, experiências táteis e visitas guiadas), crianças (textos adaptados, jogos e atividades de exploração e experiências táteis) e estrangeiros (material diversos em inglês, espanhol e francês). Uma das mais-valias deste museu reside na permissão de toque de diversas peças, maquetas e outros materiais táteis, nomeadamente a planta tátil do museu, um bloco de calcário com fósseis, a réplica da tíbia de um

---

<sup>71</sup> Cf. <http://www.museubatalha.com/> (acedido 15.01.2015).

estegossauros, as réplicas de três crânios humanos de diferentes momentos de evolução, uma lápide, a réplica em mármore do varandim de um mosteiro na Batalha e a réplica de um sistema de pesos e medidas. Esta inclusão, ainda rara no conjunto da oferta museológica portuguesa e na nossa amostra, revela-se enriquecedora para a vivência museológica de todos os tipos de visitantes, assim como se revela também exponencialmente potenciadora da acessibilidade a todos os níveis. A convocação de outros sentidos, para além da visão, no caso dos normovisuais, e da audição, tanto para cegos e pessoas com baixa visão como para aqueles que decidam utilizar o audioguia, transfere a visita do museu para uma dimensão totalmente diferente, permitindo uma experiência mais completa e, em última instância, holística.

Por todos estes motivos, o MCCB ganhou já diversos prémios, dos quais se destacam o Prémio Kenneth Hudson do European Museum Forum, em maio de 2013, seguido do Prémio Museu Europeu do Ano, em junho do mesmo ano, e, mais recentemente, a menção honrosa na primeira edição do Prémio “Concelho Mais Acessível”, promovido pelo Instituto Nacional de Reabilitação, IP, em dezembro de 2014.

#### *Descrição da Tecnologia*

No que se refere ao equipamento do audioguia, este utiliza o equipamento dataton pickup, que é ativado por meio de infravermelhos quando o visitante se encontra no local da ativação. Este equipamento causa algum estranhamento, uma vez que não permite repetir o comentário sem voltar ao local de ativação. Exige também uma preocupação acrescida face ao local do laser, mas apresenta-se menos pesado do que os equipamentos mais frequentes e mais fácil de transportar. Este audioguia foi implementado pela Realizom, com vozes escolhidas pela equipa do museu, daí que as vozes utilizadas sejam distintas das habitualmente ouvidas nos audioguias da FCo. Alguns dos aspetos particularmente mais interessantes neste audioguia são a integração de especialistas, os efeitos sonoros utilizados e a colaboração de várias pessoas que emprestaram objetos das suas coleções particulares ao museu e descrevem as suas memórias de escola no período do Estado Novo.

O quadro 36 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha.

Museu da Comunidade Concelhia da Batalha					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Território	1. Tipo de equipamento e manipulação	dataton pickup	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	Câmara Municipal da Batalha	2. Tipo de ativação	Infravermelhos	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Sim
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Sim	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Sim
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	Realizacom	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Sim
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	Josélia Neves	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e icónicos	Não
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	ND	6. Testagem em grupos de controlo	Sim	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Sim
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Sim
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Sim
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Sim			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Sim
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (ing)			12. Tipologia textual dominante	2 versões: uma factual e outra descritiva
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	Sim
14. Pedido de feedback	Sim			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes e música)

Quadro 36. Análise do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha.

### *Abordagem global ao audioguia*

O audioguia desta instituição (cf. Anexo 6) apresenta duas versões: uma descritiva e outra factual, identificada por meio das vozes feminina e masculina, respetivamente. Para além deste aspeto distintivo, deve mencionar-se a clara autorização de toque que se verifica desde a entrada no museu, com a apresentação da planta tátil, e se mantém com a disponibilização de diversas peças para tocar, como, por exemplo, o sistema de pesos e medidas, o osso de estegossauro e a lápide romana. Este audioguia destaca-se igualmente pelos comentários para o quadro “Aljubarrota” e a escultura “Vitória Alada”, que resultam da operacionalização da técnica de *soundpainting* (Neves, 2008).

Deste audioguia, selecionaram-se os comentários áudio relativos à planta do museu (cf. A2), ao quadro “Aljubarrota” (cf. A22) e à réplica do sistema de pesos e medidas (cf. A28).

## **(7) Centro de Interpretação da Batalha da Aljubarrota**

### *Apresentação*

O **Centro de Interpretação da Batalha da Aljubarrota** (CIBA) é gerido pela Fundação Batalha de Aljubarrota que recuperou o Campo de São Jorge, transformando o antigo Museu Militar neste centro de interpretação com praticamente 2 000m<sup>2</sup>.



*Audioguia na Web e in loco & Soluções de acessibilidade*

A referência aos audioguias é obtida clicando no item ‘Como visitar’ no menu horizontal da sua página oficial<sup>72</sup> e, dentro deste item, selecionando a opção ‘Serviços’, onde consta a informação relativa ao aluguer do audioguia que permite o acompanhamento da visita a todo o centro interpretativo e ao campo da batalha, que se prolonga por cerca de 2 horas. O audioguia, para além de estar disponível em português, encontra-se também em 7 línguas estrangeiras. Outros aspetos da acessibilidade compreendem o facto de o edifício e os percursos estarem adaptados a cadeiras de rodas, assim como as instalações sanitárias adaptadas. No âmbito das visitas orientadas, apresenta igualmente visitas para pessoas com necessidades especiais, isto é, “visitas adaptadas, feitas à medida das necessidades, capacidades e competências destes visitantes”.

O quadro 37 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota.

Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Sítio Histórico	1. Tipo de equipamento e manipulação	portatáp	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	Fundação Batalha de Aljubarrota	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Sim	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Não	4. Empresa que prestou o serviço	Fco	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e técnicos	Não
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Não	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de direitos ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Sim (5€)			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Sim
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (al, cat, esp, fr, ing, it, jap)			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Sim			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações)

Quadro 37. Análise do Centro de Interpretação da Batalha da Aljubarrota.

*Abordagem global ao audioguia*

A visita ao Campo de São Jorge não seria possível sem a mediação proporcionada pelo audioguia, à semelhança do que acontece também no Museu do Fado, uma vez que neste espaço exterior não há espólio para expor, mas antes uma história para contar que se centra nos acontecimentos passados ocorridos neste campo. Tal como Neto (2010: 43) afirma, a inexistência de

<sup>72</sup> Cf. <http://www.fundacao-aljubarrota.pt/?idc=15> (acedido a 15.01.2015).

peças para observar torna a visita mais cansativa e mesmo “fastidiosa”. De referir que, para além do preço adicional pago pelo audioguia, foi necessário preencher uma ficha biográfica com dados do visitante e deixar um documento de identificação aquando da requisição do audioguia.

O mapa do audioguia disponibilizado no início da visita direciona-se somente para os visitantes normovisuais, não se encontrando adaptado à leitura das pessoas cegas ou com baixa visão, uma vez que não se encontra em letra ampliada, nem possui versão em Braille. O audioguia de base numérica organiza-se em dois níveis de informação: aquele que fornece a informação mais importante e um outro que aprofunda determinados aspetos conforme o interesse dos visitantes. Uma outra observação relaciona-se com o facto de os sinais relativos aos pontos de audição no campo de batalha serem difíceis de ver e, não obstante o mapa de apoio, a desorientação foi uma consequência natural, comprovada pelas inúmeras vezes em que nos perdemos, sendo conveniente que a sinalização fosse melhorada. A título de exemplo, num dos pontos de audição, encontravam-se quatro números diferentes para aceder a diferentes comentários, o que revela a existência de demasiada informação para a mesma localização. Apesar desta concentração de informação no mesmo local, não se disponibilizavam locais de descanso. À semelhança do que sucedeu em Serralves, a contínua digitação de números torna a visita cansativa, fazendo, neste caso, mais sentido apresentar um guia de natureza narrativa, em vez de estruturar a visita com base em pontos e os respetivos números, apesar da liberdade que advém desta última opção.

Um outro aspeto a mencionar reside na ausência de uma explicação prévia da visita fora do edifício central, ou seja, antes do início da visita ao campo de batalha, para que os visitantes pudessem ter uma ideia da totalidade do percurso que iriam realizar, assim como da sua verdadeira extensão e dos pontos áudio compreendidos pela visita audioguiadas, não obstante a informação patente no mapa. Finalmente, os efeitos sonoros e as dramatizações integradas em alguns comentários afiguram-se de menor qualidade e se efetivamente pretendiam a recriação de um ambiente do passado, não o conseguiram alcançar de forma eficaz.

Deste audioguia, selecionou-se o comentário áudio relativo às covas de lobo e fossos (cf. A10).

## **(8) Museu Nacional de Machado de Castro & Criptopórtico**

### *Apresentação*

O **Museu Nacional de Machado de Castro** e o **Criptopórtico** (MNMC+C) são efetivamente dois espaços museológicos num só, com um espólio extenso e diversificado. Na página oficial do MNMC+C<sup>73</sup>, a sua história é explicitada: este espaço já foi “centro administrativo, político e religioso na época romana, foi templo cristão (...), paço episcopal a partir da segunda metade do séc. XII, [e] museu desde 1911. É, por isso, um dos lugares mais complexos e aliciantes da cidade”. Foi após a

<sup>73</sup> Cf. <http://www.museumachadocastro.pt/> (acedido 15.01.2015).

Implantação da Primeira República que o Paço foi entregue ao Estado Português que nele instalou o Museu Machado de Castro, tendo sofrido sucessivas obras de adaptação que permitiram conhecer a sua história e o valor arqueológico do sítio. A mais recente requalificação de que o museu foi alvo permitiu a reabertura ao público da totalidade dos seus espaços, cem anos após a sua fundação.

#### *Soluções de acessibilidade*

Na página do museu, encontra-se igualmente referência a quatro projetos, no âmbito do item designado de 'Inclusão':

(1) o projeto da APPACDM – “Construa pontes e não barreiras” – em colaboração com a Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação de Coimbra, dirigido à população com deficiência/incapacidade mental e multideficiência, que trabalhou a temática dos romanos com um grupo de expressão dramática;

(2) “Eu no musEU”, em colaboração com a Associação Alzheimer Portugal (Centro), projeto que segue o modelo de estimulação cognitiva aplicado pelo MoMA e se orienta para pessoas com diferentes demências com idades entre os 60 e os 79 anos; estas sessões realizam-se uma vez por mês (às segundas feiras) e consistem numa exploração inicial das obras, seguida de um atelier com um terapeuta ocupacional; este projeto já contou com 21 sessões, todas documentadas na página do MMC e algumas com vídeos;

(3) “Nós no musEU”, em colaboração com a Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação de Coimbra, que organiza sessões para adultos e crianças, em função das suas necessidades especiais;

(4) “Tateando o museu”, em colaboração com a ACAPO, que disponibiliza uma maquete do Criptopórtico e outra do fórum Aeminium, assim como experiências manipulativas destas maquetas e de esculturas do Criptopórtico, da Renascença e do Romantismo.

O quadro 38 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu Nacional de Machado de Castro & Criptopórtico.

Museu Nacional de Machado de Castro & Criptopórtico					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Arte	1. Tipo de equipamento e manipulação	portadap	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	DGPC	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	Fa	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autonomia dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e técnicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	ND	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças desceitas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Sim
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, ing)			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes)

Quadro 38. Análise do Museu Nacional Machado de Castro &amp; Criptopórtico.

### *Audioguia na Web e in loco & Abordagem global ao audioguia*

A referência à visita com audioguia encontra-se também na página do museu, no item 'Informações', que especifica os preços das entradas para os diversos espaços que compõem o museu. O audioguia é consideravelmente sucinto, permitindo a transmissão da informação necessária com algumas curiosidades. Não demonstra qualquer preocupação em fornecer audiodescrição, mas reconhecem-se algumas tentativas em servir como audioguia de orientação, uma vez que a morfologia do Criptopórtico assim o exige, devido à sua estrutura labiríntica. Contudo, não se oferecia, à data das visitas (entre maio de 2012 e agosto de 2013), um mapa do audioguia, o que dificultou a navegação pelo espaço do criptopórtico e a ativação dos comentários. Uma vez que o espaço é tendencialmente potenciador de um sentimento de claustrofobia, nunca mencionado na Recepção, seria aconselhável a disponibilização de um mapa, assim como de uma saída rápida em caso de ataques de pânico.

Paralelamente, alguns comentários fazem referência a informação complementar sem indicar o número que despoleta esta informação, mas referindo que este nível extra se encontra em conformidade com os números do espaço.

No que diz respeito aos vários comentários deste museu (cf. Anexo 8), desde o corredor até ao interior da Igreja, estes referem-se a várias peças, mas sem uma orientação espacial específica, causando alguma desorientação na procura dos números das peças que são mencionadas. O equipamento é o mesmo do utilizado no Museu do Fado, no Museu do Douro, em Serralves e no CIBA, ou seja, é de tipo numérico, apresentando-se, por consequência, como limitativo face a algumas opções, como recuar ou avançar gradualmente no comentário. Uma exceção que se identificou nesta sensação generalizada de desorientação foi no comentário 419 referente à Virgem da Anunciação, que tenta

fornecer enquadramento espacial às peças, afirmando o seguinte: “estando à direita desta peça a Virgem do Leite e o Anjo Heráldico”. Contudo, as peças em causa localizavam-se à esquerda da Virgem da Anunciação e não à direita como se afirma no audioguia. Para além deste comentário, destaca-se ainda “As galerias do piso superior” (MNMC+C/2012/03), um comentário que faz um esforço por explicitar a organização do espaço e refere, pela primeira vez, a eventualidade de desorientação dos visitantes, mencionando a existência de “plantas de referência”.

Em suma, apesar da riqueza do museu, a mediação ao nível das legendas surge como um entrave, uma vez que estas não se apresentam muito perceptíveis, porque frequentemente não se situam ao lado das peças, mas ordenadas do lado esquerdo de uma linha de obras. As legendas fornecem reduzida informação, tendência acompanhada pelo audioguia, cujos comentários são, por vezes, excessivamente curtos.

Deste audioguia, selecionou-se o comentário áudio sobre as celas do piso superior (cf. A13).

## **(9) Museu de Aveiro**

### *Apresentação*

O **Museu de Aveiro** é um dos poucos museus visitados que não possui página oficial (apesar de possuir página de Facebook como fator de divulgação) tendo sido necessário complementar a informação relativamente a este museu por meio de outros recursos. Este museu ocupa um dos conventos mais importantes de Aveiro, dedicado à Princesa Santa Joana, padroeira da cidade, e reúne uma extensa coleção de arte sacra. O espólio inclui também o próprio conjunto arquitetónico com as suas capelas, o claustro e sobretudo a Igreja de Jesus, obra grandiosa do período barroco, assim como o túmulo da Princesa Santa Joana.

O atual Museu de Aveiro foi outrora o Mosteiro de Jesus, fundado por Brites Leitoa, em 1458, para religiosas dominicanas. A Princesa Joana ingressou na ordem em 1472, tendo falecido nesse mesmo local em 1490, apesar de nunca ter sido autorizada a tomar os votos; foi beatificada em 1693. Em 1911, foi criado neste local o Museu Regional de Aveiro.

### *Audioguia na Web e in loco & Soluções de acessibilidade*

A informação relativa ao audioguia resultou, assim, de informações recolhidas por meio de diversas fontes. Aquando da visita ao museu, verificou-se a existência de sinalética referente ao audioguia na Receção e o conhecimento dos funcionários face a este meio de mediação, assim como a existência de audioguia em duas línguas estrangeiras – inglês e espanhol. O audioguia de natureza numérica não era acompanhado por um mapa com a identificação dos números.

O quadro 39 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu de Aveiro.

Museu de Aveiro					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Arte Sacra	1. Tipo de equipamento e manipulação	portadap	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela		2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Não	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Não	4. Empresa que prestou o serviço	Fa	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Não	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e icónicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	ND	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Não
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, fr, ingl)			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes, música)

Quadro 39. Análise do Museu de Aveiro.

### *Abordagem global ao audioguia*

Os comentários (cf. Anexo 9) mostraram-se algo repetitivos face aos textos de parede e das legendas das obras em exposição e sem pormenores de relevo ou interesse acrescido. A título ilustrativo, o comentário do Painel de Azulejos explora o simbolismo dos elementos retratados pelos azulejos, a par da sua contextualização histórica e influências artísticas, enquanto os comentários dos relicários e contadores utilizam as respetivas peças como uma forma de apresentar a sua história, sem nunca as descrever. A título de exemplo, na Igreja do Convento, enquanto se escutava o comentário do audioguia, foi um dos vigilantes que forneceu uma informação complementar de maior interesse: que o órgão da Igreja já não funcionava, mas que algumas das suas partes já haviam sido retiradas e reusadas noutros órgãos pertencentes a outras igrejas nacionais.

Deste audioguia, selecionou-se o comentário áudio relacionado com a Igreja (cf. A9).

## **(10) Parque e Palácio Nacional da Pena**

### *Apresentação*

O **Parque e Palácio Nacional da Pena** (PPP) situam-se no segundo ponto mais alto da Serra de Sintra, sendo o palácio constituído por duas alas – o antigo convento manuelino da Ordem de São Jerónimo, erguido em 1511 pelo Rei Manuel I, e a ala edificada no século XIX por D. Fernando II.

Segundo informações na sua página oficial<sup>74</sup>, “[e]stas alas estão rodeadas por uma terceira estrutura arquitetónica, em que se fantasia um imaginário castelo de caminhos de ronda com merlões e ameias, torres de vigia, um túnel de acesso e até uma ponte levadiça”. Foi, em 1838, que o Rei D. Fernando II adquiriu o convento que se encontrava devoluto desde 1834 e iniciou um processo de reparações imbuído de influências do Romantismo alemão: “[r]emodelou todo o piso superior, substituindo as catorze celas por salas de maiores dimensões e cobrindo-as com as abóbadas que hoje vemos. Cerca de 1843, o rei decidiu ampliar o Palácio através de uma nova ala (Palácio Novo) com salas de ainda maior dimensão”, tendo as remodelações terminadas em 1860. O Parque da Pena inclui ainda o Chalet da Condessa d’Edla. Na envolvente do Palácio, D. Fernando mandou construir e plantar o Parque da Pena “com caminhos serpenteantes, pavilhões e bancos de pedra a pontuar os percursos, bem como árvores e outras plantas provenientes dos quatro cantos do mundo, tirando partido do clima húmido da serra de Sintra e criando de raiz um parque exótico com mais de quinhentas espécies arbóreas”. De destacar ainda que o Palácio da Pena foi classificado como Monumento Nacional em 1910 e integra-se na Paisagem Cultural de Sintra, classificada pela UNESCO como Património Mundial da Humanidade em 1995. Em 2013, passou a integrar a Rede de Residências Reais Europeias.

#### *Audioguia na Web e in loco*

A informação das visitas com audioguia encontra-se disponível na página dos Parques de Sintra e permite explorar “o local ao seu ritmo e obter [r] informação adicional sobre os principais pontos de interesse assinalados no mapa que acompanha o aparelho – basta introduzir o número de identificação do local, como indicado no mapa, e escutar a informação fornecida pelo audioguia”.

#### *Descrição da Tecnologia*

Este espaço histórico oferece o equipamento de base numérica mais antigo, no conjunto dos equipamentos identificados e utilizados no âmbito deste trabalho, o que acarretou, desde logo, problemas de audição, também porque não permitia o uso de auscultadores, tendo obrigado à troca de equipamento no percurso da visita por o mesmo deixar de funcionar com frequência. A música revelou-se agressiva e demasiado aguda, sobrepondo-se ao volume da locução e, muitas vezes, impedindo o entendimento do texto. Por vezes, existem dois comentários diferentes para alguns pontos de audição sem razão aparente, uma vez que não transmitem informação adicional nem funcionam como níveis diferentes. De referir ainda que, dos monumentos que integram os Parques de Sintra e que foram alvo de visita, este é o único que não se encontrava munido de mapa para a visita com a identificação dos números dos comentários do audioguia à data da visita, não obstante a informação fornecida na página.

---

<sup>74</sup> Cf. <https://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/parque-e-palacio-nacional-da-pena/> (acedido a 15.01.2015).

O quadro 40 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Parque e Palácio da Pena.

Parque e Palácio da Pena					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Palácio	1. Tipo de equipamento e manipulação	portatop	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	Parques de Sintra	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	Fco	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e iónicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Sim (esp, ing)	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autoatização de toque; existência de cheiros ou texturas espaciais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Sim (3€)			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Sim
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, ing)			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes, música, efeitos sonoros)

Quadro 40. Análise do Parque e Palácio da Pena.

#### *Abordagem global ao audioguia*

Em termos de comentários (cf. Anexo 10), apesar de alguns serem de curta duração e pouco interessantes, é de destacar o comentário dos vitrais da Capela do antigo convento (PPP/2013/04) pela analogia criada, que será retomado no próximo capítulo: estes vitrais são comparados a uma banda desenhada e todo o texto alcança um elevado grau de descrição que permite criar uma imagem clara da sua constituição e dos diversos elementos que os compõem. Dois outros comentários merecem destaque: o referente às cozinhas (PPP/2013/08) onde a introdução de efeitos sonoros de tachos e burburinho de vozes potenciou a criação mental de uma cena de trabalho neste espaço, e o do terraço da rainha (PPP/2013/07) não só porque faz referência à vegetação circundante, mas porque cria uma história/narrativa em torno da funcionalidade do terraço no tempo dos reis e dos instrumentos que lá se dispunham, quando atualmente o terraço se encontra vazio.

Deste audioguia, selecionaram-se os comentários áudio sobre o claustro (cf. A6) e os vitrais da Capela (cf. A16).



## (11) Museu de José Malhoa

### *Apresentação*

O **Museu de José Malhoa** (MJM) surgiu de um projeto de António Montês em 1924 e, em 1926, Malhoa oferece o óleo “Rainha D. Leonor” que esteve na génese do museu, sendo a Liga dos Amigos do Museu José Malhoa criada no ano seguinte. Em 1932, José Malhoa adere definitivamente ao projeto e oferece as primeiras obras; contudo, é no ano da sua morte, em 1934, que o museu é inaugurado e instalado na Casa dos Barcos do Parque D. Carlos I, nas Caldas da Rainha, abrindo anualmente de abril a outubro. Em 1940, o novo edifício de linhas modernistas é inaugurado.

### *Soluções de acessibilidade & Audioguia na Web e in loco*

Na página do MJM<sup>75</sup>, no item Acessibilidade, encontra-se informação relativa à existência de rampas e do acesso de cadeiras de rodas, de um vídeo em LGP e de uma brochura com planta e texto em Braille (projeto Arte Access). No entanto, não se encontram informações relacionadas com a existência de audioguia, somente através do Guia Técnico de Museus e Monumentos de Portugal, tal como sucedeu com o Museu do Douro, tendo-se assim conhecimento da versão em português e em inglês.

O quadro 41 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu de José Malhoa.

Museu de José Malhoa					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Arte	1. Tipo de equipamento e manipulação	portadap	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	DGCC	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Não	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Não	4. Empresa que prestou o serviço	Fco	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e iónicos	Não
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Não	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Não			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Sim
12. Audioguias em línguas estrangeiras	ND			12. Tipologia textual dominante	Dialogica & descritiva
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes, música, efeitos sonoros)

Quadro 41. Análise do Museu de José Malhoa.

<sup>75</sup> Cf. <http://mjosemalhoa.drcc.pt/site/index.php> (acedido 15.01.2015).

*Abordagem global ao audioguia*

O audioguia não era acompanhado de mapa para orientar a visita, mas uma grande parte do acervo é compreendido através dos comentários (cf. Anexo 11). Um dos aspetos que merece maior destaque é a estrutura dialógica dos comentários que parecem tentar estabelecer um diálogo entre a voz feminina e a masculina, e, por vezes, com o próprio visitante, para conduzir à compreensão das obras de arte e fornecer informação básica sobre os seus autores ou alguns conceitos-chave, como ‘contraluz’ ou ‘naturalista’. No conjunto dos audioguias utilizados, este surgiu como algo inovador e interessante, uma inovação que acabou por tornar a visita consideravelmente mais interessante e significativa, tendo causado até um certo estranhamento no início. Apesar da natureza dialógica, as vozes são pouco naturais e de facto os diálogos parecem encenados. O audioguia revela uma maior criatividade e diversidade nos sons de fundo utilizados, numa tentativa de recriar as cenas retratadas nas obras de arte. Destacam-se algumas tentativas de intertextualidade entre quadros, como é o caso dos quadros “A Perrice ou a Teimosia” (MJM/2013/01) e “Gritando ao Rebanho” (MJM/2013/02), mas perdem-se outras oportunidades como a de Laura Sauvinet, quadro que Malhoa pintou da sua aluna, cujas obras se encontram expostas no MJM.

Deste audioguia, selecionaram-se os comentários áudio relativos a dois quadros (cf. A19 e A20) e às esculturas da Paixão de Cristo (A30).

**(12) Museu Calouste Gulbenkian***Apresentação*

A Fundação Calouste Gulbenkian inclui a Sede, Museu, Auditórios e Biblioteca, tendo sido inaugurada em 1969. Foi projetada pelos arquitetos Pedro Cid, Ruy d’Athougia Jervis e Alberto Pessoa, projeto este que pretendia ser uma homenagem à memória de Calouste Gulbenkian, refletindo os traços da sua personalidade – “espiritualidade concentrada, força criadora e simplicidade de vida”. O paisagismo, materializado no vasto jardim que tenta estabelecer um diálogo constante entre Natureza e Arte, foi da responsabilidade dos arquitetos Gonçalo Ribeiro Telles e António Viana. Em 1975, ganhou o Prémio Valmor e, em 2010, foi classificado como Monumento Nacional.

O **Museu Calouste Gulbenkian** (MCG) é um museu de arte que apresenta dois circuitos principais: o primeiro referente às obras de Arte Oriental e Clássica, de Arte Egípcia, Greco-Romana, da Mesopotâmia, do Oriente Islâmico, da Arménia e do Extremo-Oriente, enquanto o segundo se centra na Arte Europeia, com núcleos dedicados à Arte do Livro, à Escultura, Pintura e Artes Decorativa. O edifício do Museu é um espaço museológico com excelentes condições e uma acolhedora zona de receção. As salas de exposição são amplas e sem grandes obstáculos, mas com reduzido número de locais de descanso. As legendas variam entre a letra mínima para a leitura e uma ligeiramente maior, sendo estas provavelmente as mais recentes. As legendas apresentam informação

muito breve, somente título, autor e data e, por vezes, também material da peça. A informação do audioguia complementa a informação das legendas, mas estranhamente não inclui a informação das próprias legendas, tal como recomendado, por exemplo, por *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996). Convém mencionar que existe uma grande ausência de textos de mediação cultural, nomeadamente os habituais textos de parede com a contextualização de cada uma das salas ou espaços temáticos, a complementar a leitura das legendas para os visitantes sem audioguia.

#### *Audioguia na Web e in loco & Soluções de acessibilidade*

A informação relativa aos audioguias está patente na página oficial<sup>76</sup> do MCG no item ‘Informações’, onde constam as visitas audioguiadas em 4 línguas (português e 3 línguas estrangeiras), as rampas, o elevador e as instalações sanitárias para pessoas com necessidades especiais. A par disto, os serviços educativos para a cultura e a ciência do MCG designam-se como “Descobrir” e apresentam um vasto conjunto de oficinas destinadas a grupos com necessidades especiais, tal como pode ser comprovado na sua página<sup>77</sup>, que pretendem trabalhar a motricidade fina e a literacia tátil em quatro linhas de orientação – o corpo, o rosto, o tato e a paisagem. Destacam-se, por exemplo, as atuais oficinas “Som contigo”, “Tocar os sentidos”, “De corpo inteiro” e “O mundo do jardim”, assim como anteriores oficinas com títulos sugestivos – “Ideias nas pontas dos dedos”, “Rostos a gosto – Meu rosto teu”, “Da cabeça aos pés – com pés e cabeça” e “Retrato a quatro mãos”.

O quadro 42 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu Calouste Gulbenkian.

---

<sup>76</sup> Cf. <http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Homepage> (acedido 15.01.2015).

<sup>77</sup> Cf. <http://descobrir.gulbenkian.pt/Descobrir/pt/Homepage> (acedido 15.01.2015).

Museu Calouste Gulbenkian					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Arte	1. Tipo de equipamento e manipulação	portadap	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	Fundação Calouste Gulbenkian	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	Fo	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Sim
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e técnicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Não	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Sim
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Sim
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, fr, ingl)			12. Tipologia textual dominante	Factual & descritivo
13. Mapa impresso para o audioguia	Sim			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Sim			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes e música)

Quadro 42. Análise do Museu Calouste Gulbenkian.

### *Abordagem global ao audioguia*

O museu disponibiliza um mapa que acompanha o audioguia com três percursos alternativos – as Escolhas do Diretor, Viagem pelo Oriente e Viagem pelo Ocidente – e uma clara explanação dos comentários que integram. Quanto ao audioguia, à semelhança de outros audioguias, é de base numérica e começa com a apresentação das vozes que acompanham a visita, assim como as boas vindas transmitidas pelo próprio diretor que expressa o seu desejo no retorno dos visitantes. Segue-se a explicação dos percursos possíveis (com referência direta ao mapa do audioguia) e a introdução do museu, na qual se explicita a sua organização, as várias salas de exposição e os restantes espaços, assim como a estruturação da visita. Esta preocupação em contextualizar a visita e explicá-la aos visitantes é, de facto, consideravelmente importante para diversas dimensões de acessibilidade, nomeadamente a acessibilidade de informação, mas também a emocional. No que respeita os comentários (cf. Anexo 12), estes raramente incluem informação descritiva muito profunda, sendo frequentemente curtos e pouco relevantes. Destacam-se, contudo, os textos de uma taça Minai (MCG/2013/03) e o baixo-relevo assírio (MCG/2013/02) que serão explorados no capítulo 7.

Um último aspeto que merece menção é o facto de haver um pedido de feedback sob a forma de um questionário de satisfação, que se encontra subdividido em quatro pontos: a avaliação da coleção Gulbenkian, a envolvente do museu/ exposição, os serviços de apoio e a apreciação global. É no primeiro ponto – a avaliação da coleção – que se integram os audioguias, especificamente na questão da avaliação da qualidade da informação prestada, a par das tabelas e dos textos de parede. Este ponto compreende também o interesse artístico, histórico e civilizacional do tema da exposição, a

facilidade de visibilidade das obras, i.e. a iluminação e a proximidade, a facilidade de circulação e a adequação do percurso às obras expostas.

Deste audioguia, selecionaram-se os comentários áudio relativos à planta (cf. A3), ao baixo-relevo assírio (cf. A26), à taça Minai (cf. A31) e à caixa de escrita japonesa (cf. A32).

### **(13) Museu Nacional do Azulejo**

#### *Apresentação*

O **Museu Nacional do Azulejo** (MNA) encontra-se instalado no antigo Mosteiro de Madre de Deus, fundado em 1509 pela Rainha D. Leonor. A sua conturbada história inclui ter servido de anexo à Casa Pia e anexo do Museu Nacional de Arte Antiga. No século XX, no sentido de comemorar os 500 anos do nascimento da Rainha D. Leonor, a Fundação Calouste Gulbenkian suportou profundas obras de restauro, tendo o espaço sido entregue à tutela do Museu Nacional de Arte Antiga no final da exposição em 1958. Levantou-se desde logo a possibilidade da criação de um museu do azulejo, mas esta só se concretizou em 1980, mediante o Decreto-lei n.º 404/80, de 26 de setembro, que concedeu finalmente a independência do Museu Nacional do Azulejo face ao Museu Nacional de Arte Antiga.

#### *Soluções de acessibilidade*

Na sua página oficial, o MNA apresenta atividades para públicos com necessidades especiais nos seus Serviços Educativos, podendo a informação relativa aos audioguias ser encontrada nas ‘Informações úteis’, onde constam as acessibilidades e o acesso à informação. Relativamente às acessibilidades, afirma-se que o espaço “possui novas acessibilidades para pessoas com mobilidade reduzida, através da instalação de rampas que permitem visitar os vários espaços abertos ao público, desde o restaurante aos espaços expositivos e igreja”. Quanto ao acesso à informação, o MNA disponibiliza guias multimédia para pessoas com deficiência/incapacidade visual e auditiva, ou seja, audioguias em português e em inglês, videoguias em LGP e sistema de signos internacional e um conjunto de 17 réplicas em relevo com legendagem em Braille, que é necessário solicitar na Receção. Estas réplicas abrangem, por exemplo, a réplica tátil do painel com padrão de gafanhotos, a réplica para a peça “Labirinto” e a réplica da obra de Querubim Lapa.

A par do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, este museu também disponibiliza audioguias específicos para as pessoas com deficiência/incapacidade visual e videoguias para pessoas com deficiência/incapacidade auditiva. De facto, estes dois museus são casos isolados no contexto nacional, em termos deste tipo de mediação.

O quadro 43 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu Nacional do Azulejo.

Museu Nacional do Azulejo					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Arte	1. Tipo de equipamento e manipulação	Dataton pickup	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	DGPC	2. Tipo de ativação	infravermelhos	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Sim	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Não	4. Empresa que prestou o serviço	Realizacom	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Sim
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	Joséia Neves & Clara Mineiro	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e iónicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Não	6. Testagem em grupos de controlo	Sim	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de direitos ou texturas especiais	Sim
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Sim			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Sim
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp e ing)			12. Tipologia textual dominante	Descritivo
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	Sim
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes, música, efeitos sonoros)

Quadro 43. Análise do Museu Nacional do Azulejo.

### *Abordagem global ao audioguia*

O audioguia do MNA, à semelhança do guia do MCCB, assume-se como tendencialmente descritivo, onde se integra uma clara permissão de toque de peças distribuídas por todo o museu e a disponibilização de informação de 2 níveis.

Deste audioguia, foram selecionados os comentários áudio do Claustro (cf. A5), da igreja (cf. A11) e do Painele de azulejos de Nossa Senhora da Vida (cf. A23).

## **(14) Museu e Fábrica da Pólvora Negra**

### *Apresentação*

O Museu da Pólvora Negra – Fábrica da Pólvora Negra da Barcarena (MPN-FPNB), em Oeiras, não possui página oficial, à semelhança do que sucede com o Museu de Aveiro. No entanto, tem uma página de Facebook, organizada pelo Grupo de Amigos do Museu da Pólvora Negra.

As instalações da antiga fábrica, que funcionou entre 1540 e 1940, foram adquiridas pela Câmara Municipal de Oeiras em 1995, tendo o espaço sido aberto ao público em 1998 com a oferta de um conjunto de valências, nomeadamente restaurante, parque infantil e de merendas, viveiros municipais, centro de estudos arqueológicos e o museu, instalado no edifício da antiga Casa dos Engenheiros, que compreende quatro salas organizadas em função de quatro núcleos temáticos distintos. É na página da

Câmara Municipal de Oeiras<sup>78</sup> que surge a informação relativa ao museu, tal como a sua localização e a existência de audioguias gratuitos, apesar de não fazer nenhuma referência às acessibilidades.

O quadro 44 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu e Fábrica da Pólvora Negra.

Museu e Fábrica da Pólvora Negra					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Misto	1. Tipo de equipamento e manipulação	portadap	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	Câmara Municipal de Oeiras	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Não	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Não	4. Empresa que prestou o serviço	Fo	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Não	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e iónicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Não	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas espaciais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Não
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (ing)			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Sim			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes)

Quadro 44. Análise do Museu e Fábrica da Pólvora Negra.

### *Abordagem global ao audioguia*

A mais-valia deste espaço é o facto de os audioguias virem acompanhados de um mapa de todo o espaço da Fábrica, onde estão identificados os números dos comentários (cf. Anexo 13). Um aspeto inovador relaciona-se com o facto de estes comentários estarem transcritos na íntegra no referido mapa, que existe em versão portuguesa e em versão inglesa, apesar de não incluir a transcrição dos comentários que se referem ao interior do museu. Os comentários são na generalidade curtos (alguns não ultrapassam as 20 palavras) e informação veiculada é tendencialmente baseada em factos históricos, na tentativa de contar a história desta fábrica, do seu desenvolvimento e depois do seu desaparecimento. De ressaltar os comentários sobre a Galeria das Azenhas (MFPN/2013/05), que intenta explicar o funcionamento e constituição das azenhas, e as Oficinas a Vapor (MFPN/2013/20), que apresenta o evento histórico que motivou o fecho da fábrica.

Deste audioguia, não foram selecionados comentários áudio.

<sup>78</sup> Cf. <http://www.cm-oeiras.pt/voeiras/Turismo/OndeIr/Paginas/MuseuseColecoesVisitaveis.aspx> (acedido 15.01.2015).

## (15) Parque e Palácio de Monserrate

### *Apresentação*

O **Parque e Palácio de Monserrate** (PPM) pertence aos Parques de Sintra e ambos são “testemunhos ímpares dos ecletismos do século XIX, onde os motivos exóticos e vegetalista da decoração interior se prolongam harmoniosamente no exterior (...) um dos mais ricos jardins botânicos portugueses e uma das mais belas criações paisagísticas do Romantismo em Portugal”. A Quinta de Monserrate foi arrendada por Gerard de Visme em 1789. Em 1809, quando Lord Byron visitou a propriedade, esta encontrava-se já em ruínas; contudo, serviu-lhe de inspiração para a sua obra “Childe Harold’s Pilgrimage”, passando então a ser local de visita obrigatória para viajantes estrangeiros, especialmente ingleses. Em 1863, foi adquirida por Francis Cook que começou então a transformação da Casa com o arquiteto James Knowles, num edifício com influências medievais e orientalizantes. O Estado Português adquiriu o Palácio em 1949, tendo sido, à semelhança do Parque e Palácio da Pena, classificado como Imóvel de Interesse Público em 1975 e como Património Mundial da Humanidade em 1995. Em 2013, foi premiado com o “European Garden Award”, na categoria de melhor desenvolvimento de parque ou jardim histórico.

### *Audioguia na Web e in loco*

Na página oficial<sup>79</sup> dos Parques de Sintra, tal como já tinha sucedido com o Parque e Palácio da Pena, surge a informação referente aos audioguias no item ‘Planear a visita’. Ainda dentro do mesmo item, encontra-se informações sobre as acessibilidades, onde se encontra exposto um conjunto de condições especiais para pessoas com deficiência, nomeadamente os descontos entre 50-70% nas entradas, a possibilidade de comunicar em LGP nas bilheteiras por meio de vídeo e de alugar cadeiras de rodas, assim como o facto de a loja, cafetaria e instalações sanitárias serem acessíveis na maioria dos locais históricos que integram os parques.

O quadro 45 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Parque e Palácio de Monserrate.

---

<sup>79</sup> Cf <https://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/parque-e-palacio-de-monserrate/> (acedido 15.01.2015).



Parque e Palácio de Monserrate					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Palácio	1. Tipo de equipamento e manipulação	portatop	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	Parques de Sintra	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	Fa	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e icónicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Sim (esp, ing)	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Sim (3€)			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Sim
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, ing)			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Sim			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes, música, efeitos sonoros)

Quadro 45. Análise do Parque e Palácio de Monserrate.

### *Abordagem global ao audioguia*

Contrariamente ao que ocorre com o Parque e Palácio da Pena, o audioguia vem acompanhado de um mapa onde estão identificados os números dos comentários para a visita do Parque. Os mapas referentes às visitas a Monserrate, à Pena e ao Castelo dos Mouros encontram-se disponíveis em linha, em formato de imagem, apesar de somente o mapa de Monserrate identificar os números dos comentários e o do Castelo dos Mouros não possuir audioguia para a visita. No interior do Palácio de Monserrate, os números encontram-se identificados da forma tradicional.

No conjunto dos vários comentários do PPM (cf. Anexo 14), merecem destaque o comentário dedicado à Cascata de Beckford (PPM/2013/03), acompanhada de música que explica a estrutura do lago e as suas particularidades botânicas, oferecendo ainda a possibilidade de ouvir a entrevista a um jardineiro do Parque, assim como aqueles referentes ao Hall de entrada (PPM/2013/06) e ao Átrio do Palácio (PPM/2013/07) que, para além da história, exploram a estrutura dos espaços, a questão dos materiais exóticos e a particularidade da escadaria.

Deste audioguia, não foram selecionados comentários áudio.

## **(16) Convento dos Capuchos**

### *Apresentação*

Relativamente ao **Convento dos Capuchos** (CC), ou Convento da Cortiça, este foi fundado em 1560 por D. Álvaro de Castro, conselheiro de D. Sebastião, que o entregou aos frades franciscanos:

“[n]otável pela extrema pobreza da sua construção e pelo uso extensivo da cortiça na proteção e decoração dos seus pequenos espaços, materializa os ideais da Ordem de S. Francisco de Assis: a busca do aperfeiçoamento espiritual através do afastamento do mundo e da renúncia aos prazeres associados à vida terrena”. A mata envolvente tem sido mantida e sobreviveu à desflorestação progressiva da Serra de Sintra, devido à defesa promovida pelos próprios habitantes durante estes séculos. O convento foi abandonado em 1834, com a extinção das ordens religiosas, e adquirido por Francis Cook, 1.º Visconde de Monserrate, passando para as mãos do Estado Português em 1949, tal como sucedeu com os Parques e Palácios da Pena e de Monserrate.

#### *Audioguia na Web e in loco*

Relativamente ao audioguia, a informação encontra-se patente na página dos Parques de Sintra, à semelhança dos outros dois espaços históricos acima mencionados. Quanto ao mapa que acompanha a visita ao Convento, este possui igualmente os números dos comentários para o percurso desde a entrada, ainda na mata, até ao edifício do convento, assim como as informações dentro do convento.

Na página oficial<sup>80</sup> do Convento dos Capuchos, apresenta-se uma opção relacionada com os pontos de atração do convento, subdividido em percursos e itinerários, espaços e obras de arte e natureza e jardins. Todos estes pontos se estruturam num conjunto de textos que, em alguns casos, correspondem aos textos do audioguia. Os percursos e itinerários apresentados nesta página, para além de desembocarem nos mapas do edifício e do espaço do convento, com hiperligações para os referidos textos, introduzem também a possibilidade de utilizar um percurso multimédia com base no telemóvel Android ou iPhone – a aplicação Talking Heritage, que pode ser descarregada a partir do iTunes ou do Google Play. Esta aplicação abrange não só o Convento dos Capuchos, como também o Parque e Palácio da Pena e o Parque e Palácio de Monserrate.

O quadro 46 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Convento dos Capuchos.

---

<sup>80</sup> Cf. <https://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/convento-dos-capuchos/> (acedido a 15.01.2015).

Convento dos Capuchos					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Sítio religioso	1. Tipo de equipamento e manipulação	portadap	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	Parques de Sintra	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	Fco	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e técnicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Sim (esp, ing)	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Sim (3€)			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Sim
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, ing)			12. Tipologia textual dominante	Factual & descritiva
13. Mapa impresso para o audioguia	Sim			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes, música, efeitos sonoros, dramatizações)

Quadro 46. Análise do Convento dos Capuchos.

### *Abordagem global ao audioguia*

Devido ao caráter único deste convento, os comentários (cf. Anexo 16) funcionam como uma extensão da sua atmosfera e conseguem, por isso, dar corpo à história do que outrora foi aquele convento, a sua vida e rotina. Destes comentários, destacamos os referentes, por um lado, às Cozinhas (CC/2013/04), comentário que se encontra potenciado pelos efeitos sonoros de água a correr e sons de louça e surge como um caso quase isolado de pedido diretamente dirigido aos visitantes de comportamento cívico face ao espaço, e, por outro lado, à Casa das Águas (CC/2013/06), devido à exploração que faz da particularidade de incluir instalações sanitárias num espaço exíguo e afastado como o convento.

Deste audioguia, foi selecionado o comentário áudio relativo à Casa das Águas (cf. A14).

## **(17) Museu do Abade de Baçal**

### *Apresentação*

O **Museu do Abade de Baçal** (MAB), em Bragança, foi criado em 1915, na sequência da aprovação de uma proposta municipal para a criação de um museu regional datada de 1896, com a designação de Museu Regional de Obras de Arte, Peças Arqueológicas e Numismática de Bragança. Abre ao público em 1925, sob a direção do Abade de Baçal e, dez anos mais tarde, o Abade passa a ser patrono do museu e atribui-lhe o nome mediante decisão do Ministro da Instrução Pública de então. O seu espólio deve-se ao papel preponderante do Abade em reunir objetos de toda a região de Bragança

e em conservá-los e de outros diretores que lhe seguiram, dos quais se destaca Raul Teixeira, assim como numerosas doações e legados de Sá Vargas, Abel Salazar, Guerra Junqueiro, Trindade Coelho, entre outros.

Não obstante as inúmeras remodelações, o edifício que atualmente ocupa corresponde parcialmente ao edifício do Paço Episcopal, construído em 1734 a partir do Colégio de S. Pedro, de finais do século XVI. No século XX, chegou a partilhar o espaço com o Arquivo Civil, as cavalariças da Guarda Republicana Portuguesa e a Biblioteca Erudita de Bragança. A que outrora serviu como cortinha (ou horta) dos Bispos cumpre hoje as funções de jardim do Museu.

#### *Audioguia na Web e in loco*

A página oficial do MAB<sup>81</sup> é relativamente recente, assim como o seu audioguia (datado de finais de 2014). Esta poderá ser a razão pela qual não possui ainda qualquer informação face à oferta de audioguia na sua página, assim como também não apresenta informações relativas às acessibilidades. No entanto, foi alvo de um diagnóstico de acessibilidade realizado em dezembro de 2011 (cf. Martins, 2013) e encontra-se atualmente a desenvolver um projeto interinstitucional de acessibilidades.

#### *Descrição da Tecnologia*

Relativamente ao seu guia, este apresenta-se devidamente sinalizado na receção do MAB e o equipamento é o único neste estudo de caso que faz uso de um tablet, disponibilizado pela empresa Cicerone<sup>82</sup>, que disponibiliza a versão em português e em três línguas estrangeiras. Este sistema baseado em *touchscreen*, apesar de não ser acessível às pessoas cegas ou com baixa visão, apresenta uma grande vantagem que reside em permitir a atualização regular dos conteúdos, em função, por exemplo, da identificação de erros ou gralhas, ou da necessidade de melhorar os textos. Um outro aspeto distintivo deste guia é que este se estrutura em torno da planta do museu e das 15 salas do MAB, oferecendo cada uma delas um conjunto de comentários para algumas peças previamente selecionadas, variando entre as 3 e as 8 peças por sala. No entanto, a desvantagem deste equipamento reside nas vozes utilizadas, que são vozes sintetizadas que leem os textos de forma excessivamente rápida e, por vezes, pouco natural, como no caso da leitura de datas ou das inscrições latinas em algumas peças. Neste aspeto, a humanização a que Deshayes (2001) se refere acaba por não ser materializada e pode mesmo funcionar como um impedimento para os visitantes.

O quadro 47 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Museu do Abade de Baçal.

<sup>81</sup> Cf. <http://www.mabadebacal.com/> (acedido a 15.01.2015).

<sup>82</sup> Ressalta-se a coincidência (ou não) da utilização do nome 'cicerone' para os guias museológicos proposto por Chazaud (1997). Cf. <http://www.cicerone.pt/> (acedido a 15.01.2015).

Museu do Abade de Baçal					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Misto	1. Tipo de equipamento e manipulação	tablet	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	DGPC	2. Tipo de ativação	touchscreen	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Não	3. Necessidade de auscultadores	Sim	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Não	4. Empresa que prestou o serviço	Gerone	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Não	5. Autoria dos textos	Funcionários do museu	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e icónicos	Não
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Sim (ing, esp)	6. Testagem em grupos de controlo	Não	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de deires ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Não
10. Taxa para a utilização do audioguia	Sim (3€)			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Sim
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Não
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, fr, ing)			12. Tipologia textual dominante	Factual & descritiva
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (voz)

Quadro 47. Análise do Museu do Abade de Baçal.

### *Abordagem global ao audioguia*

No que se refere aos textos, estes foram produzidos pelo próprio museu pela mão de diversos funcionários, sendo de destacar que os textos das salas foram produzidos por uma estagiária do Instituto Politécnico de Bragança. Assim, verifica-se, em termos gerais, uma inconsistência nos textos do guia, uma vez que uns são extremamente curtos e de reduzida relevância informativa, contrastando com outros que surgem com um qualidade surpreendente, imbuídos de pormenores que permitem efetivamente criar imagens mentais claras e vívidas das peças, sem se tornarem cansativas para os restantes visitantes. Numa tentativa de esclarecer esta diferença notória nos comentários de diferentes peças, a diretora do MAB, Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Afonso, acredita que os textos mais completos sejam provenientes de outras instituições que receberam determinadas peças do MAB, para as integrarem em exposições suas e que as descreveram nesse contexto. Eventualmente, uma outra possibilidade avançada relaciona-se com as descrições realizadas quando algumas peças foram restauradas no Laboratório José de Figueiredo, em Lisboa.

Não obstante estas considerações, reúne-se um conjunto de textos (cf. Anexo 17) que merecem ser destacados, nomeadamente o Retrato do Abade de Baçal (MAB/2014/01), com a descrição da posição do Abade no espaço do retrato, a sua indumentária e os objetos que o rodeiam, e na mesma linha o painel do Altar da Capela do Paço e o Pluvial (MAB/2014/03). No âmbito das peças tridimensionais, de ressaltar a escultura da Santa Ana (MAB/2014/04), que explora o material, as três figuras da escultura, a forma como interagem e o facto de o menino ter o dedo partido, e a escultura em marfim da Natividade (MAB/2014/08) de uma complexidade considerável que, por meio de uma descrição sequencial, consegue assumir uma imagem passível de leitura.

Deste audioguia, foram selecionados os comentários áudio relativos à Sala Sá Vargas (cf. A15), ao Retrato do Abade (cf. A24), ao Pluvial (cf. A25) e a duas esculturas (cf. A33 e A34).

## (18) Santuário de Panóias

### *Apresentação*

O **Santuário de Panóias** (SP), em Vila Real, foi construído em finais do século II, início do século III, por C. G. Calpurnius Rufinus, provavelmente um funcionário do governo provincial romano, cuja língua materna seria o grego, que pretendia aqui instituir um templo, apesar de já cá existir um culto indígena. Foi considerado Monumento Nacional no início do século XX, dispondo de uma Zona Especial de Proteção, e é propriedade do Estado Português. As Fragas de Panóias, como foi conhecido o santuário, têm sido alvo de numerosos estudos desde o século XVIII, por investigadores nacionais e internacionais, e são compostas por um recinto constituído por três grandes fragas onde foram talhadas cavidades de diversos tamanhos e escadas de acesso. Nestas fragas, encontram-se algumas inscrições – 3 em latim e uma em grego – que se apresentam como instruções para rituais, com a identificação dos deuses e do dedicante. Na página do Património Cultural<sup>83</sup>, afirma-se que estes testemunhos comprovam a existência de “um rito de iniciação aos mistérios das divindades infernais”.

### *Audioguia na Web e in loco*

Apesar de o Santuário não possuir página oficial, este encontra-se bem documentado nas páginas da Direção Geral da Cultura do Norte (DGCN) e do Património Cultural (PC), onde consta a informação relativa aos audioguias em português, alemão, francês e inglês, assim como a existência de um centro interpretativo. De referir que possui uma página de Facebook como forma de divulgação.

O quadro 48 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Santuário de Panóias.

---

<sup>83</sup> Cf. <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70273/> (acedido 15.01.2015).

Santuário de Panóias					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Sítio arqueológico	1. Tipo de equipamento e manipulação	portadap	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	DGCN/ CP	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Não	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Não	4. Empresa que prestou o serviço	Fco	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Não	5. Autonomia dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e iónicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Sim (esp, íng, fr e al)	6. Testagem em grupos de controlo	Não	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de direitos ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Não
12. Guias descritivos em línguas estrangeiras	Sim (al, esp e íng)			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Sim			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes e música)

Quadro 48. Análise do Santuário de Panóias.

### *Abordagem global ao audioguia*

O audioguia do SP (cf. Anexo 18) segue as características básicas das restantes instituições com equipamento produzido pela FCo: alternância de vozes feminina e masculina e efeitos sonoros diversos. Apoiar-se num mapa distribuído aquando da visita que revela o itinerário e a numeração dos comentários que se subdividem pela introdução, as três fragas e a conclusão, uma vez que não existem números no percurso físico. É ressaltar que os comentários são consideravelmente curtos.

Deste audioguia, não foram selecionados comentários áudio.

## **(19) Mosteiro de São Martinho de Tibães**

### *Apresentação*

O **Mosteiro de São Martinho de Tibães** (MSMT), em Braga, foi a casa-mãe da Congregação Beneditina em Portugal. Foi fundado em finais do século X ou inícios do século XI, tornando-se num dos mais ricos e poderosos mosteiros do norte do país. Na sua página oficial<sup>84</sup>, afirma-se que o Mosteiro desempenhou a função de “estaleiro-escola para arquitetos, mestres, pedreiros e carpinteiros, entalhadores, douradores, enxambradores, imaginários e escultores, cuja produção (...) ficou ligado ao melhor do que se fez na arte portuguesa nos séculos XVII e XVIII” (cf. página do MSMT). Com a extinção das ordens religiosas em 1833-34, foi encerrado e os seus bens vendidos em haste pública, sendo entregue à Igreja em 1864 para funcionar como paróquia. Em 1944, é considerado como Imóvel

<sup>84</sup> Cf. <http://www.mosteirodetibaes.org/> (acedido a 15.01.2015).

de Interesse Público, mas nenhuma ação daqui advém. É adquirido em 1986 pelo estado português que deu início às obras de salvação do que restava do mosteiro, começando pelo edifício e a cerca. Desde 1998 que tem ganho diversos prémios europeus e internacionais, sendo o último datado de 2013 quando recebeu o prémio Invocação e Criatividade da APOM – Associação Portuguesa de Museologia.

#### *Audioguia na Web e in loco*

Na página do MSMT<sup>85</sup>, não só se encontra a possibilidade de realizar uma visita virtual, dividida em nove vídeos, que apresenta a reconstituição de diversas partes do Mosteiro e o seu estado atual, juntamente com imagens das escavações arqueológicas realizadas, mas também informação sobre o audioguia (que pode ser utilizado mediante o pagamento de uma caução), seguindo o item ‘Visitar o Mosteiro’ que apresenta também a possibilidade de realizar a visita através de QR Code. A partir de ‘Saber Mais’, tem-se acesso igualmente a informação adicional sobre diversos espaços do Mosteiro, que pode complementar a visita audioguiada.

O quadro 49 sistematiza a análise institucional, técnica e macroestrutural do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Mosteiro São Martinho de Tibães					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	sítio religioso	1. Tipo de equipamento e manipulação	portatáp	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	Sim
2. Tutela	IPPAR	2. Tipo de ativação	numérica	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	Não
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Sim	3. Necessidade de auscultadores	Não	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	Não
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	Fco	4. Localização dos espaços úteis e recursos	Não
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e iónicos	Sim
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	ND	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	Não
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Sim			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	Não
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças desceitas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	Não
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Sim			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	Sim
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	Não
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	Não
12. Audioguias em línguas estrangeiras	ND			12. Tipologia textual dominante	Factual
13. Mapa impresso para o audioguia	Sim			13. Audiodescrição	Não
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	Sim (vozes, música, efeitos sonoros, dramatizações)

Quadro 49. Análise do Mosteiro de São Martinho de Tibães

<sup>85</sup> Cf. <http://www.mosteirodetibaes.org/> (acedido 15.01.2015).



*Abordagem global ao audioguia*

O audioguia do MSTM segue a tendência da maioria das instituições, sendo o equipamento “Portadap” da FCo, de ativação com base no teclado numérico. Uma das dificuldades que se sentiu na utilização do audioguia foi o facto de o equipamento ter bloqueado e deixado de funcionar diversas vezes, revelando problemas técnicos. Os comentários em si, apesar de interessantes, concretizavam-se em textos consideravelmente extensos e não conseguiam cativar e manter a atenção durante a duração de todo o comentário. A grande vantagem consistiu no facto de apresentar o que se pode designar por três percursos – o do interior do mosteiro (números 100), o do espaço exterior ou cerca (números 200) e o das biografias de personagens importantes para a história do mosteiro (números 300). Os comentários (cf. Anexo 19) são tendencialmente factuais, mas destacam-se os comentários do Jardim de S. João (MSTM/2014/02) e as Esculturas da Sacristia como exemplos de descrição aprofundada.

Deste audioguia, foram seleccionados os comentários áudio relativos ao Jardim de São João (cf. A7) e ao Escadório (cf. A8).

**(20) Museu dos Transportes e Comunicações***Apresentação*

O **Museu dos Transportes e Comunicações (MTC)**<sup>86</sup> ocupa o edifício da Alfândega Nova do Porto, construído no século XIX e projetado pelo arquiteto francês Jean Colson. Um espaço com 36 800 m<sup>2</sup> que abre a cidade para o rio Douro e que foi considerado pela UNESCO Património Cultural da Humanidade. Em 1992, instituiu-se como museu que pretende divulgar a história dos transportes e os diferentes meios de comunicação desenvolvidos pela humanidade e, em 1993, foi criada a Associação para o Museu dos Transportes e Comunicações, sem fins lucrativos, que gere atualmente o museu. Desde esta data que se tem desenvolvido o projeto de requalificação do edifício da Alfândega sob a orientação do arquiteto Eduardo Souto Moura, projeto este que ganhou o Prémio Pritzker 2011. O prémio mais recente data de 2014 e foi atribuído à exposição “Comunicar” – V Prémio Ibero Americano de Educação e Museus. Esta exposição merece destaque, especialmente no que diz respeito a dois dos seus núcleos – “Sentidos alerta” e “Mensagem” – não só porque exploram os vários sentidos, mas também diferentes formas e códigos de comunicação, tais como o Morse, a Língua Gestual e o Braille.

*Soluções de acessibilidade*

Em termos de acessibilidade, afirma-se acessível a pessoas com deficiência/incapacidade, sem especificar mais detalhes, nomeadamente a oferta de audioguia. É com base na análise de Santos (2009: 83) que se tem conhecimento da oferta de oficinas direcionadas para utentes da Associação Portuguesa

<sup>86</sup> Cf. <http://www.amtc.pt/> (acedido 15.01.2015).

do Cidadão com Deficiência Mental, da Associação Portuguesa de Paralisia Cerebral e do Centro de Reabilitação de Gaia, da realização de cursos de iniciação à LGP, da disponibilização de instalações sanitárias adaptadas, de sistema de alarme visual, de audioguias, de *software* adaptado para cegos e pessoas com baixa visão, de percurso e sistema áudio para cegos com bengala. Por último, disponibiliza uma planta do museu em formato de imagem e uma página autónoma para os serviços educativos, à semelhança do Museu Calouste Gulbenkian, que no MTC se designa “Mais Novos”<sup>87</sup>.

No entanto, aquando da visita ao MTC, conseguiu-se com a funcionária responsável pela mediação<sup>88</sup> (expressamente assim identificada na entrada da exposição permanente Comunicar) discutir não só as diversas experiências desenvolvidas com públicos com deficiência/incapacidade visual, quer através da ACAPO, quer com visitantes estrangeiros. É na sequência desta conversa informal que se tem conhecimento que o audioguia referido por Santos (2009) foi de facto um sistema desativado devido a problemas técnicos e ao desgaste do material envolvido.

#### *Descrição da Tecnologia*

Desta forma, o audioguia restringia-se somente à exposição da história do automóvel do MTC que dispunha de um percurso tátil em metal, colocado no chão desta sala, por onde os visitantes cegos deveriam fazer deslizar uma bengala metálica. Era esta bengala, no topo da qual se conectavam uns auscultadores, que emitia os comentários à medida que os visitantes alcançavam os pontos que acionavam os textos. A par destes, disponibilizavam-se igualmente uns pontos de audição de pé alto, onde os visitantes colocavam uma espécie de caneta que também acionava comentários em português e em três línguas estrangeiras. No entanto, também este sistema foi abandonado, porque, à semelhança do que sucede com equipamentos acionados por infravermelhos, bastava os visitantes se mexerem ligeiramente, para verificar o objeto a que os comentários se referiam, que o comentário parava e os visitantes eram obrigados a voltar ao início, a mesma dificuldade sentida com os audioguias de base numérica. Para complementar esta abordagem inclusiva, esta exposição disponibiliza também a recriação de uma oficina de automóveis, onde se encontra um carro da marca Volvo para livre exploração, com toda a parafernália mecânica, um conjunto de seis miniaturas de carros de diferentes épocas para toque e uma maquete do espaço da exposição em cartolina. A experiência com esta réplica, segundo os relatos da mediadora, não se revelou muito bem-sucedida, uma vez que a configuração transposta para a maquete se apresentava como confusa e labiríntica, conduzindo inevitavelmente à desistência por parte dos visitantes cegos ou com baixa visão.

O quadro 50 sistematiza a análise institucional e técnica do Museu dos Transportes e Comunicações. Ressalta-se que a análise macroestrutural não foi possível de realizar, devido à desativação do sistema áudio.

<sup>87</sup> Disponível em: <http://www.amtc.pt/572> (acedido 15.01.2015).

<sup>88</sup> A mediadora do MTM é Adriana Almeida e a função desempenhada no Museu designa-se Coordenadora do Serviço Educativo e de Animação.

Museu dos Transportes e Comunicações					
Critérios institucionais		Critérios técnicos		Macroestrutura	
1. Tipo de museu	Misto	1. Tipo de equipamento e manipulação	bengala áudio	1. Instruções sobre a manipulação do equipamento	ND
2. Tutela	Associação do MTC	2. Tipo de ativação	sensores no chão	2. Descrição da segurança do local: obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos	ND
3. Informação na página oficial sobre os audioguias	Não	3. Necessidade de auscultadores	Sim	3. Identificação das entradas e saídas do edifício e das salas	ND
4. Visita virtual em linha	Sim	4. Empresa que prestou o serviço	ND	4. Localização dos espaços úteis e recursos	ND
5. Acessibilidades na página oficial	Sim	5. Autoria dos textos	ND	5. Descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos e icónicos	ND
6. Visitas guiadas ou orientadas para grupos em diversas línguas	Não	6. Testagem em grupos de controlo	ND	6. Descrição do espaço: planta do museu e possível itinerário; localização dos objetos nas salas; forma de exposição dos objetos	ND
7. Sinalética do audioguia na Recepção	Não			7. Identificação clara e inequívoca da autorização de toque; existência de cheiros ou texturas especiais	ND
8. Conhecimento dos funcionários face ao audioguia	Sim			8. Identificação do número de peças descritas e razões para esta escolha e ponto de vista assumido	ND
9. Conhecimento dos funcionários face à utilização do audioguia	Não			9. Descrição da história do espaço: tipo de espaço, a sua evolução e missão e número de peças no acervo	ND
10. Taxa para a utilização do audioguia	Não			10. Descrição de cada sala: designação, forma e dimensão, iluminação, caracterização dos tetos, paredes e chão, os seus elementos constitutivos e a tipologia de peças	ND
11. Diferentes tipos de guias consoante os grupos	Não			11. Existência de informação de 2.º ou 3.º níveis	ND
12. Audioguias em línguas estrangeiras	Sim (esp, fr, ing)			12. Tipologia textual dominante	ND
13. Mapa impresso para o audioguia	Não			13. Audiodescrição	ND
14. Pedido de feedback	Não			14. Sonoplastia: vozes, música, efeitos sonoros e dramatizações	ND

Quadro 50. Análise do Museu dos Transportes e Comunicações.

## 6.4. Discussão de resultados

[h]ow the guide is written is integral to its accessibility. How the objects, buildings, orientation routes and the use of the guide itself are described will affect the accessibility for blind and partially sighted visitors (RNIB, 2003a)

Neste momento, afigura-se necessário discutir os resultados sistematizados nos quadros que contém a análise dos dados recolhidos nas 20 instituições, discussão esta que se baseia em elementos de apresentação e caracterização. Dentro dos vários critérios definidos para os três níveis de análise – institucional, técnica e macroestrutural, destacam-se aqueles considerados como os mais pertinentes. Realça-se, desde já, o facto de a Casa das Histórias de Paula Rego (CHPR) e o Museu dos Transportes e Comunicações não disponibilizarem dados relativos a alguns critérios, nomeadamente no que diz respeito aos critérios macroestruturais: a primeira instituição porque o audioguia se encontra disponível somente na página oficial e a segunda porque o audioguia havia sido entretanto desativado.

No que diz respeito à criação dos conteúdos disponibilizados nos audioguias e os equipamentos disponibilizados, são várias as ilações a retirar. Das 20 instituições analisadas, apenas 5 não oferecem audioguias produzidos pela empresa FCo. Esta empresa fornece guias para museus e outros espaços culturais em equipamento dedicado (i.e. portadap), de base numérica, que veicula informação em formato áudio, ou seja, audioguias. Os conteúdos, dentro do que foi possível confirmar para estas 15 instituições, terão sido concebidos pelas instituições em si. Esta tecnologia de manipulação, baseada na

digitação de números que acionam os respetivos comentários áudio, pode ser de fácil utilização pelos visitantes normovisuais, mas poderá surgir como uma barreira ao acesso de visitantes cegos ou com baixa visão, caso pretendam fazer uma visita autónoma. Uma vez que a seleção de informação depende da identificação de números, normalmente colocados nas paredes destes espaços, os visitantes cegos ou com baixa visão que pretendam acionar os comentários áudio precisarão de ajuda de normovisuais que os acompanhem (i.e. amigos, familiares ou um elemento da equipa dos museus em causa). Não obstante as vantagens deste equipamento para a generalidade dos visitantes, a constante digitação de números pode apresentar-se como cansativa e repetitiva, especialmente se os comentários forem curtos (ex.: Museu, Casa e Parque de Serralves) ou se vários comentários forem oferecidos para o mesmo ponto de audição (ex.: Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota). O facto de este equipamento não permitir o avanço e recuo dentro dos próprios comentários áudio conduz inevitavelmente ao reinício dos mesmos sempre que algo não é compreendido ou se o equipamento bloquear, facto este que foi frequente em algumas das visitas realizadas. Lembra-se o que sucedeu várias vezes no Mosteiro de São Martinho de Tibães quando só foi possível continuar a visita com o audioguia depois de trocar o equipamento quatro vezes.

Relativamente às restantes instituições, o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha (MCCB) e o Museu Nacional do Azulejo (MNA) utilizam ambos o equipamento *dataton pickup*, cuja entidade responsável foi a Realizacom, sendo os conteúdos da responsabilidade de equipas coordenadas por especialistas em acessibilidade museológica. Quanto ao Museu do Abade de Baçal (MAB) que disponibiliza um tablet, este foi fornecido pela empresa Cicerone, sendo os conteúdos da responsabilidade de diversos elementos da equipa do museu, como já exposto anteriormente, ao passo que o Museu dos Transportes e Comunicações (MTC) utilizava uma bengala com entrada áudio, cuja empresa se desconhece. Este sistema deixou de ser utilizado, não se encontrando ativo na data de visita. Finalmente, a produção do PDA do Museu da Presidência da República (MPR) também é de origem desconhecida.

Os guias do MAB e do MPR baseiam-se na tecnologia *touch screen* e a escolha dos textos a ouvir é realizada a partir da planta do museu; uma vez selecionado o espaço que se pretende conhecer, os visitantes podem escolher as peças que interessam, surgindo os respetivos textos e imagens ao mesmo tempo que se ouve a leitura destes textos. Por outro lado, o MCCB, o MNA e o MTC são ativados por sensores, os dois primeiros sensores infravermelhos, os últimos sensores inseridos no friso metálico colocado no chão como orientação. Apesar da utilização de sensores, todos exigem que os visitantes ativem os comentários áudio de forma consciente, atribuindo ao visitantes o poder de escolher ouvir ou não os diferentes comentários disponibilizados.

O critério relacionado com a facilidade de ativação ou utilização também merece consideração. No que se refere ao equipamento, tanto o tablet do MAB como o PDA do MPR podem afigurar-se como inacessíveis para visitantes seniores, crianças ou pessoas com pouca experiência com este tipo de

tecnologia (i.e. *touch screen*), sem deixar de mencionar as pessoas com deficiência/incapacidade visual, caso estes equipamentos não sejam acessíveis, não tenham leitor DAISY (ou afim) ou não permitam a sua adaptação a um leitor. Quanto à ativação dos audioguias do MCCB e do MNA, os sensores infravermelhos exigem alguma destreza na localização dos sensores e a consequente ativação dos comentários áudio (tal como sucedeu nas respetivas visitas). No caso do MTC, em função das informações recolhidas na instituição, a bengala que ativava os comentários áudio ao passar pelos sensores no friso metálico apresentava também alguns problemas: não só o comentário parava quando os visitantes deixavam de pressionar a bengala no referido friso, levando-os a ter de recomeçar o comentário desde o início, como também a deterioração dos materiais usados surgiu como um obstáculo adicional.

No que se refere à disponibilização de informação em linha sobre os audioguias, 12 das 20 instituições analisadas neste estudo fornecem informação relativa à existência do audioguia na sua página oficial na Internet, sendo, contudo, de sublinhar o facto de algumas instituições não possuírem página virtual, como é o caso do Museu de Aveiro (MA), do Museu e Fábrica da Pólvora Negra e do Santuário de Panóias (SP). O facto de algumas instituições ainda não possuírem página oficial, dependendo de fontes secundárias para a sua divulgação, afigura-se como um obstáculo à acessibilidade de informação.

A questão da página oficial na Internet é atualmente de relevância não só porque permite a organização prévia das visitas museológicas, assim como a confirmação de diferentes aspetos que podem ser determinantes para certos grupos de visitantes. Por exemplo, os visitantes com mobilidade condicionada necessitam de saber se as instituições possuem rampas, elevadores ou instalações sanitárias adaptadas e os visitantes com deficiência/incapacidade visual precisam de obter informação sobre a existência de audioguias ou de guias humanos. Da mesma forma, os visitantes estrangeiros necessitam de confirmar se existe informação em língua estrangeira, se se disponibilizam visitas guiadas em línguas estrangeiras e se eventualmente os audioguias fornecem versões em línguas estrangeiras. No que diz respeito ao acesso de visitantes estrangeiros, 15 instituições oferecem versões do audioguia em língua estrangeira, sendo de destacar o Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota (CIBA) que disponibiliza o audioguia em sete línguas estrangeiras. As línguas estrangeiras mais comuns são, de facto, o inglês, o francês e o espanhol.

Uma análise global do fornecimento de audioguias implicará também uma reflexão sobre o acesso financeiro. Uma análise da aplicação ou não de taxa de utilização do audioguia revela que a grande maioria das instituições não exige o pagamento desta taxa e apenas 5 instituições a exige, taxa esta que varia entre 1,5€ e 5€. A questão da taxa de utilização do audioguia pode surgir com uma barreira à acessibilidade e, em consequência, um impedimento à visita por parte de determinados grupos de visitantes, uma vez que ao pagamento da entrada no museu acresce o pagamento desta taxa. Contudo, esta utilização é sempre facultativa, exceto no caso do Museu do Fado (que não exige taxa

para o audioguia), onde o audioguia foi imposto como sendo indispensável, e no Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota (que exige a mais alta taxa para o audioguia), onde a visita sem o audioguia, especialmente do campo de batalha, perde o sentido, uma vez que será o audioguia a criar o “espólio” da visita.

No que se refere aos recursos de apoio ao audioguia, apenas 7 instituições distribuíram um mapa impresso para acompanhar a utilização do audioguia, 3 instituições pedem expressamente feedback ou no início ou no fim da utilização do audioguia e 10 estruturam os seus audioguias em níveis de informação, isto é, em 1.º e 2.º níveis de informação. Estes diversos recursos disponibilizados na estruturação do próprio audioguia ou que os acompanham apresentam-se como uma mais-valia na acessibilidade global de uma instituição:

- o mapa impresso pode funcionar como uma orientação (que não deve ser entendida como prescritiva) no espaço museológico em função dos pontos de audição disponíveis, que possibilita também uma escolha autónoma dos comentários áudio a ouvir por parte dos visitantes;
- o pedido de feedback no corpo do audioguia potencia o envolvimento dos visitantes na instituição, transmitindo a ideia de que as opiniões de todos os visitantes são valorizadas e tidas em consideração em futuras exposições e na planificação das atividades da instituição (i.e. acessibilidade emocional e o acesso à tomada de decisões), ao mesmo tempo que a instituição se apresenta como aberta e não fechada, imutável e incapaz de se alterar;
- e os níveis de informação revelam a consciência e preocupação das instituições em se adaptarem às diferentes necessidades dos visitantes em termos da informação, oferecendo níveis menos detalhados para pessoas menos interessadas em determinadas áreas de conhecimento, com menos experiência museológica, imigrantes, crianças ou seniores, e níveis mais aprofundados que possam satisfazer o interesse de visitantes mais experientes ou com maior curiosidade sobre essas áreas.

Para além disto, ao nível do conteúdo e das preocupações no âmbito das soluções da acessibilidade, destaca-se o facto de a grande maioria mencionar a existência de elevador e instalações sanitárias adaptadas, cuja importância já foi supra explicitada. A oferta de atividades ou oficinas direcionadas para pessoas com deficiência/incapacidade são normalmente integradas nos serviços educativos e restringe-se ao Museu Nacional Machado de Castro & Criptopórtico (MNMC+C), ao Museu Calouste Gulbenkian (MCG), ao Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves (MACCP), MNA e MCCB. Dentro deste conjunto de instituições que oferecem audioguias, somente três instituições disponibilizam também videoguias – o MCCB, o MNA e o Museu de José Malhoa – o que corrobora um dos resultados do estudo de Neves sobre a acessibilidade dos museus então (em 2006) pertencentes à Rede Portuguesa de Museus: que a surdez é entendida como uma deficiência/incapacidade de abordagem mais complexa, devido à utilização de LGP, e eventualmente

restringida a um grupo minoritário pouco numeroso, o que pode condicionar a produção dos respetivos videoguias por se dirigirem a um grupo de visitantes pouco representativo para as instituições.

Relativamente à tipologia textual, 12 dos audioguias são tendencialmente factuais, podendo identificar-se alguns comentários áudio que quebram esta tendência (cf. carros dos bois no Museu do Douro – A27; vitrais no Parque e Palácio da Pena – A16; Jardim de S. João no Mosteiro de São Martinho de Tibães – A7), tal como será aprofundado no próximo capítulo dedicado à análise microestrutural (i.e. conteudística) dos audioguias em estudo. Dentro dos restantes audioguias, destacam-se os seguintes: o audioguia do Museu de José Malhoa, que se apresenta como maioritariamente dialógico, onde se funde informação de tipo descritivo e factual; o audioguia da Casa de Histórias de Paula Rego, que surge como simultaneamente narrativo e descritivo, uma vez que os comentários áudio criam uma sequência lógica e coerente de forma a narrar a história de Paula Rego como artista e das suas várias fases representadas pelas obras escolhidas; e os audioguias do MCCB<sup>89</sup> e do MNA que são maioritariamente descritivos e, por isso, integram audiodescrição, apesar de também incluírem informações de tipo factual. Finalmente, os audioguias do MCG, do MAB e do Convento dos Capuchos são caracterizados pela tentativa de alcançar um equilíbrio entre uma abordagem factual e descritiva.

A questão das tipologias textuais afigura-se como fundamental na problematização dos audioguias como instrumento de acessibilidade: por um lado, os audioguias tendencialmente factuais surgem como cansativos e monótonos, não apresentando informação que cativa a atenção dos visitantes ou que os motive a continuarem a visita e sendo uma sucessão de factos que acabam por personificar a tendência dos “velhos museus” de erudição e fechamento; por outro lado, o excesso de descrição pode igualmente funcionar como um obstáculo à fruição do espaço museológico, pelo excesso de pormenores veiculados, experiência esta que não foi observada em nenhuma destas visitas de pendor mais descritivo. Assim, um equilíbrio entre o factual e o descritivo afigura-se como o ponto ótimo dos guias descritivos para a generalidade dos visitantes, nos quais se incluem os visitantes com deficiência/incapacidade visual. Este equilíbrio, que não será linear, poderá ser pontuado por outras particularidades, que podem refletir a postura das instituições face à sua missão e à comunidade: uma mescla de descrição e narração ou descrição e diálogo, entre outras possibilidades.

No que se refere à análise macroestrutural, deve mencionar-se que, dos 10 primeiros critérios macroestruturais, somente três foram mais consistentemente cumpridos – por um lado, as instruções para a manipulação do equipamento (cujo texto é sempre comum nas instituições cujos audioguias foram produzidos pela FCo) e a descrição da história do edifício, a sua evolução e missão (ambos abordados em 17 instituições) e, por outro, a descrição do edifício em termos históricos, arquitetónicos

---

<sup>89</sup> Lembra-se que o MCCB disponibiliza duas versões: uma versão factual (voz masculina) e uma versão descritiva (voz feminina).

e icónicos (abrangida por 12 instituições). O primeiro critério é pertinente porque assegura a acessibilidade do equipamento, mas funciona também como o primeiro contacto com a instituição, após a passagem pela Recepção ou Acolhimento: por exemplo, se o equipamento não funcionar ou não fornecer as informações desejadas, a percepção dos visitantes face à instituição pode ficar prejudicada e condicionar a visita em curso e futuras visitas. A descrição do edifício que as instituições ocupam em termos da sua história, importância e relação privilegiada com o espaço museológico, evolução e missão clarificam a identidade das instituições e permitem aos visitantes antever (e posteriormente comprovar) o que foram, são e eventualmente serão no futuro. A descrição do seu edifício em termos icónicos e arquitetónicos aprofunda esta primeira abordagem, chamando a atenção para aspetos e pormenores que escapam à observação mais superficial dos visitantes e que têm repercussões na imagem criada das instituições.

Os restantes critérios foram parcialmente trabalhados por um reduzido número de instituições, a saber:

- 4 instituições centraram-se na descrição do espaço, especialmente na planta do museu – aspeto fundamental porque possibilita a livre circulação dos visitantes com pleno conhecimento dos espaços que constituem as instituições e os seus níveis ou andares;
- este critério está também relacionado com a localização dos espaços úteis (ou espaços de apoio) e recursos que foi abrangida por 4 instituições – estes espaços úteis e recursos incluem, por exemplo, as instalações sanitárias, centros de recursos, bibliotecas e arquivos, restaurantes, bares e lojas, os quais prolongam e consolidam a experiência museológica no decurso ou após a visita, desenvolvendo essencialmente a dimensão da acessibilidade emocional;
- a identificação clara e inequívoca da autorização de toque aplica-se somente a 2 instituições – MCCB e MNA – apesar de não haver apelo a outros sentidos, como o cheiro e ao paladar; esta identificação permite posicionar as instituições a vários níveis, não só em termos da sua prática museológica face aos “velhos e os novos museus” (i.e. o cânone “não tocar”) e da sua abertura aos diversos visitantes (por exemplo, as crianças), mas também na sua abordagem institucional face aos visitantes com deficiência/incapacidade, especialmente aqueles com deficiência/incapacidade visual, para quem tocar poderá ser a única forma de poder aceder a uma imagem mental das peças em exposição;
- a descrição das salas é realizada de forma mais consistente no MCCB, no MNA e no MAB, apesar de neste último museu a descrição não abranger todos os elementos desejados, cuja integração resulta essencialmente da configuração do audioguia, potenciada pela utilização do tablet – a descrição detalhada de cada espaço expositivo potencia o entendimento global que a generalidade dos visitantes obtém da instituição que experienciam, tornando-se especialmente relevante para os visitantes com deficiência/incapacidade visual, cuja ausência de visão não lhes permite absorver a configuração, construção e organização do espaço museológico, por vezes



banalizado pelos visitantes normovisuais, daí que a descrição tridimensional (i.e. chão, paredes e teto) das salas de exposição contribua para o conhecimento da instituição e para uma fruição significativa e memorável da mesma;

- a questão da segurança (i.e. obstáculos, saídas de emergência e locais perigosos) é expressamente mencionada somente por uma instituição: o MCCB – aspeto este de particular importância para visitantes com diferentes condicionalismos, não apenas visitantes com deficiência/incapacidade (ex.: mobilidade condicionada, cegos e pessoas com baixa visão, pessoas com incapacidade cognitiva), mas também visitantes acompanhados por crianças ou seniores;
- a identificação das entradas e saídas do edifício e das salas não é abrangida diretamente por nenhuma instituição, exceto por aquelas que disponibilizaram uma planta e que, ao explicitarem esta planta, se referem às entradas e saídas, assim como também nenhuma identifica o número de peças em exposição, a razão para a sua escolha em termos de descrição e ponto de vista assumido nesta descrição – estes aspetos facilitam a circulação dos visitantes com ou sem deficiência/incapacidade, estimulam a sua sensação de conforto e desinibição no espaço museológico, assim como o pleno conhecimento do espaço, sentindo que as suas necessidades foram consideradas pelas instituições e que a descrição foi pensada neste sentido.

Todos estes critérios contribuem de forma direta e indireta para a acessibilidade global das instituições, uma vez que todos se relacionam de forma holística para um fim comum: a fruição do espaço museológico por todos os visitantes, independentemente dos seus condicionalismos ou necessidades pessoais. Consolida-se a ideia de que todos os visitantes são importantes, que todos são alvos de preocupação e reflexão e que as suas necessidades são integradas nas atividades das instituições.

## CAPÍTULO 7

## 7. Estudo de corpus: análise de textos de audioguias

### 7.1. Enquadramento do estudo de corpus

Este último capítulo tem por finalidade aprofundar a análise iniciada no capítulo anterior, onde foram abordadas as questões institucionais, técnicas e macroestruturais dos audioguias em museus portugueses, no sentido de analisar em maior profundidade o corpus de textos que compõem os audioguias das instituições visitadas. Desta forma, adota-se uma abordagem de estudo de corpus (cf. Williams & Chesterman, 2002), uma vez que a partir de uma coleção relativamente extensa de textos – os audioguias de 19 instituições<sup>90</sup> – se selecionaram 35 comentários distintos para serem analisados em termos da sua microestrutura, de acordo com objetivos pré-definidos.

Estes objetivos foram já consubstanciados no instrumento de análise apresentado no capítulo 4 (cf. quadro 11), que resultou da súmula das várias orientações e recomendações estudadas, nomeadamente *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996), a UNE (2005), De Coster & Mühleis (2007), o ADC (2009), Fryer (2011, 2012), Moor (2011) e Neves in (ADLAB, 2014), assim como das contribuições de outros autores citados no capítulo 5. Estes critérios são retomados no quadro seguinte.

Microestrutura
1. Explicitação do objetivo do comentário: ver, orientar, explorar ou manipular
2. Localização da obra
3. Informação base
4. Técnica e material
5. Estilo (característica de artista, escola/movimento, período histórico)
6. Informação sobre os contextos social e histórico
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais
8. Orientação espacial aplicada à descrição
9. Utilização de termos técnicos com recurso a paráfrases e explicações
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica
11. Convocação de outros sentidos
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias como a audição, o tato e o olfato
13. Recriação pessoal das peças (movimentação do corpo)
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música
15. Materiais táteis (maquetas, réplicas, plantas e mapas)
16. Intertextualidade entre obras do mesmo ou de outros museus, do mesmo ou de outros artistas
17. Estrutura sintática (evitar subordinação)
18. Duração e extensão (1-2 minutos; 16 palavras por frase)

Quadro 51. Elementos para a análise da microestrutura dos comentários dos audioguias de museus portugueses.

<sup>90</sup> Lembra-se que das 20 instituições visitadas, uma delas – o Museu dos Transportes e Comunicações no Porto – já não disponibilizava o audioguia.

Uma vez retomados os critérios, afigura-se importante, neste momento, explicitar cada um deles critérios de forma individual, alguns dos quais são transversais às várias recomendações analisadas.

Partindo das ideias expostas pelos autores nomeados, cada comentário deve explicitar o seu objetivo: se pretende que os visitantes vejam, se orientem, explorem ou manipulem algo. De seguida, a obra ou peça museológica em causa necessita de ser localizada em função do contexto em que se integra, ou seja, a sala em que se situa e/ou o local específico onde se encontra no espaço expositivo. Os dados contidos na legenda da peça servem como informação base para a descrição (a identificação da peça, do artista/fonte/origem e da data), aos quais se vão fundindo detalhes sobre a técnica e material usados, o estilo do artista ou autor (as suas características pessoais, a escola ou movimento em que se integra ou o período histórico) e os contextos histórico e social, numa sequência descritiva que pretende apresentar os elementos visuais mais importantes de forma sequencial e coerente, pontuando a descrição com pormenores especiais ou únicos – as chamadas curiosidades. Nesta descrição, a orientação espacial de acordo com os ponteiros do relógio (i.e. da esquerda para a direita) surge como a que normalmente se aplica ou, se outra for escolhida, deve ser explicitada antecipadamente.

Na linha dos autores citados anteriormente, a linguagem a usar caracteriza-se como sendo sugestiva, vívida e imaginativa, utilizando, sempre que possível e necessário, analogias, comparações, metáforas e símiles, não se inibindo de utilizar termos técnicos, desde que devidamente explicados por paráfrases (cf. Deshayes, 2002a; Katz et al., 2006) e, desta forma, contribuindo para a vulgarização da linguagem técnica, ou seja, para o acesso à informação. Assim, a linguagem precisa de ser simples e acessível, com uma estrutura sintática que evite a subordinação (cf. Katz et al., 2006).

No decurso da descrição, a convocação dos outros sentidos – audição, tato e olfato – surge como uma mais-valia e, desta forma, entram em jogo diversas dimensões: a importância da sonoplastia, isto é, as vozes, os efeitos sonoros, as dramatizações e a música (a mencionada terceira camada de sentido e emoção apresentada por Guigue, 2010); a centralidade dos materiais táteis, tais como as maquetas, as réplicas, os desenhos e as ilustrações táteis, as plantas e os mapas em alto-relevo; e o envolvimento de uma possível recriação pessoal das posturas retratadas pela peça, ou seja, a movimentação do corpo (cf. *Art Beyond Sight*, Axel et al., 1996; Confino-Reheder, 2010). Esta convergência multissensorial abrange ainda aquilo que De Coster & Mühleis (2007) designam como a explicação dos conceitos visuais ambivalentes através de analogias com a audição, o tato e o olfato, ou seja, a conversão da ambiguidade no plano visual na ambiguidade de outros sentidos, como a ambiguidade musical.

Neste percurso descritivo, que deve oscilar habitualmente entre um e dois minutos (cf. Neves in ADLAB, 2014) e conter até um máximo de 16 palavras por frase (Katz et al., 2006), é pertinente incluir ainda a intertextualidade – a convocação de obras relacionadas com aquela descrita quer sejam do mesmo artista, quer estejam expostas no mesmo museu quer mesmo noutros museus e que abordem a mesma temática (ou até oposta), podendo servir como um convite para continuar a visita.

Após a apresentação dos quadros analíticos para cada comentário áudio, realiza-se um texto qualitativo, ao longo do qual se refere se é ou não um audioguia direcionado para pessoas cegas ou com baixa visão e se apontam os critérios que o comentário cumpre e não cumpre, terminando com uma reflexão sobre o que poderia conter para suprir as necessidades dos visitantes com incapacidade visual.

## 7.2. Análise da amostragem textual

A amostra de textos a analisar foi selecionada da coleção de audioguias que se encontram nos Anexos 1 a 19. Contudo, é de salientar que, apesar da extensa coleção de textos analisados, houve instituições cujos audioguias não foram alvo de seleção para esta análise detalhada, por razões diversas, nomeadamente pela sua semelhança face a outros comentários já selecionados ou porque a sua integração não acarretaria mais-valias analíticas, surgindo assim como uma repetição. Neste processo, foi igualmente necessário definir um limite máximo de textos a analisar dentro das tipologias escolhidas.

Uma outra ressalva refere-se ao facto de as análises das várias instituições resultarem da experiência pessoal no âmbito destas visitas. Isto significa que poderá haver situações em que tanto esta experiência pessoal, como as informações contidas nas páginas oficiais destas instituições não tenham revelado aspetos, como, por exemplo, aqueles relativos aos materiais táteis. Assim, as afirmações aqui apresentadas restringem-se às experiências vividas nas instituições e às pesquisas realizadas.

Desta forma, no conjunto dos diversos audioguias, selecionaram-se os comentários que se enquadram em duas grandes tipologias: por um lado, a orientação espacial quer ao nível da explicitação do espaço global do espaço museológico em causa – a chamada planta –, quer no enfoque em espaços exteriores ou interiores do museu; por outro lado, a abordagem de peças/obras tanto bidimensionais como tridimensionais.

No que se refere ao primeiro grupo, especificamente às informações sobre a planta dos museus, consideraram-se os comentários provenientes do (1) Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves, do (2) Museu da Comunidade Concelhia da Batalha e (3) do Museu Calouste Gulbenkian. Ressalta-se que somente o comentário do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha pode ser realizado com o apoio de uma planta tátil localizada no Museu (cf. A2), uma vez que nas duas outras instituições não se disponibilizava qualquer planta ou maquete, de que se tivesse conhecimento.

Quanto ao espaço exterior, escolheram-se (4) a Clareira das Azinheiras do Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves, os claustros do (5) Museu Nacional do Azulejo e (6) do Parque e Palácio da Pena, (7) o Jardim de S. João e (8) o Escadório, ambos do Mosteiro de São Martinho de Tibães. Realça-se o facto de a Clareira ser o único espaço exterior natural, integrado numa instituição mais vasta, cujo objeto de enfoque é uma clareira de árvores.

Relativamente ao espaço interior, selecionou-se um grupo de comentários de natureza distinta: (9) do Museu de Aveiro, a igreja que se encontra no interior do museu, (10) assim como a igreja do Museu Nacional do Azulejo; (11) do Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota, as covas de lobo e os fossos; (12) do Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves, o hall da Casa de Serralves (que se relaciona com o A1, pela intertextualidade que suscita); (13) do Museu Nacional Machado de Castro, mais especificamente do Criptopórtico, as celas do piso superior; (14) do Convento dos Capuchos, a Casa das Águas; e (15) do Museu do Abade de Baçal, a Sala de Sá Vargas. Neste grupo, destacam-se os comentários da Igreja do Museu Nacional do Azulejo e das covas de lobo e fossos do Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota como exemplos de comentários que oferecem dois níveis de informação para o mesmo objeto de descrição. Lembra-se que, segundo Vilatte (2007), podem ser disponibilizados diferentes níveis de conteúdos, nomeadamente um primeiro que transmite informação geral, habitual numa primeira visita, um segundo que oferece informação mais detalhada direcionada para visitantes mais curiosos e ainda um terceiro nível para especialistas. Cada nível deve ser autónomo, uma vez que a sua escolha terá de depender exclusivamente dos visitantes, não podendo ser encarada como uma obrigatoriedade que os visitantes vão necessariamente seguir.

No que concerne o segundo grupo de comentários, as peças bidimensionais destacadas são: (16) os vitrais da Capela da Nossa Senhora da Pena no Parque e Palácio da Pena; (17) o retrato de Bernardino Luís Machado Guimarães no Museu da Presidência da República; (18) o tríptico “O Marinheiro” no Museu do Fado; (19) os quadros “Perrice” e (20) “Gritando com o rebanho” no Museu de José Malhoa; (21) o quadro “Pillowman” na Casa das Histórias de Paula Rego; (22) o quadro “Aljubarrota” no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha; (23) o Painel de Nossa Senhora da Vida no Museu Nacional do Azulejo; (24) o Retrato do Abade e (25) o pluvial, ambos no Museu do Abade de Baçal.

Finalmente, no que respeita às peças tridimensionais, incidiu-se nos comentários referentes (26) ao baixo-relevo assírio no Museu Calouste Gulbenkian, (27) ao carro de bois no Museu do Douro, (28) ao sistema de pesos e medidas no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, (29) ao retábulo no Parque e Palácio da Pena, (30) às esculturas da Paixão de Cristo no Museu de José Malhoa, (31) à taça Minai e (32) à caixa escrita, ambas no Museu Calouste Gulbenkian, (33) à escultura de Santa Ana, a Virgem e o Menino e (34) à escultura em marfim Natividade e o Cordeiro Místico, ambas no Museu do Abade de Baçal, e (35) às armas da congregação do Mosteiro de São Martinho de Tibães.

A escolha dos textos a analisar resultou de um processo de reflexão que teve por objetivo abranger diferentes tipologias de peças e de espaços, de forma a poder apresentar um leque diversificado e rico que fizesse justiça às 20 instituições visitadas. Desta forma, selecionaram-se as plantas de alguns destes espaços para sublinhar a importância de explicar a sua configuração e que corresponde à preocupação de contextualizar a instituição e de explicitar a sua organização espacial.

Nos espaços interior e exterior, foram escolhidos alguns comentários que partilham a mesma tipologia – como os claustros e as igrejas situadas no interior das instituições, para permitir a comparação das suas opções descritivas – assim como aqueles que são verdadeiramente distintivos – a Casa das Águas, as Covas de Lobo e o Escadório. Neste conjunto, foi intencional a escolha de um espaço natural – a Clareira das Azinheiras (cf. A4) – de forma a poder analisar o modo como se processaria a orientação espacial e os pontos de referência usados. No que refere às peças bidimensionais, seguiu-se a mesma estratégia: escolher uma diversidade de categorias, como quadros de diferentes escolas e movimentos – José Malhoa versus Paula Rego – ou de diferentes temáticas, ou ainda fazendo uso de diferentes materiais, como os vitrais. As peças tridimensionais incluem igualmente esculturas de diferentes dimensões e materiais, assim como peças decorativas e um exemplo único nesta análise que corresponde ao comentário de uma peça para tocar (cf. A28). No entanto, deve mencionar-se também o facto de haver instituições que, pela diversidade do seu espólio, se ofereceram para uma escolha mais numerosa de textos, contrariamente a outras instituições, sem que com isto se tenha pretendido fazer uma avaliação qualitativa dessas instituições.

### 7.2.1. Orientação Espacial

*A1. Átrio do Museu [MACCPS/2010/04] – Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves*



Figura 16. Átrio do Museu de Serralves, Porto.<sup>91</sup>

#### **Átrio do Museu**

Aqui pode observar, à semelhança do hall da Casa de Serralves, que terá oportunidade de ver mais adiante nesta visita, uma sequência de portas e janelas. Esta sequência estabelece uma relação dinâmica entre os diversos espaços e permite uma clara compreensão da organização do edifício articulado em dois eixos principais. O átrio funciona assim como um local nevrálgico no museu, distribuindo percursos e permitindo o acesso ao balcão de informações, bengaleiro, livraria e salas de exposições. Subindo ao nível superior, acede às salas do serviço educativo e ao

<sup>91</sup> Figura retirada de <http://archdaily.com.br> (acedido a 15.01.2015).

restaurante/cafetaria, onde pode encontrar uma esplanada com vista sobre o Parque. Descendo ao nível inferior, encontra à direita a biblioteca e à esquerda o bar e o auditório. Se quiser saber mais sobre a programação museológica de Serralves, digite o código 500. Se pretende proceder de imediato com a sua visita, dirija-se às salas de exposição e digite o código 205.

[MACCPS/2010/04] [152 palavras] [1:17]

Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves	Orientação espacial: Átrio do museu (MACCPS/2010/04)	
	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	O título do comentário pode ajudar a esclarecer o objetivo.
2. Localização da obra	Sim	Localiza os diversos serviços no espaço do museu.
3. Informação base	Sim	
4. Técnica e material	Não	Não refere os materiais de que o edifício é feito.
5. Estilo	Não	Estas questões são abordadas no Programa Arquitetónico do Museu.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	Estas questões são abordadas no Programa Arquitetónico do Museu.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A explicação do espaço é sucinta, provavelmente porque os serviços são abordados em diferentes comentários do audioguia.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Utiliza a referência à esquerda e direita e aos pisos inferior e superior. Poderia ser mais explícita esta referência espacial.
9. Utilização de termos técnicos com /sem recurso a paráfrases e explicações	Não	Não se afigura necessário.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Não	
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado para além da audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se identifica ambiguidade visual no átrio.
13. Recriação pessoal das peças	N/A	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Usa a alternância de vozes - feminina e masculina.
15. Materiais táteis	Não	Poderia haver um convite explícito para tocar nas paredes do museu ou mesmo nos vidros das portas ou das janelas que são referidas como distintas, uma maquete do Museu (isolada ou enquadrada em todo o Parque Serralves) e uma mesa com os materiais mais usados na sua construção, assim como um conjunto de mapas em relevo para o Museu, a Casa e o Parque de Serralves.
16. Intertextualidade	Sim	A característica nevrálgica do átrio do Museu será replicada no hall da Casa de Serralves.
17. Estrutura sintática	—	Apesar de recorrer à subordinação, a estrutura sintática apresenta-se simples e acessível.
18. Duração e extensão	—	Comentário que dura 1:17 minutos e utiliza 152 palavras.

Quadro 52. Análise do comentário MACCPS/2010/04.

O A1 (MACCPS/2010/04) funciona como a introdução ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves, focando a sua atenção na apresentação dos espaços à disposição dos visitantes dentro do museu, com a duração de 1:17 minutos e utilizando 152 palavras para concretizar esta função. O comentário faz uso da habitual alternância de uma voz feminina e uma voz masculina, mas sem utilizar efeitos sonoros. Este audioguia não é direcionado para pessoas cegas ou com baixa visão, mas antes para a generalidade dos visitantes, não se dispondo de informação se existem outras versões em línguas estrangeiras.

Este texto integra-se num vasto conjunto de textos que abordam o Museu de Arte Contemporânea, a Casa e o Parque de Serralves (MACCPS), refletindo um audioguia de natureza claramente orientacional – lembre-se que o MACCPS oferece três percursos distintos com base no audioguia: de 30, 60 e 90 minutos (cf. MACCPS/2010/03), tal como já explicitado no capítulo 5. Isto não exclui, contudo, o carácter descritivo que acaba por se centrar maioritariamente nas características dos diferentes espaços.

O A1 começa por estabelecer uma relação de proximidade entre dois espaços distintos dentro da mesma instituição (uma forma de intertextualidade), o átrio do Museu de Arte Contemporânea de



Serralves e o hall principal da Casa de Serralves, que partilham uma característica específica – o elevado número de portas e janelas –, podendo deduzir-se desta referência o convite colocado ao visitante para uma posterior visita à Casa. De seguida, o texto sublinha a importância do átrio, onde se encontra a receção, a partir do qual os restantes espaços de exposição e os serviços se organizam, com a utilização das referências ao piso inferior e ao piso superior. É, neste momento, que os serviços à disposição dos visitantes no Museu são claramente identificados, apesar de também serem descritos em mais pormenor noutros comentários. Finda a descrição da planta do museu, o comentário em causa remete para outros dois comentários, um dos quais de 2.º nível (Vilatte, 2007), sobre a programação museológica, e o outro relativo ao prosseguimento da visita.

O facto de este comentário se referir ao átrio do museu exclui à partida um conjunto de informações que se afigurariam pertinentes, nomeadamente a autoria do projeto de arquitetura, os materiais, as técnicas, o estilo e os contextos social e histórico, aspetos que se encontrem esclarecidos no comentário relativo ao Programa Arquitetónico do Museu no audioguia em análise. Independentemente desta opção, sente-se a necessidade de conhecer os materiais que caracterizam este espaço nevrálgico que, como se depreende pela imagem 16, causa uma sensação de estranheza devido às linhas retas e rígidas da arquitetura do espaço e à natureza fria dos materiais. Neste sentido, poderiam ser úteis o convite para tocar nas paredes do museu (que são de mármore, material frio ao toque) e a disponibilização de uma maquete do museu, maquete esta que poderia ser independente ou integrar-se no contexto de todo o Parque, assim como de um conjunto de mapas em relevo, que exigiriam um comentário à parte para a orientação da leitura tátil. Esta convocação de outros sentidos seria desejável tendo em consideração os públicos com cegueira ou baixa visão.

A descrição da localização dos serviços do museu a partir do átrio poderia fazer uso de uma linguagem mais vívida e simultaneamente mais clara, de forma a potenciar uma relação de maior proximidade com o visitante, particularmente importante para os visitantes cegos ou com baixa visão. Por exemplo, sugeria-se a descrição dos espaços desde o mais próximo do átrio até ao mais distante, no sentido dos ponteiros do relógio, ou seja, começando por aquilo que estava imediatamente à esquerda do visitante no piso de entrada e seguir no sentido dos ponteiros do relógio e fazendo o mesmo para os pisos superior e inferior. Neste comentário, nenhum outro sentido é convocado para além da audição, que não consegue potenciar a criação de uma imagem mental muito clara da organização do espaço museológico.

Uma última questão relaciona-se com a estrutura sintática. Apesar de este comentário fazer uso de estruturas subordinadas, estas não se apresentam como obstáculos à compreensão, provavelmente aliado ao facto de não serem utilizados termos técnicos, com a exceção de “nevrálgico” que, apesar de não ser um termo técnico, poderá não ser compreendido por todos os visitantes. Contudo, como já exposto, o cuidado com a estrutura sintática e o registo de língua usados reveste-se de particular importância, uma vez que é um aspeto potenciador de vários tipos de acessibilidade não só a sensorial,

mas também a emocional, a cultural, a intelectual e a informativa. Um registo de língua complexo e opaco poderá produzir uma sensação de desconforto nos visitantes, especialmente naqueles com menor experiência de visitas a museus e instituições similares, conduzindo inevitavelmente a uma diminuição da relação afetiva face à visita e respetiva instituição e poderá também condicionar futuras visitas a este e a outros museus.

*A2. Plantas do museu [MCCB/2011/01] – Museu da Comunidade Concelhia da Batalha*



Figura 17. Planta tátil do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, Batalha.<sup>92</sup>

**Plantas do Museu**

(voz fem.) Encontramo-nos neste momento à frente da planta tátil de costas para o átrio onde está a receção, a zona de vendas e o acesso aos espaços sanitários. A entrada para a exposição está à sua direita e a saída à esquerda.

No museu que tem dois pisos, desenvolvemos seis áreas temáticas distribuídas por várias zonas. No rés-do-chão, mostramos as origens; no espaço dois, encontrará os tempos geológicos e paleontológicos deste território e informações sobre os primeiros habitantes desta região. No três, abordam-se os tempos pré-históricos até à Idade do Ferro. No espaço quatro, poderá conhecer Colipo e o período de dominação romana e, depois de um salto no tempo, a época medieval que antecedeu a história da Batalha. No primeiro andar, encontrará quatro espaços bem distintos: no número 5, na zona central, o espaço tempo e memória que conta a história da Batalha desde a construção do mosteiro e a fundação da vila até à atualidade; no espaço 6, fazemos uma breve passagem pela biodiversidade e damos a conhecer o concelho da Batalha na atualidade através de um núcleo multimédia; no espaço número 7, chamado nicho de projetos, poderá ver exposições temporárias, criadas por iniciativa da comunidade e realizadas em colaboração com este museu. Na área marcada com o número 8, está o laboratório da memória futura: nele encontrará postos de consulta para quem queira investigar ou aprofundar os seus conhecimentos sobre este concelho.

[MCCB/2011/01] [195 palavras] [1:36]

<sup>92</sup> Foto de Josélia Neves (2011).

Museu da Comunidade e Concelhia da Batalha	Orientação espacial: Planta tátil do museu (MCCB/2011/01)	
Análise microestrutural	Presença /Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Sim	O título esclarece o objetivo do comentário.
2. Localização da obra	Sim	Esclarece os visitantes onde se encontra a planta do museu no enquadramento do museu.
3. Informação base	Sim	
4. Técnica e material	Não	Não há referência a estes aspetos, exceto noutros comentários áudio do guia.
5. Estilo	Não	Não há referência a estes aspetos, exceto noutros comentários áudio do guia.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	Informação parcialmente transmitida no comentário relativo à Introdução ao Museu e aos Programas do Museu.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição do espaço museológico surge de forma sequencial, desde a receção até ao último espaço expositivo. Refere-se a localização dos serviços e instalações do museu, assim como os 2 pisos existentes.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Referência ao rés-do-chão e ao piso superior. As orientações espaciais são fornecidas pelos comentários de direcionamento imediatamente antes e depois deste comentário.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Utilizam-se os termos necessários para a referência às épocas e personalidades históricas, alguns dos quais podem apresentar-se como um obstáculo, como, por exemplo, o uso de "geológicos", "paleontológicos", "Idade do Ferro", "Collipo" e "biodiversidade".
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	Realiza uma súplica do que poderá ser observado no Museu, servindo para cativar a atenção dos visitantes.
11. Convocação de outros sentidos	Sim	Uma vez que disponibiliza uma planta tátil do museu, convoca imediatamente o tato, apesar de este não ser um comentário para a leitura da planta tátil.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Utiliza uma voz feminina e não há utilização de efeitos sonoros.
15. Materiais táteis	Sim	Apesar de não haver um convite explícito neste comentário, sabemos que a permissão de toque está presente no museu devido à visita realizada, nomeadamente através do uso de réplicas de algumas peças e outros originais. Sugestões: poderia haver também uma maqueta do museu e uma mesa com os materiais mais usados na sua construção.
16. Intertextualidade	Não	Não se afigura necessário.
17. Estrutura sintática	—	Utiliza maioritariamente frases coordenadas.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 195 palavras e dura cerca de 1:36 minutos.

Quadro 53. Análise do comentário MCCB/2011/01.

O A2 (MCCB/2011/01) apresenta a planta tátil do MCCB e os espaços que o constituem, centrando-se na explicitação da temática e dos objetivos gerais de cada espaço, tendo a duração de 1:36 minutos e utilizando 195 palavras. O texto áudio faz uso de uma voz feminina e não utiliza efeitos sonoros. Este audioguia assume-se como sendo para todos, incluindo assim as pessoas cegas ou com baixa visão, estando também disponível em inglês.

Apesar do projeto inicial de duas versões para este audioguia – uma versão longa a par de uma versão curta –, após a realização de testes, esta ideia não foi desenvolvida. O audioguia do MCCB compreende, assim, 29 comentários, aos quais se acrescentam 27 intervenções de direcionamento.

No que se refere ao texto A2, existem algumas questões a levantar, nomeadamente a incongruência quanto ao número de áreas e espaços. Inicialmente faz-se menção a 6 áreas temáticas que não são nomeadas, mas estas seis áreas acabam por se transformar em oito espaços, quatro no rés-do-chão e outros quatro no primeiro piso, não sendo explicitado se uma área temática equivale a um espaço ou se são realidades diferentes. Desta forma, uma alternativa seria que fossem designadas as áreas temáticas e que, a partir destas, se apresentassem os diferentes espaços distribuídos pelos dois pisos. Com exceção a esta questão, o A2 explicita de forma adequada a organização do espaço museológico, deixando transparecer a diversidade de informação que pode ser encontrada e

contribuindo para cativar a atenção dos visitantes. Esta organização é potenciada, no caso das pessoas cegas ou com baixa visão, pelo facto de a audição da explicação ser acompanhada pela planta tátil dos dois pisos do MCCB, sendo esta uma das suas mais-valias.

Relativamente ao nível de língua usado, este afigura-se facilmente compreensível, apesar de alguns termos específicos relacionados com a explicação de épocas e personalidades históricas, tais como “tempos geológicos e paleontológicos”, “Idade do Ferro” e “Collipo”, e outras especificidades, por exemplo, “biodiversidade”, alguns dos quais são explicados noutros comentários. A estrutura sintática apresenta-se de compreensão simples e acessível.

Em termos de orientação espacial, apesar de não ser diretamente referido, subentende-se que os diversos espaços, 1 a 8, sejam sequenciais em função da organização do espaço museológico, entendimento este que foi comprovado com a visita ao museu. Poder-se-ia ainda referir que o acesso ao primeiro piso é realizado por meio de escadas no final dos sucessivos espaços presentes no rés-do-chão e em alternativa através de elevador, apesar de esta informação ser posteriormente apresentada nos comentários de direcionamento.

Tal como sucedeu com o comentário MACCP/2010/04, não há referência à autoria do projeto de arquitetura, os materiais, as técnicas, o estilo e os contextos social e histórico. Contudo, os contextos social e histórico são igualmente explicados noutros comentários que se centram na Introdução do Museu e nos Programas do Museu, programas que abrangem o programa museológico e o museográfico, onde se destacam as mensagens do Presidente da Câmara Municipal da Batalha, de dois elementos da equipa do MCCB e da responsável pelo projeto de acessibilidade.

### *A3. Introdução: o Museu Calouste Gulbenkian [MCG/2013/01] – Museu Calouste Gulbenkian*

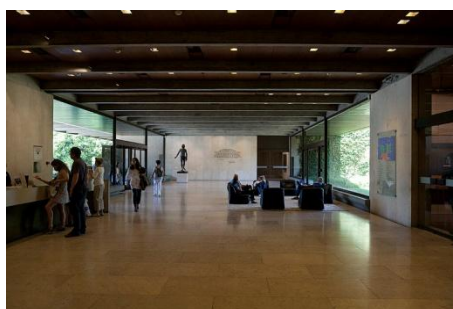


Figura 18. Entrada do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.<sup>93</sup>

#### **Introdução: o Museu Calouste Gulbenkian** (voz masc.)

(voz masc.) Calouste Gulbenkian definiu-se a si próprio como um colecionador guiado pelo seu gosto pessoal, reunindo ao longo da sua vida, com critérios de grande exigência, uma magnífica coleção que hoje se expõe no museu que tem o seu nome.

<sup>93</sup> Retirado de [http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu\\_Calouste\\_Gulbenkian](http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Calouste_Gulbenkian) (acedido 15.01.2015).

(voz fem.) O espaço do museu está organizado em torno de dois jardins interiores simétricos: um centro dos núcleos de Antiguidade Oriental e Clássica, Arte Islâmica e Arte do Extremo Oriente; o outro envolto pelos núcleos de Arte Europeia desde a Idade Média até ao início do século XX. O percurso de visita foi assim estruturado cronologicamente e por áreas artísticas, núcleos de disciplinas e zonas geográficas específicas, permitindo de forma abrangente a leitura da coleção.

(voz masc.) O Museu possui no piso inferior uma zona de exposições temporárias, uma loja e uma cafetaria. Neste piso, encontra-se também a Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian.

(voz fem.) Para iniciar o seu percurso no Museu Calouste Gulbenkian, por favor consulte o panfleto que lhe foi entregue.

[MCG/2013/01] [164 palavras]

Museu Calouste Gulbenkian	Orientação espacial: introdução ao museu (MCG/2013/01)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	Mesmo o título não esclarece o seu objetivo, uma vez que a introdução ao museu pode abranger aspetos muito distintos.
2. Localização da obra	Sim	Os diversos espaços expositivos são localizados no contexto do museu, assim como os serviços disponibilizados no piso inferior.
3. Informação base	Sim	
4. Técnica e material	Não	Os comentários sobre Calouste Gulbenkian e a Fundação referem alguns destes aspetos, apesar de se considerar interessante mencionar novamente o projeto arquitetónico e os materiais, nomeadamente a utilização do betão.
5. Estilo	Não	Os comentários sobre Calouste Gulbenkian e a Fundação referem alguns destes aspetos, mas seria importante relacionar o uso do betão como o movimento de reação modernista.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	Os comentários relativos a Calouste Gulbenkian e à Fundação referem alguns destes aspetos.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Descrevem-se as temáticas dos vários espaços expositivos no primeiro piso e os serviços existentes no piso inferior e refere-se a existência de dois jardins interiores que influenciam a organização do espaço.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Resume-se à identificação do "piso inferior" e "neste piso".
9. Utilização de termos técnicos com / sem recurso a paráfrases e explicações	Não	Não se afigura necessário.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	
11. Convocação de outros sentidos	Não	Não se convocam outros sentidos para além da audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se apresenta possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes feminina e masculina.
15. Materiais táteis	Não	Poderia haver um convite explícito para tocar, por exemplo, nas paredes do museu para permitir a perceção do betão, a sua temperatura e rugosidade, uma maquete do Museu e uma mesa com os materiais mais usados na sua construção e um conjunto de mapas em relevo para o Museu e os Jardins.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	A estrutura frásica caracteriza-se, do início até ao meio do comentário, como uma sucessão de informação que recorre a estruturas complexas; contudo, no final, a estrutura é simplificada. Não obstante esta complexidade sintática, não se apresentam grandes dificuldades na sua compreensão.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 164 palavras.

Quadro 54. Análise do comentário MCG/2013/01.

O A3 (MCG/2013/01) é o texto que descreve a organização dos espaços expositivos do Museu Calouste Gulbenkian, assim como os serviços disponíveis no piso inferior, utilizando 164 palavras e fazendo uso da alternância de vozes feminina e masculina, mas sem efeitos sonoros. Este audioguia não se direciona para pessoas cegas ou com baixa visão, estando disponível em três línguas estrangeiras – espanhol, francês e inglês.

Este texto termina um conjunto introdutório de seis textos que apresenta o museu aos visitantes no decurso da sua visita, descrevendo neste caso o museu em termos de organização dos seus espaços e salas onde se encontram expostas as diversas coleções.

Tal como já referido no capítulo 5, o audioguia do MCG é complementado por um mapa em suporte de papel, onde se apresentam a existência de seis comentários introdutórios e os três percursos alternativos propostos aos visitantes: as escolhas do diretor, a viagem pelo ocidente e a viagem pelo oriente. Estes aspetos aliados ao facto de haver um questionário de satisfação do visitante, focando também na qualidade da informação disponibilizada pelo audioguia e por outros meios de mediação, tornam este audioguia distintivo no cômputo geral daqueles já utilizados.

No A3, a orientação espacial restringe-se à referência às expressões “neste piso” e “piso inferior” e a linguagem não faz uso de termos técnicos, visto não ser sentida essa necessidade, apresentando-se como acessível e clara. A interligação entre o espaço exterior dos jardins e a organização das salas expositivas surge como uma ideia interessante que visa servir como motivação para os visitantes explorarem a apreciação do exterior à medida que realizam a sua visita no interior. Assim, o objetivo central do comentário cumpre-se, uma vez que se compreende a forma como os vários espaços e serviços do museu se organizam.

No entanto, neste comentário, a dimensão sensorial poderia ser explorada de forma alternativa, nomeadamente através da incorporação de sons de forma a tornar o comentário mais atrativo e vívido, do convite para tocar as paredes do museu e da disponibilização de uma maquete do museu, de uma mesa com os materiais de construção mais usados e de mapas em relevo. A exploração do sentido do tato permitiria não só uma forma mais clara, apelativa e memorável de compreender a organização espacial do museu (que, após a referência neste comentário, não é mais recuperada em nenhum outro comentário), mas também uma perceção da importância de a construção do museu ter sido baseada no betão, material usado como reação modernista na arquitetura, frequentemente em conjugação com as preocupações paisagísticas de Le Corbusier.

**A4. Clareira das Azinheiras** [MACCPS/2010/08] – *Museu, Casa e Parque de Serralves*

Figura 19. Clareira das Azinheiras, Parque de Serralves, Porto.<sup>94</sup>

**Clareira das Azinheiras**

A Clareira das Azinheiras materializa-se num campo alongado que acompanha a fachada poente do Museu. Os seus limites são definidos pela orla de carvalhos que se estende da mata para acompanhar o muro alto de granito e por quatro linhas de azinheiras que se opõem ao maciço de bétulas junta da entrada da garagem. Uma longa sebe de pilriteiro acompanha o limite poente deste campo desenhando o contorno preciso que cria uma tensão com o alinhamento de cedros de grande porte que marcam o lado oposto. As azinheiras atravessam o campo quase criando um pórtico que atravessado pela luz poente prolonga as suas sombras sobre o prado em contraste com as copas iluminadas das bétulas. Percorra o caminho definido pelo alto muro de granito, que limita o parque a partir da portaria de acesso automóvel em direção ao museu, e cruzar-se-á com a peça “Walking is measuring” – andar é medir – do artista norte-americano Richard Serra. Seguindo a totalidade do percurso ao longo do muro, encontrará as escadas que o levarão até ao portão de entrada do Museu.

Se pretender abreviar o caminho, siga ao longo da fachada do museu e utilize o elevador no interior da garagem para chegar ao portão do museu. Se iniciou o seu percurso pela visita ao parque ou à casa, convidamo-lo a visitar agora o interior do museu. Deverá iniciar esta visita junto à porta de vidro de acesso ao Museu, onde deverá pressionar o código 201. Se terminou a sua visita, esperamos que tenha apreciado este percurso e que regresse brevemente para participar nas nossas atividades. Dirija-se por favor ao bengaleiro onde será recolhido este guia áudio. Desejamos-lhe um bom regresso a casa.

[MACCPS/2010/08] [282 palavras] [2:15]

<sup>94</sup> Figura retirada de <http://www.serralves.pt/pt/> (acedido a 15.01.2015).

Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves	Orientação espacial: espaço exterior - Clareira das Azinheiras (MACCPS/2010/08)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Sim	O objetivo encontra-se patente no título do comentário, apesar de, a partir do meio, este se recenrar na informação sobre a orientação espacial até à entrada do museu.
2. Localização da obra	Sim	Perceciona-se que esta clareira se encontra próxima da saída da Casa de Serralves e perto do Museu e rodeada de diferentes espécies de árvores. Localiza-se perto de uma escultura na linha de um dos portões do Parque.
3. Informação base	Sim	
4. Técnica e material	N/A	Não se apresenta necessário ou relevante.
5. Estilo	N/A	Não se apresenta necessário ou relevante.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	Apesar de se afigurar desnecessário, seria interessante saber quando estas espécies foram plantadas de forma a compreender o seu papel na criação deste espaço.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição surge como sequencial, mas os pormenores são de tal forma numerosos que afeta a compreensão de como o espaço se organiza.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Apesar de haver referência a diversos aspetos espaciais, estes são tão diversos que conduzem a desorientação. Sugeria-se que a orientação espacial fizesse uso de outros referenciais, tais como a direita e a esquerda, atrás e à frente, que podem contudo levantar outros obstáculos.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Uso da terminologia necessária para a identificação das espécies arbóreas e arbustivas; contudo, não são explicados ou parafraçados termos como as "azinheiras", o "arbusto pilriteiro" e "orla", mas traduz o nome da escultura para português.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado, apesar de ser relativamente fácil a convocação tanto do olfato como do tato.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	N/A	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes feminina e masculina. Apesar de questionável a necessidade de incorporar sons, quando em tomo do visitante os sons seriam numerosos, poder-se-ia aproveitar a oportunidade para chamar a atenção para os sons mais habituais deste local.
15. Materiais táteis	Não	A totalidade do espaço da clareira é passível de ser tocado sem restrições.
16. Intertextualidade	Não	Poder-se-ia ter aproveitado a ocasião para fazer referência a outros espaços dentro da mesma tipologia ou mesmo opostos para potenciar a continuação da visita. Contudo, os novos percursos criados pela Fundação Serralves podem solucionar esta lacuna.
17. Estrutura sintática	—	Estrutura tendencialmente subordinada.
18. Duração e extensão	—	Dura 2:15; utiliza 282 palavras.

Quadro 55. Análise do comentário MACCPS/2010/08.

O A4 (MACCPS/2010/08) desempenha duas funções distintas: descrever a clareira em si e servir de orientação espacial para os visitantes conforme as opções de visita realizadas, daí que seja ligeiramente mais longo do que a duração média dos textos que constituem este audioguia: dura 2:15 minutos e utiliza 282 palavras, mantendo a alternância de vozes feminina e masculina, sem utilização de efeitos sonoros. Este audioguia, tal como referido no A1, não se dirige aos visitantes cegos ou com baixa visão, não se dispondo informação se existem versões em línguas estrangeiras.

Assim, o A4 consiste num duplo comentário visando a descrição da clareira das azinheiras e a orientação espacial no Parque de Serralves, assentando num conjunto de referências espaciais (ex.: “fachada poente”) e marcadamente visuais (tais como, “campo alongado”, os limites marcados pela “orla de carvalhos”, pela mata, pelo “muro de granito”, pelas azinheiras e pelas bétulas) para transmitir a ideia da organização deste espaço natural. No entanto, a confluência de diferentes tipos de árvores é de tal forma elevada que se sente a necessidade de uma outra forma de apresentação da informação,



como, por exemplo, utilizando a esquerda, a direita, atrás ou à frente (passíveis de levantar outras dificuldades), ou uma explicação das características distintas das árvores referenciadas.

O nível de língua define-se por ser relativamente técnico, tocando o poético, sem que disto resulte informação mais acessível ou particularmente atrativa. A terceira e quarta frases do comentário centram-se nas indicações espaciais desde a clareira à entrada do Parque, revelando-se, por vezes, difíceis de acompanhar.

Apesar de haver um convite expresso para atravessar o campo, este poderia ser complementado por um convite para observar e tocar nas várias espécies de árvores e simultaneamente experienciar a sua diferença, tornando esta visita mais marcante e oferecendo uma aprendizagem mais significativa. Esta experiência poderia passar pelos cheiros, distintivos ou não, das espécies da flora circundante, pelo toque nos vários materiais naturais à disposição e mesmo pela audição de espécies de pássaros e insetos, visto que, apesar de o Parque de Serralves ser rodeado por numerosas construções, continua a oferecer-se como um refúgio da cidade. Sem a devida explicação, a diferença entre bétulas, azinheiras e afins permanece no seu nome e não numa verdadeira aprendizagem que o próprio espaço oferece de forma natural e que poderia ser maximizada.

No entanto, desde a altura da visita em 2010, a Fundação Serralves criou outros percursos, nomeadamente o percurso das árvores notáveis do Parque (e mesmo das esculturas – este comentário refere-se a “Walking is measuring”), onde alguns dos aspetos mencionados foram colmatados.

#### *A5. Claustro [MNA/2013/03] – Museu Nacional do Azulejo*



Figura 20. Claustro do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.<sup>95</sup>

#### **Claustro**

(voz fem.) Pouco resta do primeiro edifício do Convento da Madre de Deus, fundado em 1509 pela Rainha D. Leonor, mulher do Rei D. João II. Este grande Claustro não existia nessa altura. Do convento inicial temos ainda: no

<sup>95</sup> Figura retirada de <http://espacioememoria.blogspot.com> (acedido 15.01.2015).

exterior, o corpo do edifício com a sua torre sineira, que seriam parte da primeira igreja; no interior, a capela de D. Leonor e o piso de baixo do Claustro, que irá conhecer na sua visita.

Este claustro foi construído em cerca de 1551, no tempo do Rei D. João III e da Rainha D. Catarina de Áustria, que fizeram obras de renovação para salvar o Convento das cheias do Tejo. Naquela época, o rio chegava mesmo junto das portas do Convento, que até tinha um ancoradouro perto. O edifício era, por isso, frequentemente inundado, com grande prejuízo para as freiras. Como o convento mereceu sempre a melhor atenção da Casa Real, o Rei ordenou uma campanha de obras para construir, num plano mais elevado, uma nova igreja e o claustro onde agora se encontra. Este claustro é um enorme quadrado. O corredor a toda a volta abria para o jardim do pátio interior, a céu aberto, com cinco arcos perfeitos de cada lado, separados por grandes contrafortes. O acesso ao jardim está hoje fechado por grandes vidros para permitir que este espaço seja usado para exposições temporárias, concertos, jantares e outros eventos. No entanto, pode entrar no jardim por uma das portas envidraçadas e chegar até à fonte de mármore: uma grande taça suportada por seis pequenas figuras de homens com mensagens curiosas: um diz “Ajuda-me”, ao que o outro responde “O melhor que posso”; os seguintes dialogam no mesmo sentido: “E tu, por que não ajudas?”, “Não posso mais!”, “Muito pesado”, ao que o último responde, “Deus nos ajude!”.

[MNA/2013/03] [299 palavras] [2:14]

Museu Nacional do Azulejo	Orientação espacial: Claustro (MNA/2013/03)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	O título é o único aspeto que deixa entrever que o objetivo é descrever o espaço do claustro.
2. Localização da obra	Não	Somente se depreende a organização do antigo convento de Madre de Deus.
3. Informação base	Sim	
4. Técnica e material	Sim	Menciona somente o material de que a fonte é feita - mármore.
5. Estilo	Não	No entanto, a data de construção da nova capela pode dar-nos indicações implícitas sobre o estilo arquitetónico.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Fornece informações históricas de interesse sobre o momento e a razão da sua construção.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Começando no contexto histórico do antigo convento e na razão para a existência do claustro, o comentário evolui de forma sequencial e coerente, permitindo um entendimento adequado do espaço e da sua estrutura. Refere-se ainda a forma do claustro e a existência de corredores a toda a volta, assim como a localização da fonte no centro do jardim do claustro, a céu aberto.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	O nível de língua é acessível, sem apresentar obstáculos à compreensão; os termos mais específicos são "arcos perfeitos" e "contrafortes" que não explicados.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A recriação de um suposto diálogo entre as figuras da fonte dão ao comentário uma dimensão imaginativa, promovendo uma sensação de conforto e permitindo a criação de imagens mentais relativamente à centralidade da fonte no claustro e das figuras que a sustentam.
11. Convocação de outros sentidos	Sim	Não se convocam outros sentidos para além da audição, podendo o tato ser aqui explorado.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se apresenta possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Ruídos de água a correr enriquecem o comentário e não permitem aos visitantes esquecer que os claustros possuíam sempre uma fonte; sem esquecer a dramatização final das figuras que suportam a fonte. O som dos pássaros a cantar também enfatiza a localização do claustro a céu aberto, apesar de se localizar no interior do convento.
15. Materiais táteis	Não	Um convite para tocar nas paredes e nos arcos do claustro, assim como na mármore da fonte, seria uma mais-valia para uma experiência multissensorial.
16. Intertextualidade	Não	Poder-se-ia fazer referência a outros claustros ou estruturas similares no MNA.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura sintática é consideravelmente simples, sendo a única exceção o uso de orações integrativas e relativas, que não se apresentam como um obstáculo.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 299 palavras; dura 2:14 minutos.

Quadro 56. Análise do comentário MNA/2013/03.

O A5 (MNA/2013/03) descreve o claustro em função da sua história no antigo convento e no convento construído posteriormente, passando pela descrição da sua estrutura e da fonte. Dura 2:14 minutos e faz uso de aproximadamente 300 palavras, um texto que se apresenta mais longo do que a generalidade dos comentários deste audioguia. Utiliza uma voz feminina com a integração criativa de efeitos sonoros que me mantêm ao longo de todo o comentário áudio: pássaros a cantar e barulho de água a correr. Este audioguia assume-se como sendo acessível, abrangendo assim as pessoas com deficiência/incapacidade visual e as pessoas com deficiência/incapacidade auditiva, estando disponível não só em português como em inglês e em espanhol.

Este texto refere-se a um espaço exterior, que é simultaneamente interior, uma vez que se encontra dentro do espaço de uma igreja, iniciando-se o enquadramento histórico para a construção deste convento. Através desta clarificação, os visitantes obtêm, desde logo, a ancoragem necessária para o entendimento deste espaço, da sua estrutura e função.

Relativamente à orientação espacial, são transmitidas informações referentes à estrutura do claustro, mas não de como os visitantes se orientam no espaço em si, nem o uso, por exemplo, de orientação espacial em termos dos ponteiros do relógio. As técnicas, materiais e estilo de construção também não são alvo de atenção por parte do comentário do claustro, apesar de se poder depreender do período de construção do claustro (início da segunda metade do século XVI, reinado de D. João III) o estilo e as técnicas subjacentes, conhecimento este que pode não estar ao alcance da generalidade dos visitantes. A linguagem usada apresenta somente os termos “arcos perfeitos” e “contrafortes” como necessitando de explicação, mas, de um modo geral, surge como simples e acessível.

Assim, este comentário apresenta-se como equilibrado e autossuficiente, fornecendo a informação fundamental sobre o claustro de forma interessante, vívida e apelativa, efeito este que é potenciado pelo timbre da voz feminina e pelos efeitos sonoros integrados.

Quanto aos materiais envolvidos, somente o material da fonte do claustro é identificado, sendo de mármore, podendo esta informação ser complementada por um convite para tocar na fonte e nas paredes, arcos e contrafortes da estrutura do claustro. Para além do convite para tocar o claustro, sugeriria-se ainda a existência de uma maquete do claustro atual e/ou com uma simulação do que teria sido o antigo convento de Madre de Deus, assim como um mapa em relevo da disposição do claustro, dos corredores com os seus arcos e contrafortes e o jardim no centro com a sua fonte, o que potenciará a perceção do espaço.

## A6. Claustro [PPP/2013/03] – Palácio da Pena

Figura 21. Claustro do Palácio da Pena, Sintra.<sup>96</sup>**Claustro**

A estrutura do edifício primitivo mantém-se neste claustro de dois andares, coração do antigo Mosteiro dos Jerónimos com galerias abobadadas de desenho claramente manuelino. Em torno do claustro, dispunham-se as celas dos monges, reconvertidas por D. Fernando para assegurar o conforto das estadias da família real. Esta área do Palácio era reservada à família real e aos seus íntimos. Na residência do século XIX, a diferenciação dos espaços é notória, fazendo distinção entre espaços sociais, espaços privados e espaços de serviço. [música: piano]

No exterior, as superfícies encontram-se revestidas a azulejo quinzentistas e hispano-árabes que provêm na maior parte de uma encomenda feita em Sevilha e recebida em 1512. No século XIX, D. Fernando aproveitou restos da coleção destes azulejos que mandou aplicar, compondo esta original manta de retalhos.

A floreira no centro do claustro estabelece uma ponte com o jardim, trata-se de uma grande concha suportada por três tartarugas. A concha semelhante a uma ostra lembra outras fontes que podemos encontrar no parque, tal como a fonte dos passarinhos. O feto arbóreo oriundo da Nova Zelândia, por sua vez, evoca a importância do jardim romântico e o gosto do exotismo, típico da época. Por baixo da floreira, existe uma cisterna que recebe as águas fluviais e que, desta forma, abastecia todo o palácio.

[PPP/2013/03] [213 palavras]

<sup>96</sup> Figura retirada de <https://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/parque-e-palacio-nacional-da-pena/> (acedido 15.01.2015).

Palácio e Parque da Pena	Orientação espacial: espaço exterior - Claustro (PPP/2013/03)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Sim	O comentário identifica claramente que o claustro se situa no coração do antigo mosteiro.
3. Informação base	Sim	A informação considerada básica é abrangida.
4. Técnica e material	Sim	Refere explicitamente a utilização de galerias abobadadas no claustro e os azulejos quinhentistas e hispano-árabes que foram reutilizados no séc. XIX para alcançar o aspeto de "manta de retalhos".
5. Estilo	Sim	O claustro era originalmente manuelino e, posteriormente, no séc. XIX os jardins surgem com inspiração romântica.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Identificação de 2 períodos distintos: século XVI e o estilo manuelino, assim como o séc. XIX e a influência do Romantismo.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	O comentário desenrola-se de forma lógica, mas existem aspetos por desenvolver que são indicados por algumas referências ao longo do comentário. Há referências à existência de 2 andares e ao facto de em torno do jardim se encontrarem as celas dos antigos monges.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Para além da referência ao estilo manuelino, às "galerias abobadadas" e "feto arbóreo", que exigiram uma explicação, o nível de língua apresenta-se acessível.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	Detalhes como a manta de retalhos criada pela junção de diferentes azulejos, a reconversão das celas, a fonte em forma de concha suportada por tartarugas fazem com que o comentário cativa a atenção dos visitantes.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Para além da audição, não se convocam outros sentidos.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se apresenta necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se apresenta possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes (feminina e masculina) e música (piano).
15. Materiais táteis	Não	Um convite para tocar nas paredes e nos arcos do claustro seria uma mais-valia para uma experiência multis sensorial, assim como uma maquete ou um mapa em relevo da disposição do claustro, dos seus 2 andares e as celas reconvertidas e do centro com a sua fonte, o que potenciará a perceção do espaço.
16. Intertextualidade	Sim	Referem-se outras fontes existentes no parque.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura sintática é tendencialmente simples, apesar da esporádica utilização de subordinação, sendo de apreensão acessível.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 213 palavras.

Quadro 57. Análise do comentário PPP/2013/03.

O A6 (PPP/2013/03) descreve o claustro do Palácio da Pena, utilizando para o efeito 213 palavras e fazendo uso da habitual alternância de vozes feminina e masculina e de música de fundo (i.e. piano). Este audioguia não se dirige a pessoas com deficiência/incapacidade visual, mas para a generalidade dos visitantes, apresentando também versões do audioguia em espanhol e em inglês.

Este apresenta-se como mais completo no que diz respeito aos estilos e técnicas se for comparado com o comentário A5 (MNA/2013/03), mas não explora alguns pormenores importantes, como o facto de o claustro possuir dois andares. O visitante poder-se-ia questionar se este aspeto seria único ou raro no conjunto dos vários claustros portugueses. Para além disso, a referência às celas dos monges que foram posteriormente reconvertidas em aposentos para a família real no séc. XIX também pode solicitar mais informação no que diz respeito ao número de celas, o tipo de reconversão realizada (relembre-se a menção aos espaços sociais, privados e de serviços) e a distribuição destes espaços pelos dois andares. Estes espaços são posteriormente desenvolvidos em comentários subsequentes e independentes, mas perde-se a oportunidade de transmitir informação relevante para o entendimento do espaço do claustro ou de fazer referência ao seu desenvolvimento em áudios posteriores.

Apesar da utilização de alguns termos específicos, como o “estilo manuelino”, as “galerias abobadadas”, o “Romantismo” e o “feto arbóreo”, o registo de língua apresenta-se acessível e a forma como o comentário se vai construindo de uma perspetiva mais geral para uma mais específica contribui para o tornar apelativo. Para isto concorre também a analogia obtida com referência à “manta de retalhos”, resultante da junção de diferentes azulejos, e a fonte em forma de concha “suportada por tartarugas”.

No sentido de tornar este texto acessível às pessoas cegas ou com baixa visão, sugeria-se um convite explícito para tocar nas paredes (ainda mais premente porque a visita a este espaço é normalmente precedido por longas esperas nos corredores do claustro) e nas abóbadas do claustro, convite este que se apresentaria como uma mais-valia para uma experiência multissensorial. No que se refere aos materiais táteis, sugeria-se igualmente a disponibilização de uma maquete do claustro e de um conjunto de mapas em relevo do claustro, dos seus dois andares e das celas reconvertidas, assim como do centro com a sua fonte, o que potenciará a perceção do espaço.

#### *A7. Jardim de São João [MSMT/2014/02] – Mosteiro de São Martinho de Tibães*



Figura 22. Jardim de São João, Mosteiro de São Martinho de Tibães, Braga.<sup>97</sup>

#### **Jardim de S. João** (voz masc) [piano]

(voz masc) O Jardim de S. João à Vista com imagem em terracota do santo foi construído entre 1733 e 1734 pelo Mestre Manuel Fernandes da Silva.

(voz fem) Neste local, o grande desnível do terreiro acolheu um jardim alto, artifício que permitiu, por um lado, a passagem descida dos carros de bois que se dirigiam para os palheiros, a poente, e, por outro, a construção de uma plataforma octogonal elevada onde foi implantado um jardim com a função de aparato pois era para ser visto de cima pelos hóspedes e abades.

(voz masc) Rodeado por alegretes, tem oito canteiros contidos numa sebe de cantaria e granito e no meio um chafariz de pedra lacada, outrora pintado dourado. Por baixo passa um aqueduto de enxugamento de rega que permitia a

<sup>97</sup> Retirado de: <http://www.terrafirme.com.pt/tag/mosteiro-de-tibaes/> (acedido 15.01.2015).

lavagem da cavaliçã e a rega do laranjal. Os espaços como este, assim como os claustros ou o Jardim da Cadelinha de São Bento e o Jardim do Abade Geral, eram considerados pelos monges como jardins do mosteiro e eram trabalhados pelo hortelão que sob as ordens do Monge Mordomo cuidava também dos alegretes e dos vasos existentes. Os canteiros[incompreensível] buxo ou por cantaria de granito vindo de diversas minas a indispensável água para o cultivo dos jardins chegava a estes locais por uma elaborada de alcatruzes de barro, calciros de pedra e canos de chumbo, dotando assim as fontes do elemento necessário e toda uma encenação barroca pretendida. [MSMT/2014/02] [234 palavras] [1:35]

Mosteiro de São Martinho de Tibães	Orientação espacial: espaço exterior - Jardim de S. João (MSMT/2014/02)	
Análise microestrutural	Presença /Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não é localizado em termos do edifício; encontra-se no seguimento do mapa do audioguia.
3. Informação base	Sim	
4. Técnica e material	Sim	Os materiais são profusamente explicitados: terracota para a estátua; cantaria e granito para os canteiros; pedra laceda (e pintada) para o chafariz; alcatruzes de barro; calciros de pedra e canos de chumbo.
5. Estilo	Sim	Identifica claramente o período como sendo o barroco e meados do século XVIII, apesar de não se compreender as características do estilo barroco.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Para além do período histórico e do estilo barroco, explica claramente a função não só do próprio jardim, mas também a razão pela qual o jardim foi construído com esta configuração pouco habitual.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição surge de forma gradual, oferecendo informação histórica, seguida da explicação da sua função, a sua forma e os seus elementos constitutivos.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Não se aplicam direções a este comentário; a única referência é à parte de baixo da fonte.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Existem diversos termos técnicos que mereciam paráfrases ou explicações, ex.: "octogonal", "alegretes", "buxo", "alcatruzes" e "calciros".
10. Língua sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	Apesar da profusão de características e as referências a outros espaços e funções do jardim, este comentário apresenta a informação de forma atrativa para os visitantes.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Não se convocam quaisquer outros sentidos, para além da audição, perdendo-se a oportunidade para fazer uso da presença de cheiros e sons naturalmente presentes nos espaços exteriores.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Utiliza-se a alternância de vozes e a música (piano).
15. Materiais táteis	Não	Poder-se-ia disponibilizar uma maquete ou um mapa em relevo para esta fonte e convidar os visitantes a tocar nos materiais da própria fonte, escadas e paredes do jardim.
16. Intertextualidade	Sim	Relaciona esta fonte com outros elementos deste mosteiro, como os claustros e outros jardins.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura sintática é tendencialmente complexa, mas não apresenta como um obstáculo.
18. Duração e extensão	—	Dura 1:35 minutos e utiliza 234 palavras.

Quadro 58. Análise do comentário MSMT/2014/02.

O A7 (MSMT/2014/02) descreve um dos jardins do Mosteiro de Tibães ao longo de 1:35 minutos com a utilização de 234 palavras, mas sem fazer uso de efeitos sonoros, centrando-se na configuração, constituição e função do jardim. Este audioguia não se dirige a visitantes com deficiência/incapacidade visual, não se dispondo de informação sobre as línguas estrangeiras do audioguia.

Este texto ofereceu-se, desde logo, como um comentário a destacar não só devido à sua preocupação em explicar a configuração pouco habitual do jardim – o desnível face à passagem pedonal – mas também pela importante dupla função que desempenhava – passagem dos carros de

bois e elemento decorativo para ser apreciado de cima pelos hóspedes do Mosteiro. Esta sucessão de informação quase permite vislumbrar os carros de bois a atravessar a difícil passagem ou os monges e hóspedes a apreciar o jardim das suas janelas. Os elementos são elencados de forma encadeada mas interessante, fazendo, no entanto, uso de termos técnicos – “octogonal”, “alegretes”, “buxo”, “alcatruzes”, “caleiros” – que necessitavam de explicação, uma vez que se podem apresentar como um obstáculo à compreensão dos visitantes. Contudo, a linguagem apresenta-se acessível e atrativa.

Da mesma forma, os materiais usados na construção do jardim são explicitados e o estilo barroco também é apresentado de forma algo superficial, visto que não se compreende a razão pela qual esta fonte é necessariamente barroca e não pertencentes a um outro estilo ou movimento artístico. Um outro aspeto a sublinhar é a existência de informação, neste excerto, sobre outros espaços do próprio mosteiro, relacionados com o jardim, como os claustros e outros jardins, que podem motivar os visitantes a prosseguir a sua visita – a importância da intertextualidade.

Da perspetiva dos visitantes com deficiência/incapacidade visual, destaca-se a inexistência de indicações para a orientação espacial, a não convocação de outros sentidos e a ausência de materiais táteis. Num espaço exterior, não convocar os outros sentidos surge como aspeto que tem de ser mencionado, porque se perde a oportunidade de ativar cheiros e sons, naturalmente presentes, assim como perceções, por exemplo, do chão de paralelo alterado pela passagem do tempo, que se apresenta irregular dificultando a movimentação. Os materiais táteis também poderiam potenciar a perceção deste espaço, em tudo inacessível para pessoas com mobilidade reduzida e potencialmente perigoso para pessoas cegas e com baixa visão, como uma maqueta ou um mapa em relevo ou o convite direto para tocar nos materiais da fonte, das escadas ou das paredes que circundam o jardim – até mesmo a compreensão da diferença entre a cantaria e o granito.

**A8.** *Escadório [MSMT/2014/08] – Mosteiro de São Martinho de Tibães*

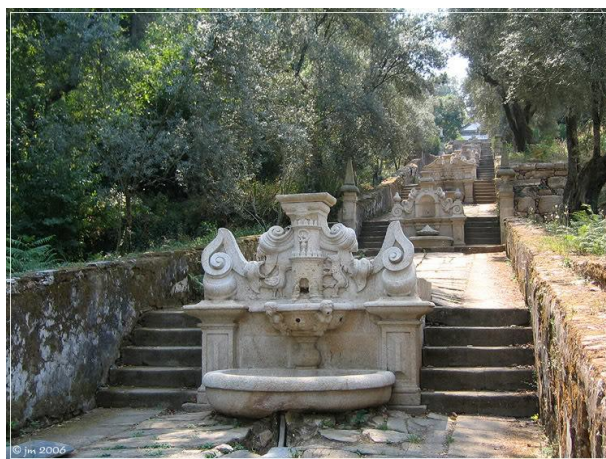


Figura 23. Escadório, Mosteiro de São Martinho de Tibães, Braga.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Figura retirada de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=411753> (accedida 15.01.2015).



**Escadório** (voz masc) [som de piano que se inicia mesmo antes da identificação do comentário]  
 (voz fem) Registaram os monges nos estados de 1734 [fundo com vozes agudas de ópera]: “fizeram-se cinco fontes na rua que desce da Capela de São Bento, em direitura da sacada das mentiras, todas de esquadria com várias molduras e figuras. Lajeou-se a rua toda com suas paredes das bandas e corrimãos e pirâmides. No fim da rua, se fez um elegante chafariz com assentos e latada com seus alegretes” [dramatização com a voz masculina].  
 (voz fem) É aqui nesta subida do escadório que à luz da estética barroca a simbólica da água viva do cristianismo atinge o seu esplendor. Os monges encenaram o percurso até ao Reino de Deus, aqui representado pelo jardim e Capela de São Bento que será alcançado através de uma caminhada de vida virtuosa, alimentada pela água pura das fontes.  
 (voz masc) Convidamo-lo a subir lembrando que, na sua origem, imagens em terracota, simbolizando as virtudes, prudência, justiça, fortaleza, temperança, fé, esperança e caridade, encimavam as fontes. Lembre-se das imagens que existem na sacristia e coloque-as nas peanhas que as fontes apresentam. Pinte as fontes de várias cores e doure os remates e bicos. A imagem que conseguiu formar é decerto mais parecida com a que existiu do que aquela que vê. Esta simbologia era reforçada por poemas em dísticos que acompanhavam as imagens.  
 (voz fem) As fontes pintadas jorrando água, as imagens das virtudes, os muros brancos com desenhos, os jogos de pedra, de xisto e granito do pavimento, tudo envolto em pomares faziam desta rua das fontes uma obra de arte total.  
 [MSMT/2014/08] [244 palavras] [1:35]

Mosteiro de São Martinho de Tibães	Espaço exterior - Escadório (MSMT/2014/08)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não é localizada, apesar de este comentário se encontrar com base no mapa que acompanha o guia.
3. Informação base	Sim	Compreende-se que se trata de um escadório que termina na Capela de São Bento, constituído por 5 fontes que terminam num chafariz.
4. Técnica e material	Não	Nada é referido relativamente à técnica e ao material.
5. Estilo	Sim	Estilo barroco.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Data do registo da obra do escadório - 1734.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	O comentário começa pela apresentação do contexto de criação da fonte, seguida da descrição do escadório, com as fontes e as estátuas desaparecidas, e da explicação da sua simbologia.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Nenhuma indicação espacial aplicada.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	São utilizados termos técnicos sem explicação, que seria exigida - "direitura", "sacada de mentiras", "esquadria", "lajeou-se" e "alegretes".
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A interação com os visitantes, com o convite à sua imaginação, assim como a descrição das 5 fontes e dos seus elementos e simbologia fazem deste comentário sugestivo e imaginativo.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Não se convocam outros sentidos para além da audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Sim	O convite direto à imaginação dos visitantes para que pintem as estátuas que já não se encontram nas fontes é uma forma de analogia mental que contribui para o caráter apelativo do comentário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se apresenta possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Altemância de vozes feminina e masculina, música - piano -, vozes de ópera e dramatização da voz masculina.
15. Materiais táteis	Não	Poderia haver um mapa ou ilustração do escadório.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	A estrutura frásica caracteriza-se por ser maioritariamente complexa, mas sem levantar grandes obstáculos à compreensão.
18. Duração e extensão	—	Dura 1:35 minutos e utiliza 244 palavras.

Quadro 59. Análise do comentário MSMT/2014/08.

O A8 (MSMT/2014/08) descreve a sucessão de fontes que constituem o escadório desde a sua base até ao topo, onde se encontra a Capela de São Bento. Estende-se ao longo de 1:35 minutos e utiliza 244 palavras, assim como diversos efeitos sonoros, nomeadamente a música (i.e. piano), vozes

de ópera e dramatização da leitura do texto de um monge, com base na voz masculina. Este audioguia não se pretende dirigir aos visitantes cegos ou com baixa visão, não se dispondo de informação sobre as línguas estrangeiras do audioguia.

Este texto começa pela leitura do texto de um monge beneditino que pretende descrever a construção do escadório e descreve, de seguida, o escadório com a identificação do estilo barroco que lhe subjaz, assim como a sua função: ao acedermos à Capela de São Bento os visitantes alcançariam o Reino de Deus, através do percurso por cinco fontes que simbolizavam as 5 virtudes. As analogias criadas permitem um envolvimento imediato dos visitantes, nas quais participa também a linguagem acessível, apesar dos termos mais técnicos utilizados no texto do monge – “sacada das mentiras”, “esquadria”, “lajeou-se” e “alegretes”, que também figuram no A7, relativo ao Jardim de São João, e que não são explicados. Destacam-se, no entanto, a ausência de referências espaciais e das técnicas e materiais usados.

O aspeto mais inovador neste comentário A8 reside no convite feito aos visitantes para imaginarem elementos que já não se encontram presentes no escadório, neste caso, as estátuas que estariam nas fontes e as cores que estas exibiriam. Esta convocação da imaginação dos visitantes não é, contudo, acompanhada pela convocação de outros sentidos, especialmente pertinente em espaços exteriores onde estes são naturalmente ativados, e pelos materiais táteis, por exemplo, sob a forma de uma maqueta do escadório ou um conjunto de mapas em relevo ou simplesmente um convite a tocar nas fontes, que seriam fundamentais para permitir a acessibilidade dos visitantes cegos ou com baixa visão.

#### *A9. Igreja [MA/2013/03] – Museu de Aveiro*



Figura 24. Igreja do Museu de Aveiro, Aveiro.<sup>99</sup>

<sup>99</sup> Figura retirada de <http://www.prof2000.pt> (acedido a 15.01.2015).

**Igreja** (voz fem.) (com música de igreja)

(voz masc.) Em 1465, é aberto ao culto a Igreja de Jesus. Como é regra nos conventos femininos, a porta principal por onde entram os fiéis fica situada lateralmente, uma vez que as freiras, recolhidas atrás das grades, não podiam coincidir com os fiéis no mesmo espaço nem ter com eles contacto visual.

(voz fem.) Evidenciam esta interdição as grades, os confessionários e o órgão, cujo teclado se encontra oculto pela fachada do instrumento. Quanto à aparência atual da Igreja, esta data de meados dos séculos XVIII e XIX. Aqui se manifesta a originalidade do barroco português com as igrejas forradas de ouro onde se congrega a talha dourada com o azulejo azul e branco.

(voz masc.) Na Capela-mor, painéis de azulejos e pinturas retratam os passos da vida da princesa. No teto, pode ver-se um precioso de talha dourada. O teto da nave apresenta passagens de vida de S. Domingos. Os altares laterais são dedicados a Santa Joana, Nossa Senhora do Rosário e a S. Domingos. A decoração azul jade das paredes com representações de paisagens adapta-se na perfeição às bases do púlpito e do órgão.

(voz fem.) Um formoso arco gótico, único vestígio do templo primitivo, permite o acesso ao púlpito.

[MA/2013/03] [196 palavras]

Museu de Aveiro	Orientação espacial: espaço interior - Igreja (MA/2013/03)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não se compreende a localização da igreja no conjunto do museu.
3. Informação base	Sim	Compreende-se que é um igreja de um convento feminino com grades, mas sem que a informação seja de forma sucinta no início do comentário.
4. Técnica e material	Sim	As técnicas são identificadas como sendo as características do gótico e do barroco, consubstanciadas no arco do templo e na utilização de ouro, de talha dourada e de azulejo azul e branco.
5. Estilo	Sim	Explicitamente identificados como gótico (meados do séc. XV) e como barroco (séculos XVIII e XIX).
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Informação sobre a construção original da Igreja de Deus e das práticas de meados do séc. XV e da incorporação de técnicas posteriores, dos séc. XVIII e XIX.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Apesar da profusão de pormenores relativos aos santos representados nos altares, obtém-se uma perceção positiva da generalidade do espaço. Depreendemos que a igreja possui uma porta para a entrada dos fiéis e umas grades que os separam das religiosas, assim como um órgão, a capela-mor, a nave e vários altares laterais.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Não são dadas quaisquer indicações orientacionais.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Referências aos estilos "barroco" e "gótico" e à "talha dourada" utilizada, à "nave" e "púlpito" existentes, assim como o nome de diversos santos, mas sem explicação.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	Pormenores que resultam da introdução de aspetos relacionados com as práticas na altura e da manutenção de um nível de língua acessível.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado, perdendo-se oportunidades como a exploração da acústica da igreja ou da friza do chão e das paredes de granito.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes - feminina e masculina - e música de igreja.
15. Materiais táteis	Não	Um convite para tocar nas paredes e nos azulejos da igreja seria uma mais-valia para uma experiência multissensorial, assim como a existência de uma maqueta da igreja e um conjunto de mapas em relevo da disposição da igreja, da separação entre fiéis e religiosas, dos altares laterais e da capela-mor com o altar e a nave, que potenciarão a perceção do espaço.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	A estrutura é na generalidade simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 196 palavras.

Quadro 60. Análise do comentário MA/2013/03.

O A9 (MA/2013/03) descreve o espaço interior que é a Igreja do Museu de Aveiro, ao longo de 196 palavras. Este texto apoia-se na introdução de efeitos sonoros, nomeadamente a alternância das vozes feminina e masculina e a utilização de música de igreja. Este audioguia não se direciona para pessoas cegas ou com baixa visão, mas antes para a generalidade dos visitantes, estando disponível em espanhol, francês e inglês.

O espaço da igreja é percebido como estando profusamente decorado com altares laterais, onde uma série de diferentes santos são representados e onde os tetos se apresentam forrados a talha dourada ou com outras imagens. Depreende-se a presença das grades e de uma porta por onde entravam os fiéis (mas sem indicações espaciais), assim como a existência de um órgão, sobre o qual nenhuma informação adicional é fornecida. Teve-se conhecimento, através de um dos funcionários do museu, que o órgão já não se encontra completo e que algumas das suas peças foram já reutilizadas noutros órgãos, uma curiosidade interessante. Os elementos das equipas dos museus possuem, por vezes, conhecimento sobre a história dos museus ou sobre as peças que podem funcionar como uma fonte de informação de valor acrescido e que poderia ser aproveitado para tornar os audioguias mais ricos e apelativos.

Os estilos, técnicas e alguns materiais são claramente identificados ao longo do comentário, a par da apresentação do contexto histórico da igreja. No entanto, algumas referências podem apresentar-se como obstáculos à compreensão dos visitantes, tais como “talha dourada”, “nave” e “púlpito”, assim como a compreensão do que os estilos barroco ou gótico implicam em termos concretos. A caracterização destes dois estilos poderia ser colmatada através de informação de segundo nível.

O comentário A9 consegue apresentar o aspeto geral deste espaço, apesar de não se afigurar possível discernir entre o corpo da igreja e a nave do altar, que dispõe de um comentário independente que abrange somente a descrição do altar. No entanto, considerando a extensão do comentário referente ao altar, tanto este como o A9 poderiam ter sido fundidos num só áudio, aproveitando a oportunidade para introduzir dados de orientação espacial, inexistentes no A9.

A convocação de outros sentidos, a recriação pessoal e os materiais táteis são aspetos não abrangidos por este comentário, sendo de referir contudo a incorporação de sons, neste caso música de órgão de igreja, que contribui para a recriação de um espaço mais realista. Para tornar este comentário áudio mais acessível a visitantes cegos e com baixa visão, sugeria-se a disponibilização de materiais táteis, fosse sob a forma de convites para tocar as paredes ou o chão, fosse por meio de maquetas ou mapas em relevo da igreja ou de outros dos seus elementos constitutivos.

**A10.** *Covas do Lobo e Fossos [CIBA/2010/01] e [CIBA/2010/02] – Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota*



Figura 25. Covas de lobo e fossos, Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota.<sup>100</sup>

**Covas do Lobo e Fossos** (voz fem.) [Informação de 1.º nível]

(voz masc.) Os obstáculos colocados e escavados no campo de batalha pelo exército português desempenharam um papel muito importante na Batalha de Aljubarrota (música). Contudo, o número e extensão destes obstáculos só começaram a ser conhecidos num passado recente. As primeiras referências a estes obstáculos foram feitas pelo próprio rei de Castela em 1385 e, mais tarde, pelo cronista castelhano Pero López de Ayala que participou na batalha. Ambos deixaram descrições escritas, referindo a existência de covas escavadas no chão pelos portugueses que chegavam até à cintura de um homem e, em certos casos, até à sua garganta. Tanto os fossos como as Covas do Lobo foram dissimulados com vegetação de modo a não serem vistos pelos atacantes. Destas transcrições ficou claro que estes obstáculos constituíram uma surpresa total para os atacantes castelhanos. Mais tarde, já no século XV, o despenseiro da rainha D. Leonor, primeira mulher do rei D. Juan de Castela, relata a existência de troncos de árvores empilhados que protegiam os portugueses.

(voz fem.) No seu conjunto, os fossos e covas do lobo constituíram um sistema defensivo extremamente eficiente. Com efeito, contribuíram não apenas para derrubarem os homens e cavalos que avançavam contra os portugueses, como ao retardarem o avanço dos combatentes castelhanos e franceses aumentarem o tempo durante o qual estes estiveram expostos às flechas e virotões dos arqueiros ingleses e besteiros portugueses.

[CIBA/2010/01] [224 palavras]

<sup>100</sup> Retirado de: [http://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g189152-d3592092-i108861123-Centro\\_de\\_Interpretacao\\_da\\_Batalha\\_de\\_Aljubarrota-Batalha\\_Leiria\\_Distric.html](http://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g189152-d3592092-i108861123-Centro_de_Interpretacao_da_Batalha_de_Aljubarrota-Batalha_Leiria_Distric.html) (acedido 15.01.2015).

Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota	Orientação espacial: espaço interior - Covas de lobo e Fossos (CIBA/2010/01)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não se faz qualquer localização no campo de batalha em si, mas somente que estariam localizados à frente das alas portuguesas.
3. Informação base	Sim	A identificação do que são os fossos é feita no início do comentário, sendo no seu final explicitadas as covas de lobo, assim como a sua função e dimensões.
4. Técnica e material	Sim	Os materiais são identificados: troncos de árvores, com extremidades aguçadas, dissimulados com vegetação.
5. Estilo	Não	Não existe um estilo subjacente a este sistema defensivo, apenas a referência à sua utilização nesta batalha e replicado em momentos posteriores.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Enquadra-se de forma adequada o contexto de utilização deste sistema defensivo, assim como as razões que este provocou.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Apesar da profusão de elementos descritivos e contextuais, a sua apresentação não se afigura a mais coerente, podendo contribuir para alguma desorientação.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Nenhuma orientação fornecida.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Não se identificam termos demasiado técnicos em utilização, nem a sua necessidade; contudo, "despenseiro", "besteiros" e "arqueiros" poderiam exigir explicações adicionais.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Não	A linguagem não surge como particularmente sugestiva nem imaginativa.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recreação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes - feminina e masculina - e música.
15. Materiais táteis	Não	Poderiam ser disponibilizados maquetas destes fossos ou mapas em relevo para ilustrar a sua configuração no campo de batalha.
16. Intertextualidade	Não	Perde-se uma clara relação entre estes fossos e as trincheiras que marcaram a I Guerra Mundial.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura sintática apresenta-se como complexa.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 224 palavras.

Quadro 61. Análise do comentário CIBA/2010/01.

O comentário A10 (CIBA/2010/1) descreve a configuração e funcionalidade da técnica defensiva utilizada na Batalha de Aljubarrota de 1385, fazendo uso, para esse efeito, de 224 palavras. O comentário áudio é veiculado por meio da habitual alternância de vozes feminina e masculina e da integração de música. Este audioguia não tem por intenção adequar-se a visitantes cegos ou com baixa visão, disponibilizando versões em sete línguas estrangeiras.

Este comentário áudio integra-se num vasto conjunto de textos que pretendem servir de interpretação para o espaço que constituiu outrora o campo da Batalha de Aljubarrota. Uma vez que o espólio presente neste campo de batalha é residual, isto significa que seria expectável que a mediação do audioguia fosse de orientação. Pelo contrário, o audioguia baseia-se na ativação dos comentários áudio em função dos números espalhados pelo campo de batalha, compreendendo-se, assim, a ausência de indicações de orientação espacial. Para além dos termos mais específicos de “despenseiro”, “arqueiros” e “besteiros”, a linguagem apresenta-se como acessível, apesar de a estrutura frásica ser tendencialmente complexa e a sucessão de citações históricas contribuir para tornar este comentário cansativo e pouco interessante. Não obstante estes aspetos, as técnicas e materiais utilizados na construção das covas de lobo e dos fossos e os seus contextos social e histórico são explicitados.

Para que este texto pudesse ser acessível a pessoas com deficiência/incapacidade visual, sugeriria-se a integração de uma linguagem mais sugestiva e imaginativa, assim como a localização do objeto da descrição, do seu estilo (ex.: se este sistema defensivo se inspirou noutros anteriores ou inspirou

posteriores), a relevância incontornável das indicações espaciais, cuja ausência impede a orientação destes visitantes, a convocação de outros sentidos, particularmente importante em espaços naturais, a disponibilização de materiais táteis (como um mapa em relevo de todo o campo de batalha com a identificação dos pontos de audição) e a intertextualidade através da menção a espaços similares em Portugal ou noutros países ou mesmo à semelhança das trincheiras que marcaram a I Guerra Mundial.

**Covas do Lobo e Fossos** (voz fem.) (Informação de 2.º nível)

(voz fem.) O conjunto de troncos empilhados, fossos e covas do lobo constituíram um extraordinário obstáculo ao avanço dos homens franceses e castelhanos. Os troncos de árvores empilhados foram colocados à frente das duas alas portuguesas, com as suas extremidades aguçadas, voltadas para fora e permitiram aos atiradores dispararem mais tempo e com alguma tranquilidade sobre os castelhanos que se aproximavam.

(voz masc.) Estes obstáculos surpreenderam também o rei de Castela que na sua Carta para a Cidade de Múrcia, quinze dias depois da batalha, escrevia: “ Quando os meus homens se viram frente-a-frente com os portugueses encontraram um monte cortado que lhes chegava até à cintura”. Também o despenseiro-mor da rainha de Castela referia em 1460: “Na zona de combate havia uma grande barreira em redor dos portugueses”. Na frente da batalha havia uma cova tão profunda que dava a um homem pela garganta.

(voz fem.) Os fossos e valas mandados construir por Nuno Alvares Pereira com comprimentos que podiam ir até aos 190 metros e em diferentes ângulos, constituíram outro obstáculo extremamente eficaz ao avanço castelhano. Tinham como finalidade desarticular o adversário, retardar o seu avanço e mantê-lo ao alcance das flechas e dos virotões o maior tempo possível. Os fossos constituíram também uma surpresa para o rei de Castela que escreveu: (voz masc.) “Na frente de batalha havia uma cova tão profunda que dava um homem pela garganta”.

(voz fem.) Também Jean Froissart, em 1390, refere a existência de um fosso que obrigou os cavalos que atacavam a saltar. (voz masc.) Foram também escavadas centenas de covas do lobo das quais se descobriram já 840. Colocadas em linha e separadas cerca de dois metros umas das outras foram construídas nas mesmas zonas dos fossos e valas. Foram também outra surpresa para os castelhanos como se depreende da carta do despenseiro-mor da rainha de Castela: “Os portugueses tinham feito muitas covas cobertas com ramas”.

(voz fem.) O conjunto destes obstáculos estreitou a frente de ataque dos castelhanos obrigando os atacantes a comprimirem-se na zona central do planalto. Ainda hoje se discute se estes obstáculos foram feitos imediatamente antes da batalha ou na véspera da batalha. Vários historiadores consideram mais provável que tenham sido feitos na véspera, considerando ser previsível que os castelhanos não quisessem atacar os portugueses na sua primeira posição.

(voz masc.) Os trabalhos de arqueologia no campo de Aljubarrota estão ainda, em boa medida, por realizar. Pelo que apenas nos próximos anos se conhecerá toda a extensão do sistema defensivo português durante a batalha de Aljubarrota.

(voz fem.) Por favor prossiga até à próxima posição com o código 107.

[CIBA/2010/02] [417 palavras]

Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota	Orientação espacial: espaço interior - Covas de lobo e Fossos (CIBA/2010/02)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Considerações qualitativas
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não se faz qualquer localização no campo de batalha em si, mas somente que estariam localizados à frente das alas portuguesas.
3. Informação base	Sim	O primeiro parágrafo apresenta-se mais esclarecedor e condiso quanto àquilo que foram as covas de lobo e os fossos do que no comentário de 1.º nível.
4. Técnica e material	Sim	Repete-se a informação sobre os materiais: troncos de árvores, com extremidades aguçadas, dissimulados com vegetação.
5. Estilo	Não	Nada se acrescenta a este aspeto e o estilo do sistema defensivo não é esclarecido.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Voltam a repetir-se as mesmas referências históricas fornecidas no comentário de 1.º nível e acrescentam-se mais citações quanto à sua importância, assim como as reflexões dos historiadores quanto à sua construção e aos trabalhos arqueológicos.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição segue a mesma linha do comentário de 1.º nível.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Nenhuma orientação fornecida.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Os termos "virotes" e "despensero-mor" mereciam explicação.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Não	A linguagem não surge como particularmente sugestiva nem imaginativa.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes - feminina e masculina - e dramatização através da voz masculina.
15. Materiais táteis	Não	As mesmas recomendações do que as do comentário anterior.
16. Intertextualidade	Não	As mesmas sugestões do que as do comentário anterior.
17. Estrutura sintática	—	Igualmente complexa.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 417 palavras.

Quadro 62. Análise do comentário CIBA/2010/02.

O comentário CIBA/2010/02 foi selecionado por se apresentar como um exemplo de informação de 2.º nível que surge como informação adicional, necessariamente mais detalhada, para as covas de lobo e os fossos. Baseia-se na alternância entre vozes feminina e masculina e em duas dramatizações de citações de figuras históricas, por meio da voz masculina.

Apesar de se apresentar como informação de 2.º nível, não oferece informação suplementar que consiga enriquecer o conhecimento dos visitantes interessados neste sistema inovador colocado em prática pelos portugueses nesta batalha. Pelo contrário, provoca mesmo um certo cansaço, visto que repete a grande maioria das informações fornecidas no comentário áudio CIBA/2010/02, com mais algumas citações de figuras históricas da altura e considerações dos historiadores. A única exceção é a informação patente no primeiro parágrafo, que resume de forma clara o que são as covas de lobo e os fossos e a sua função.

As restantes sugestões e comentários relativos aos visitantes cegos ou com baixa visão são comuns ao comentário CIBA/2010/01.



**A11.** Igreja [MNA/2013/05] [MNA/2013/06] – Museu Nacional do Azulejo

Figura 26. Igreja do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.<sup>101</sup>

**Igreja** (Informação de 1.º nível)

(voz fem.) Quem entra na Igreja do Convento da Madre de Deus fica deslumbrado com a grande riqueza da sua decoração. Não há espaço que não esteja coberto de azulejos, de talha dourada ou de pintura. A Igreja foi construída na década de 1550 por ordem do Rei D. João III e da sua mulher, D. Catarina de Áustria. Mas foi a descoberta de grandes minas de ouro e diamantes no Brasil, no século XVIII, que permitiu o seu embelezamento de tal forma que se tornou um exemplo do Barroco português em todo o seu esplendor.

Depois do deslumbramento inicial, desce sobre o visitante uma sensação de serenidade e harmonia. É nesta altura que se deve sentar e oferecer a si mesmo um momento de contemplação e recolhimento.

Percebe-se então que esta agradável sensação resulta afinal de um sábio equilíbrio de proporções, encontrado nesta igreja pela arquitetura maneirista do século XVI, feita “à maneira” dos edifícios romanos, com a sua planta retangular e os seus arcos. É o que aqui temos – um grande espaço retangular coberto por uma abóbada de berço, com chão de pedra branca atravessado por muitas filas de bancos corridos em madeira escura. Esta nave comunica com a capela-mor através de um grande arco perfeito, ladeado por dois outros mais pequenos, lembrando um Arco de Triunfo romano. Mas tudo parece ter sido pensado a uma escala humana, nem grande, nem pequeno demais. E é também pensando nas pessoas que três janelas, muito altas e estreitas, de cada lado da nave, deixam passar a pouca luz de forma suave, ficando o espaço numa semipenumbra que convida à oração.

Hoje, o visitante do Museu pode entrar na Igreja a partir do Coro Baixo do Convento por um lance de escadas aberto no século XIX, que não existia no tempo em que o convento era de clausura, porque o acesso à Igreja era vedado às freiras. Na parede da Igreja que foi rasgada pela escadaria, estava colocado um grande painel de azulejos holandeses representando Moisés no Monte Sinai, uma paisagem do que se imaginava ser o Egipto. Esse painel foi cortado e está agora dum lado e do outro da escada, razão pela qual o rebanho de ovelhas de Moisés se encontra separado, com o corpo de uma ovelha do lado esquerdo e a sua cabeça do lado direito.

Até meia altura, a Igreja tem as paredes revestidas de painéis de azulejos holandeses, com desenho a azul sobre fundo branco, encomendados nos últimos anos do século XVII. Os da esquerda mostram uma paisagem de palácios, jardins e danças campestres, enquanto os da direita têm uma paisagem agreste, com frades a rezar. Pretendiam mostrar a quem vinha à missa os dois caminhos a seguir: a vida de prazeres ou a vida religiosa.

<sup>101</sup> Figura retirada de <http://gloriaishizaka.com> (acedido a 15.01.2015).

O restante espaço das paredes e também o teto são completamente cobertos de pintura portuguesa, separada por talha dourada. Chamamos talha dourada à madeira trabalhada sobre a qual se aplicou uma finíssima folha de ouro. Tão fina que podemos imaginar que meia dúzia de moedas de ouro teriam chegado para decorar todo este espaço.

Relativamente às pinturas, é interessante saber que o tema e o local onde foram colocadas não foram escolhidos ao acaso. Logo acima dos azulejos, as telas contam a vida de S. Francisco. Já mais afastadas do público estão as da vida de Santa Clara, fundadora da Ordem das Clarissas. No teto, portanto num plano celeste e divino, está representada a vida de Nossa Senhora, a Madre de Deus.

Dentro da capela-mor, à esquerda, encontra-se a Tribuna Real, toda em talha dourada. A Família Real tinha acesso a este local para assistir à missa sem ser observada pelo público. O altar-mor é uma obra de talha dourada com estátuas que representam a Fé, a figura com véu que segura um cálice, à esquerda, e a Esperança, segurando uma âncora, à direita. Faltará a terceira virtude, a Caridade? Não. Ela é simbolizada pela própria igreja, que é o espaço da Caridade. A cúpula de pedra que originalmente cobria a capela-mor ruíu com o Terramoto de 1755. Curiosamente, foi substituída por esta, que é de madeira, mas pintada de modo a imitar pedra e talha dourada.

A Igreja da Madre de Deus está aberta ao culto e é escolhida por muitos Lisboaetas para a cerimónia do seu casamento.

[MNA/2013/05] [719 palavras] [5:30]

Museu Nacional do Azulejo	Orientação espacial: espaço interior - Igreja (MNA/2013/05)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não identifica a sua localização dentro do museu.
3. Informação base	Sim	A descrição dos elementos fundamentais da Igreja são apresentados ao longo dos 2 primeiros parágrafos, desde as primeiras impressões de deslumbramento face ao espaço até à sua descrição como "um grande espaço retangular (...)".
4. Técnica e material	Sim	Os materiais e técnicas são descritos de forma completa: pintura, talha dourada e azulejos holandeses datados dos séc XVII.
5. Estilo	Sim	Estilos maneirista (séc XVI) e barroco (séc XVIII).
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Fornece informações históricas de interesse sobre o momento e a razão da sua construção.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição deste espaço interior é muito completa, ficando a dar a percepção de que é um espaço cheio de história e ricamente decorado com pinturas, azulejos e pormenores arquitetónicos.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Referência explícita à entrada na igreja a partir do Coro Baixo, a Tribuna Real à esquerda da Capela-mor, as imagens à direita e à esquerda do painel de azulejos holandeses e as figuras à direita e à esquerda no altar-mor.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	O nível de língua é acessível e o termo "talha dourada" é definido; contudo, ficam por explicar os termos de abóbada de berço, arco perfeito e nave, assim como as características de estilos maneirista e barroco.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	Todo o comentário aparece enriquecido por pormenores e linguagem vívida, com a referência a curiosidades como o facto de o painel de azulejos ter sido "cortado" para permitir a construção da escadaria ou a comparação da espessura da talha dourada que corresponderia a meia dúzia de moedas de ouro. Da mesma forma, a questão colocada no final, assim como o convite para se sentarem nos bancos da Igreja, permite uma interação direta com os visitantes.
11. Convocação de outros sentidos	Sim	A audição é convocada.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Voz feminina e música.
15. Materiais táteis	Sim	12 painéis de azulejos em alto-relevo e outros materiais para tocar.
16. Intertextualidade	Não	Um convite para tocar nas paredes, nos azulejos e outros objetos de interesse seria uma mais-valia para uma experiência multissensorial, assim como uma maquete ou mapa em relevo.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura oscila entre frases simples e complexas.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 719 palavras; dura 5:30 minutos.

Quadro 63. Análise do comentário MNA/2013/05.

O comentário A11 (MNA/2013/05) descreve a Igreja de Madre Deus do Museu Nacional do Azulejo, explicitando o contexto da sua construção, a sua configuração e decoração, estendendo-se ao longo de 5:30 minutos e utilizando 719 palavras. Destaca-se como sendo o comentário áudio mais longo de todos os textos selecionados, assumindo uma abordagem narrativa a par da descrição detalhada, por meio de uma voz feminina e música de órgão que se mantém como música de fundo ao longo de todo o áudio. Este audioguia assume-se como sendo acessível, abrangendo assim as pessoas com deficiência/incapacidade visual, estando disponível não só em português como em inglês e em espanhol. As pessoas com deficiência/incapacidade auditiva têm à sua disposição videoguias em LGP e em sistema de signos internacional.

Este comentário destaca-se no conjunto daqueles dedicados aos espaços interior e exterior pela sua descrição exaustiva, mas apelativa e sugestiva. Para além de transmitir informações importantes para o entendimento do contexto histórico de construção e posteriores melhoramentos, explicita de forma clara a estrutura do espaço da igreja e a sua decoração. Apesar de fazer menção a termos técnicos, como “abóbada de berço”, “arco perfeito”, “nave” e “talha dourada”, o registo de língua é consideravelmente acessível e sem grandes obstáculos à compreensão. O próprio comentário explica o significado de talha dourada de forma simples, sem ter de recorrer a informação de segundo nível. Este conceito é recuperado pelo comentário áudio MA/2013/03, de 2.º nível, e é novamente explicado com base na analogia da moeda.

A orientação espacial e a incorporação de música apresentam-se igualmente como aspetos importantes, uma vez que as indicações espaciais fornecidas potenciam a organização mental do espaço da igreja e a música barroca adequa-se ao ambiente descrito. A interação direta com o visitante por meio do convite para se sentar nos bancos da Igreja e absorver lentamente a beleza da sua decoração potencia uma sensação de conforto e descontração, assim como uma relação de maior proximidade.

Do ponto de vista dos visitantes com deficiência/incapacidade visual, refere-se a disponibilização de materiais táteis, que já se encontram em oferta em diversos espaços do museu sob a forma de painéis de azulejos em alto-relevo, e outras réplicas. Poder-se-ia ainda complementar estes materiais com um convite para tocar nas paredes da Igreja e com desenhos em relevo da própria Igreja.

**Igreja** (Informação de 2.º nível)

(voz fem.) A riqueza desta igreja não se limita ao revestimento em ouro da talha que a decora. De facto, a mestria dos douradores permitia cobrir um espaço com esta vastidão, provavelmente empregando uma única moeda de ouro. Finíssimas folhas deste metal eram obtidas martelando pedaços de ouro de forma minuciosa e continuada e depois pacientemente aplicadas sobre a madeira talhada, revestindo grandes áreas. Criam no observador a ideia de uma grande opulência, mas a riqueza deste espaço está, obviamente, na conjugação dos diferentes elementos que a compõem e principalmente na mensagem que transmite a quem aqui entra.

Também o Arco Triunfal encerra uma mensagem que escapa aos mais desatentos. A ladeá-lo, duas pinturas: São Francisco, à esquerda, e Santa Clara, à direita. Colocadas acima do arco, na decoração em talha, as armas coroadas do Rei D. João V, que pagou a decoração deste espaço. Sobre estas, acima do arco, uma grandiosa pintura de André

Gonçalves representando a “Coroação da Virgem”, num cenário celestial povoado de anjos e querubins. A coroa surge nas mãos de Cristo e de Deus Pai, um de cada lado, e está encimada pela pomba do Espírito Santo. As quatro figuras recriam, de forma discreta, os eixos de uma cruz. Simbolicamente, a mensagem que todo o conjunto pretende transmitir é que o Rei se encontra acima das ordens religiosas, uma vez que a coroa de D. João V está colocada acima das figuras de Francisco e Clara de Assis; o seu poder tem uma origem divina, pois as armas reais estão situadas no eixo formado pelo Espírito Santo que encima a coroa da Virgem.

[MNA/2013/06] [266 palavras]

Museu Nacional do Azulejo	Orientação espacial: espaço interior - Igreja (MNA/2013/06)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Explicitação do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não identifica a sua localização dentro da Igreja.
3. Informação base	Sim	Após retomar a técnica da "talha dourada", centra-se no Arco Triunfal e nos seus elementos constitutivos.
4. Técnica e material	Sim	Os materiais e técnicas são descritos na continuação do MNA/2013/05, com maior ênfase na talha dourada.
5. Estilo	Sim	O estilo foi já explicitado no MNA/2013/05.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Os contextos foram esclarecidos de forma completa no MNA/2013/05, voltando a referir-se o reinado de D. João V.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição do Arco Triunfal, da sua simbologia e decoração é exaustiva, sem, no entanto, se tornar cansativa.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Referência à localização das pinturas e das armas e dos outros elementos decorativos por meio de "esquerda" e "direita", "ladeá-lo", "acima de" e "enimada".
9. Utilização de termos técnicos com / sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	O nível de língua é acessível e o termo "talha dourada" é definido; contudo, ficam por explicar "celestial", "querubins" e "opulência" que, sem serem termos verdadeiramente técnicos, podem tornar-se obstáculos à compreensão.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	Todo o comentário aparece enriquecido de pormenores e linguagem vívida, à semelhança do anterior.
11. Convocação de outros sentidos	Sim	A audição é convocada.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Voz feminina e música.
15. Materiais táteis	Sim	12 painéis de azulejos em alto-relevo e outros materiais para tocar.
16. Intertextualidade	Não	Um convite para tocar nas paredes, nos azulejos e outros objetos de interesse seria uma mais-valia para uma experiência multissensorial, assim como uma maquete ou mapa em relevo.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura oscila entre frases simples e complexas.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 266 palavras.

Quadro 64. Análise do comentário MNA/2013/06.

O comentário áudio MNA/2013/06 foi selecionado pelas mesmas razões que o CIBA/2010/02 – apresenta-se também como um áudio de 2.º nível que pretende fornecer informação mais detalhada ou mais aprofundada, neste caso, sobre a Igreja de Madre Deus. Utiliza 266 palavras sonorizadas pela voz feminina presente neste audioguia, mantendo os efeitos sonoros já mencionados para o MNA/2013/05.

Este texto segue a linha descritiva começada no comentário áudio de 1.º nível, começando por retomar o aspeto distintivo referenciado anteriormente – a “talha dourada” – e voltando a explicitá-lo, de modo diferente e sem ser repetitivo, centrando-se na técnica e impressão causada nos visitantes. Centra-se igualmente na desconstrução da mensagem do Arco Triunfal, eventualmente não identificada pelos visitantes desatentos, utilizando aqui indicações de natureza espacial. Apresenta-se como um comentário interessante e apelativo, interagindo diretamente com o visitante, tal como o anterior

comentário áudio, cuja linguagem não causa dificuldades de compreensão. Os materiais táteis complementam a experiência multissensorial despoletada pela descrição verbal, sob a forma de 12 painéis de azulejos em alto-relevo, assim como de outros materiais disponíveis em todo o museu.

*A12. Hall principal [MACCPS/2010/02] – Museu, Casa e Parque de Serralves*



Figura 27. Hall da Casa de Serralves, Museu de Arte Moderna, Casa e Parque de Serralves, Porto.<sup>102</sup>

**Hall principal**

Um pé direito duplo e uma galeria coroada por um teto abobadado, este hall funciona como um elemento gerador de espaços mais privados. Se olhar à sua esquerda através da janela que ocupa ambos os pisos do hall de duplo pé direito, pode vislumbrar o parter central ou encor à sua frente. Repare no vasto salão que através de uma “bow window” parece prolongar-se no parter lateral. Atente na fluidez dos espaços que compõem o piso térreo da Casa. Todas as salas comunicam entre si e se prolongam visualmente para o jardim, como se axilidade que rege a arquitetura do jardim fosse transposta para a arquitetura da Casa, por exemplo, no alinhamento das salas, aberturas e portas. À sua direita, as portas abertas para a Rua de Serralves correspondem à sala de bilhar e ao escritório originais. Estes espaços são ricamente decorados no soalho e nas paredes com madeiras preciosas de diferentes tonalidades, como o pau-santo, pau de tim e carvalho, contrastando com a mármore de lioz usada no chão do resto da casa. Dirija-se agora para a sala de jantar da casa voltada para o parque e digite o código 206.

[MACCPS/2010/02] [194 palavras] [1:36]

<sup>102</sup> Retirado de: <http://estoriadahistoria12.blogspot.pt/2014/06/a-art-deco.html> (acedido 15.01.2015).

Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves	Orientação espacial: espaço interior - Hall principal (MACCPS/2010/02)	
Análise microestrutural	Presença /Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Explicitação do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Sim	É-nos dada a informação que do lado direito da Casa se vislumbra a Rua Serralves, mas a Casa não é localizada no conjunto do Parque.
3. Informação base	Não	Não fornece informações relevantes para obter uma imagem global do hall, como as suas dimensões, limitando-se a referir o pé direito duplo (que não é explicado) e o teto abobadado, sem explorar a sensação que pode produzir nos visitantes.
4. Técnica e material	Sim	Refere os materiais usados no chão e nas paredes da Casa: pau-santo, pau de tim, carvalho e mármore de lioz, sem aproveitar esta enunção para explicar a razão que norteou a sua escolha e utilização.
5. Estilo	Sim	Identifica a casa como sendo um exemplo de art décor.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	Esta informação é abordada nos comentários sobre a génese e a história da Casa de Serralves.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A explicação do espaço é extremamente opaca, repleta de termos técnicos, muito específicos da arquitetura, que se tornam um grande obstáculo - ex.: "pé direito duplo" (ou "duplo pé direito"), "parter central", "encor", "bow window", "axilidade". Contrariamente ao que sucedeu no MACCPS/2010/08, o termo em inglês não é traduzido nem explicado.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Somente faz uma referência ao espaço localizada à direita do visitantes, mas sem dar quaisquer orientações espaciais.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Um excesso de termos técnicos que surgem sem qualquer explicação.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Não	A opacidade do seu nível de língua não contribui para qualquer atratividade do comentário.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado, para além da audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	
13. Recriação pessoal das peças	N/A	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes - feminina e masculina - e música de fundo.
15. Materiais táteis	Não	Poderia haver um convite explícito para tocar, por exemplo, no soalho de madeiras preciosas e nas paredes de mármore, uma maquete da Casa (isolada ou enquadrada em todo o Parque Serralves) e uma mesa com os materiais mais usados na sua construção e um conjunto de mapas em relevo para o Museu, a Casa e o Parque de Serralves.
16. Intertextualidade	Não	Não se retoma a intertextualidade introduzida pelo comentário (MACCPS/2010/31).
17. Estrutura sintática	—	Estrutura tendencialmente complexa que, aliada à linguagem opaca, contribui para a inacessibilidade da informação.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 194 palavras; dura 1:36 minutos.

Quadro 65. Análise do comentário MACCPS/2010/02.

O comentário A12 (MACCPS/2010/02) descreve o hall da Casa de Serralves ao longo de 1:36 minutos e 194 palavras, fazendo uso da habitual alternância de vozes feminina e masculina e a integração de música. Tal como referido nos comentários A1 e A4, este audioguia não se direciona para pessoas cegas ou com baixa visão, não se dispondo de informação sobre versões em língua estrangeira.

A sua seleção resultou do facto de este hall ter sido mencionado no comentário A1 como sendo idêntico ao átrio do Museu de Serralves, uma sequência de portas e janelas, ou seja, um exemplo de intertextualidade que permitiria verificar de que forma esta seria retomada. Verificou-se que esta intertextualidade não é de forma alguma recuperada, nem o átrio do Museu mencionado para reiterar a relação de semelhança entre os dois espaços.

Um outro aspeto que se destaca da análise deste comentário A12 é a opacidade da linguagem: o registo de língua é inacessível e complexo, repleto de termos técnicos da área da arquitetura de interiores que não são do conhecimento da maioria dos visitantes, facto este que impede que a

descrição do espaço seja compreendida. Este comentário direciona-se mais claramente para arquitetos, estudantes de arquitetura ou amadores com interesse na área.

Simultaneamente, não se reconhecem esforços em explicitar o significado destes termos, deixando por explicar “pé direito duplo”, “teto abobadado”, “parter central e lateral”, “encor”, “bow window”, entre outros. Apesar de haver um comentário de segundo nível que aborda a arquitetura de interiores, no qual se identifica a Casa como sendo uma obra tardia de “Art décor” e os arquitetos responsáveis pela conceção e decoração da Casa, estes termos são introduzidos em catadupa no comentário sem qualquer explicitação, paráfrase ou sinonímia.

Assim, para que este comentário A12 pudesse ser acessível para pessoas cegas ou com baixa visão, assim como os restantes visitantes, seria necessário contornar esta dificuldade linguística através da clara localização dessas especificidades arquitetónicas no espaço da Casa, com base em indicações espaciais, e da descrição pormenorizada e distintiva. A sua adequação a visitantes com deficiência/incapacidade visual necessitaria igualmente da convocação de outros sentidos fosse através do toque na estrutura e materiais da Casa, fosse pela disponibilização de materiais táteis que complementariam a experiência do espaço.

*A13. As celas do piso superior [MNMC+C/2013/05] – Museu Nacional Machado de Castro & Criptopórtico*

O Museu Nacional Machado de Castro inclui o Criptopórtico (nos pisos inferiores) e o espólio do Museu, assim como uma Igreja que existiu no passado, que ocupa o nível da entrada e os níveis superiores. Deste audioguia, selecionaram-se dois comentários áudio distintos, um relativo ao Criptopórtico e outro ao Museu Nacional Machado de Castro em si, ambos abordando a orientação espacial em espaços interiores. Enquanto no Criptopórtico o comentário áudio se destaca pela utilização dos pontos cardeais, que é recorrente em todo o audioguia para o Criptopórtico, o segundo texto foi selecionado por ser um exemplo da descoordenação espacial que provoca nos visitantes, visto que confunde as direções “esquerda”, “direita” e “em frente” na apresentação dos vários retábulos. Esta situação repetiu-se em vários momentos da visita ao Museu.



Figura 28. Celas das galerias do piso superior do Criptopórtico, Museu Nacional Machado de Castro.<sup>103</sup>

#### **As celas do piso superior**

(voz fem.) Antes de abandonar o criptopórtico, pode ainda visitar as sete celas localizadas na parte oeste de que lhe falámos anteriormente. Percorra a galeria no sentido sul, volte à direita e encontrará os três degraus que o conduzem às celas.

(voz masc.) Por favor dê atenção à pouca altura da passagem arqueada.

(voz fem.) Estas celas sobrepostas às que visitou antes estão alinhadas pelos acessos às escadarias. A sua função era estrutural, aligeirando as cargas exercidas pela fachada, para a qual se orientavam as frestas que iluminavam e arejavam esta zona.

(voz masc.) Antes de entrar, observe o retrato imperial exposto à sua esquerda. Para obter informação sobre esta peça, digite o código indicado junto da mesma.

[MNMC+C/2013/05] [115 palavras]

---

<sup>103</sup> Retirado de: <http://www.museumachadocastro.pt/pt-PT/minisitios/ContentDetail.aspx?id=828> (acedido 15.01.2015).



Museu Nacional Machado de Castro e Criptopórtico	Orientação espacial: espaço interior - celas do piso superior (MNMC+C/2013/05)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Explícitação do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Sim	Estas celas situam-se na parte oeste do Criptopórtico
3. Informação base	Sim	Esta informação é imediatamente transmitida pelo título do comentário e pouca mais informação é acrescentada.
4. Técnica e material	Não	Não há qualquer referência neste comentário, apesar de ter sido referido em comentários anteriores.
5. Estilo	Não	Não há qualquer referência neste comentário, apesar de ter sido referido em comentários anteriores.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Não há qualquer referência neste comentário, apesar de ter sido referido em comentários anteriores.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Compreende-se em que consiste o espaço, mas este é descrito antes mesmo de entrar na sequência de celas, não havendo uma preocupação de acompanhar a visita das galerias e a observação das celas. É curto e não desenvolve a descrição do espaço. O comentário abrange um convite à visita destas celas e à obtenção de informação sobre uma estátua à entrada da galeria, um aviso sobre a altura desta galeria e somente 2 frases curtas sobre as galerias em si.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Utilização dos pontos cardeais e da orientação do lado direito. Contudo, torna-se de difícil apreensão, especialmente se não tivermos conhecimento dos pontos cardeais.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Não	O nível de língua do comentário surge como acessível, sem uso de termos específicos, sendo de ressaltar a sua pequena extensão.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Não	Nada se destaca do comentário que o apresente como particularmente sugestivo, para o qual contribui o facto de o comentário ser extremamente curto, fragmentado em 4 objetivos distintos.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Não convoca outros sentidos.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recreação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes - feminina e masculina.
15. Materiais táteis	Sim	Existem 2 maquetas de diferentes dimensões na entrada do Museu de todo o Criptopórtico, destinados aos cegos e às pessoas com baixa visão: uma em cortiça (92x52cm) e outro em madeira, com dimensões mais reduzidas. No entanto, deveria haver um convite expresso para tocar nas paredes e sentir a sua rugosidade e temperatura, assim como a sua resistência à passagem do tempo e poderia disponibilizar-se também um conjunto de mapas em relevo para facilitar a compreensão do espaço do Criptopórtico, que se apresenta labiríntico e claustrofóbico.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	Estrutura frásica simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 115 palavras.

Quadro 66. Análise do comentário MNMC+C/2013/05.

O comentário A13 (MNMC+C/2013/05) descreve as celas das galerias do piso superior do Criptopórtico, utilizando 115 palavras. Baseia-se na habitual alternância de vozes feminina e masculina, sem integrar efeitos sonoros. Este audioguia não se dirige aos visitantes cegos ou com baixa visão, estando disponível em duas línguas estrangeiras – espanhol e inglês.

O comentário A13 pretende servir de orientação num dos espaços interiores do Criptopórtico, apresentando-se, contudo, como relativamente curto, apesar de ser coerente com a duração dos restantes comentários para o Criptopórtico. Daqui resulta que a informação transmitida se afigure muito restrita, permitindo somente compreender em que consiste o espaço descrito: uma sequência de celas que se sobrepõem a outras existentes no piso inferior, sem função aparente para além do apoio estrutural. Para além disso, o comentário ainda compreende um convite à obtenção de informação sobre uma estátua à entrada da galeria e um aviso sobre a altura desta galeria, restando somente duas frases curtas sobre as galerias em si. Visto que este é um dos últimos comentários antes da saída do Criptopórtico, as informações relativas aos contextos histórico e social, ao estilo, à técnica e matérias

não são reiteradas, contribuindo provavelmente para a reduzida extensão do comentário. A linguagem apresenta-se simples e acessível, sem, no entanto, ser particularmente sugestiva.

O comentário A13 permite que estas celas sejam localizadas no âmbito do Criptopórtico por meio dos pontos cardeais e a compreensão da organização dos espaços pode ainda ser potenciada pela leitura exploratória das maquetas disponibilizadas na entrada do museu antes da descida ao Criptopórtico. No entanto, não se identifica nenhum convite para tocar nas paredes do Criptopórtico nem neste nem em nenhum outro comentário e este convite seria potenciador de uma experiência multissensorial mais rica, particularmente importante para os visitantes cegos ou com baixa visão. Este convite aliado à disponibilização de mapas em relevo que pudessem ser transportados no decurso da visita revestia-se de uma importância fulcral para estes visitantes.

#### 421. Os retábulos.

Caminhando pelo centro da nave à sua esquerda, os retábulos do Salvador e do Sacramento, peças 86 e 87, e em frente o do Tobias, peça 89. Mais adiante, à esquerda, está o retábulo de S. Miguel, peça 88, e os da Paixão, peça número 90, e o de Santa Clara, peça 91 à direita. (...)

[MNMC+C/2013/08] [comentário incompleto]

O áudio MNMC+C/2013/08 apresenta-se como incompleto<sup>104</sup>, facto que foi intencional, uma vez que interessava enfatizar o facto de a tentativa de orientar o visitante pela nave que antecedia a Igreja do Museu ter sido totalmente lograda. Nos lados direito e esquerdo desta nave, encontravam-se dispostos diversos retábulos, devidamente numerados. Quando no comentário áudio se refere “em frente”, efetivamente pretende referir-se “à direita” dos primeiros retábulos identificados, os do Salvador e do Sacramento. De seguida, o texto salta do lado esquerdo para o direito, sem razão aparente e sem uma lógica explicitada, quando seria mais compreensível seguir a ordem dos ponteiros do relógio. Por isso, no caso de a generalidade dos visitantes tentar seguir a ordem numérica das peças e acompanhar o comentário áudio, sentir-se-iam desorientados, não sabendo a que retábulo o áudio se referia e tendo que caminhar alguns metros para verificar o número dos retábulos e se aperceber que as indicações espaciais estavam incorretas. Esta desorientação espacial pode, contudo, ser explicada, caso a exposição dos retábulos tenha sido alterada e essa mudança não tenha sido atualizada no texto do audioguia.

*A14. Casa das Águas [CC/2013/06] – Convento dos Capuchos*

<sup>104</sup> Por esta razão, não se apresenta quadro de análise para este comentário.



Figura 29. Casa das Águas, Convento dos Capuchos, Sintra.<sup>105</sup>

**Casa das Águas** [sons de água a correr]

(voz masc.) Uma divisão com estas características não deixa de ser invulgar numa casa do século XVI, pois são bem conhecidas as condições de higiene e salubridade da época. Estes homens contudo viam na água um elemento de purificação e incluíam rituais de ablução, ou purificação através da água, na sua rotina diária em comunidade, o que justificaria a grande dimensão desta dependência.

(voz fem.) A água era recolhida na cisterna em forma de pequena casa, canalizada a partir das minas de água existentes na Serra. Pela direita, a água seria primeiro conduzida para um pequeno tanque que facilitaria a sua recolha, seguindo depois para o interior do convento para utilizações diversas. Pela esquerda, a água serviria para a lavagem das latrinas, sendo finalmente conduzida para uma fossa séptica para que não se conspurcasse a natureza.

(voz masc.) Estas preocupações com a salubridade do meio em que viviam, não notáveis para a época em que viviam, prendem-se com o facto de estes homens não admitirem a perturbação do mundo natural em que viviam, por nele verem a obra do Criador.

[CC/2013/06] [174 palavras]

<sup>105</sup> Foto de Sérgio Ferreira (novembro de 2013).

Covento dos Capuchos	Orientação espacial: espaço interior - Casa das Águas (CC/2013/06)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Apesar disto, a sua localização é explicitada através do mapa que acompanha o audioguia.
3. Informação base	Sim	Apesar de a informação estar dispersa ao longo do texto, compreende-se que consiste numa divisão do convento (não se sabendo as dimensões), onde se encontra um tanque e as latrinas. O funcionamento desta divisão é, porém, explicado com algum pormenor.
4. Técnica e material	Sim	Os materiais não são referidos, apesar de terem sido mencionados em comentários anteriores, assim como a técnica de esculpir nos penedos que constituem o convento.
5. Estilo	Não	Nenhum aspeto é mencionado, apesar de ter sido referido em comentários anteriores.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	A única referência restringe-se ao século XVI.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição é apreendida como coerente, uma vez que o comentário começa por destacar o carácter curioso e a originalidade de um espaço como este no século XVI e prossegue com a explicação de como funciona.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	As referências restringem-se à esquerda e à direita.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	A temática não se apresenta complexa, mas utiliza alguns termos que podem tornar-se obstáculos à compreensão: "salubridade", "ablução", "latrinas" e "fossa séptica".
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A linguagem não se assume como particularmente sugestiva, mas o comentário afigura-se interessante também porque destaca a originalidade deste espaço.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum sentido é convocado para além da audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recreação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes - feminina e masculina - e efeitos sonoros - sons de água a correr.
15. Materiais táteis	Não	Uma vez que o material de construção deste espaço, tal como a maior parte do convento, é pedra, poder-se-ia convidar os visitantes a tocar nas estruturas de granito de forma a sentir a sua frieza, assim como a sua rugosidade. Sugeria-se igualmente a disponibilização de uma maquete ou mapa em alto-relevo.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	A estrutura é tendencialmente simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 174 palavras.

Quadro 67. Análise do comentário CC/2013/06.

O comentário A14 (CC/2013/06) descreve um compartimento pouco comum num espaço religioso do século XVI, utilizando, para o efeito, 174 palavras. Baseia-se na habitual alternância de vozes feminina e masculina, com a integração de efeitos sonoros que consistem no som de água a correr, para enfatizar a função deste espaço. Este audioguia não se dirige a pessoas cegas ou com baixa visão, estando disponível em duas línguas estrangeiras – espanhol e inglês.

O comentário A14 foi selecionado pelo facto de descrever um espaço pouco frequente numa instituição religiosa do século XVI, especialmente neste convento que se situa no meio da Serra de Sintra, construído nas fragas. O comentário áudio introduz somente indicações espaciais de “direita” e “esquerda” e assume-se como acessível em termos linguísticos, apesar dos quatro termos – “salubridade”, “ablução”, “latrinas” e “fossa séptica” – identificados como opacos ou de difícil compreensão. Devido à natureza deste espaço e à sua originalidade, a descrição surge como interessante, mesmo sem fazer uso de uma linguagem vívida. A constituição e o funcionamento deste espaço são explicados, mas fica sem menção às suas dimensões.

Do ponto de vista dos visitantes cegos ou com baixa visão, destacam-se a ausência de orientação espacial e de informação sobre os materiais e o estilo desta divisão. Surge também como necessária a localização desta divisão no conjunto do convento, destacando o facto de se situar fora do espaço mais

íntimo do convento, a convocação dos outros sentidos (não obstante a audição de água a correr) e a disponibilização de materiais táteis, como uma maquete ou um mapa em alto-relevo, ou o convite direto para tocar nos materiais que constituem a Casa das Águas.

*A15. Sala de Sá Vargas [MAB/2014/05] – Museu do Abade de Baçal*

**Sala de Sá Vargas**

(voz fem.) O bom gosto, o requinte e a riqueza dos aristocratas portugueses estão bem representados nesta sala. Devido à carência de recursos da região que impediu o florescimento de centros de produção e trabalho de metais preciosos, o mecenato artístico no domínio da prataria viu-se exclusivamente relegado para o alto clero e para a aristocracia.

Como que constantemente observado pelo seu doador, o Conselheiro Sá Vargas, através do retrato imponente exposto na sala, o espólio é composto por ourivesaria em prata diversa tal como salvas, castiçais, utensílios de mesa nomeadamente serviços de chá e café, bandejas, faqueiros, bules entre outros; apitos de mesa, guarda-joias e funis de mesa. O hastil, em prata dourada, que servia para proteger a hóstia do vento em missas campais é uma das peças que mais se destaca pela sua beleza e perfeição.

O Contador da Índia e o Contador de Mesa são também peças representadas nesta sala. A sua beleza impar é representativa da importância da qualidade e decoração para a aristocracia local portuguesa.

Estas peças são representativas da qualidade dos artesãos portugueses e da importância das artes decorativas dos séculos XVIII e XIX.

[MAB/2014/05] [188 palavras]

Museu do Abade de Baçal	Orientação espacial: espaço interior - Sala de Sá Vargas (MAB/2014/05)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não se localiza a sala no museu, apesar de esta informação estar patente no mapa apresentado no tablet.
3. Informação base	Não	Não se apresentam informações referentes à caracterização da sala, por exemplo, fazendo referência aos 3 espaços tridimensionais (teto, paredes e chão), somente ao espólio que constitui a sala.
4. Técnica e material	Não	Os únicos materiais e técnicas mencionados referem-se a alguns objetos expostos nesta sala.
5. Estilo	Não	Não se explicita o estilo, mas esta informação pode eventualmente ser depreendida a partir da referência aos séculos XVIII e XIX.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Não refere o contexto da sala em si, explicação que poderia ser complicada, mas dá ênfase a razão para o número elevado de peças em prataria ao discutir o contexto local que motivou esta produção e a importância das artes decorativas nos séculos XVIII e XIX.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Não	Não se identifica qualquer preocupação em descrever de forma coerente a sala em si, mas apenas do ponto de vista do espólio que alberga.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Não há qualquer indicação espacial.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Identificam alguns termos técnicos - "mecanato", "salva", "hasil", que mereçam uma explicação - mas destacam-se dois conceitos subjetivos que causam alguma apreensão: "bom gosto" e "requinte", que poderiam motivar uma discussão de natureza ideológica.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Não	A linguagem não se afigura particularmente sugestiva.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Não se convoca qualquer sentido, para além da audição. Sugeria-se aproveitar o texto e chão de madeira para obter uma noção do espaço da sala através, por exemplo, da acústica.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se apresenta possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Voz feminina (sintetizada).
15. Materiais táteis	Não	Sugeria-se o convite a tocar o chão e as paredes de granito (apesar de o MAB ter já atravessado algumas remodelações que alteraram a integridade do edifício original) e eventualmente a disponibilização de uma amostra da madeira do teto. Poder-se-ia oferecer também um mapa em alto-relevo do museu e das várias salas, assim como uma maquete da configuração da Sala de Sá Vargas.
16. Intertextualidade	Não	Não há qualquer referência a outras salas do museu nem aos objetos que esta sala possui face às restantes.
17. Estrutura sintática	—	A sua estrutura é tendencialmente complexa, contrastando com o final do comentário, que se apresenta progressivamente simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 188 palavras.

Quadro 68. Análise do comentário MAB/2014/05.

O comentário A15 (MAB/2014/05) descreve a Sala Sá Vargas do Museu do Abade de Baçal, utilizando 188 palavras. A descrição é vocalizada por uma voz feminina sintética, que já mereceu uma reflexão mais aprofundada na análise desta instituição no capítulo 6, e não integra efeitos sonoros. Este audioguia não se dirige a visitantes cegos ou com baixa visão e encontra-se disponível em três línguas estrangeiras – espanhol, francês e inglês, também com base em vozes sintetizadas.

A particularidade do guia do MAB resulta não só da utilização de um equipamento distinto das restantes instituições, mas também o facto de o guia se estruturar com base num mapa digital que identifica as diferentes salas do museu e cujos comentários são despoletados a partir da descrição da sala, com um texto destinado à sala propriamente dita, seguido de outros textos direcionados para os objetos. Esta abordagem é apenas comum ao PDA do Museu da Presidência da República.

À semelhança de outros comentários áudio, o espaço da sala surge como um pretexto para apresentar o seu espólio, sem preocupações em descrever o espaço, o chão, teto e paredes ou mesmo a acústica. A forma como as peças são expostas nesta sala e as suas dimensões também não são explicitadas. O comentário A15 não faz uso de orientações espaciais, não convoca outros sentidos para

uma apreensão do espaço em causa (ex.: a exploração da acústica da sala dado o teto abobadado alto) nem aproveita a relação com outras salas para a distinguir ou comparar. O comentário áudio também não é acompanhado por materiais táteis. A ausência destes aspetos descritivos torna este comentário A15 inacessível para as pessoas cegas ou com baixa visão.

No entanto, este comentário áudio clarifica o contexto local que motivou um tão elevado número de peças decorativas em pratária, o que se afigura como informação interessante e motivadora para os visitantes. A linguagem não se apresenta de difícil compreensão, exceto os três termos identificados no quadro 68 – “mecenato”, “hastil” e “salva” – mesmo que a linguagem não seja particularmente sugestiva, nem a sua estrutura frásica surja como excessivamente complexa.

### 7.2.2. Peças bidimensionais

*A16. Vitrais [PPP/2013/05-1] – Palácio da Pena*



Figura 30. Vitrais da Capela do Palácio da Pena, Sintra.<sup>106</sup>

#### Vitrais

É possível fazer a leitura do vitral desta capela como se de uma banda desenhada se tratasse. No topo figuram as armas reais portuguesas e de Saxe Coburgo-Gotha, associadas à esfera armilar e à cruz de Cristo, respetivamente

<sup>106</sup> Figura retirada de <https://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/parque-e-palacio-nacional-da-pena/> (acedido a 15.01.2015).

acima e abaixo, recuperadas da gramática dos Descobrimentos portugueses, epopeia muito valorizada por D. Fernando.

No painel superior esquerdo, a Virgem que poderá querer simbolizar a Nossa Senhora da Pena. No painel superior direito, a figura de S. Jorge, ilustrado com o característico dragão sobre os pés e o estandarte representativo da ressurreição na imaginária cristã parece acompanhar a Virgem. S. Jorge tornou-se no santo padroeiro de Portugal durante o reinado de D. João I, em substituição de S. Tiago que é igualmente evocado pelos espanhóis durante as batalhas.

Em baixo, à direita, vemos Vasco da Gama, as respetivas armas, um cavalo e a Torre de Belém, em pano de fundo. Segurando na mão o modelo do Mosteiro da Pena, o rei D. Manuel I observa o regresso da armada de Vasco da Gama da Índia. No seu conjunto, este vitral representa o magnífico símbolo da gramática romântica e a releitura da história do século XIX.

[PPP/2013/05-1] [196 palavras num total de 344]

Palácio e Parque da Pena	Peça bidimensional: vitrais da Capela (PPP/2013/05-1)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Sim	Não explícita diretamente o objetivo, apesar de na primeira frase explicitar a comparação dos vitrais com uma banda desenhada.
2. Localização da obra	Não	Não se localiza a Capela no conjunto do Palácio.
3. Informação base	Não	Não refere nem dimensão nem artista nem o facto de os vitrais serem formados por 4 painéis.
4. Técnica e material	Não	A única referência é ao facto de ser um vitral, sem que esta técnica seja explicada. O comentário assume que todos os visitantes conhecerão a técnica.
5. Estilo	Sim	O vitral data do século XIX, altura da recuperação do Palácio da Pena, data esta corroborada pelo facto de as armas de D. Fernando (Saxe Coburgo-Gotha) figurarem no vitral e pela afirmação de que o vitral se baseia na gramática romântica.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Identificação da influência da gramática romântica do séc XIX e do reinado do Rei D. Fernando, sem que, no entanto, se saiba em que isto se traduz.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição do painel de vitrais desenrola-se de forma coerente, começando pelo painel superior esquerdo, seguido do direito, descendo depois para o painel inferior. Contudo, a leitura continua a partir do painel inferior direito e não refere explicitamente o painel inferior esquerdo, quebrando-se com a lógica da leitura de uma banda desenhada. A última referência ao Rei Manuel I presume-se que se localize no painel inferior esquerdo, apesar de não ser claramente identificado.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Utilização da identificação dos painéis superior e inferior e as indicações de direita e esquerda e de pano de fundo.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	O registo de língua é consideravelmente acessível, apesar de alguns termos não serem explicitados: "esfera armilar", "gramática romântica" e "dos Descobrimentos", "estandarte" e "imaginária cristã".
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	O facto de descrever de forma exaustiva os diversos painéis do vitral e da analogia com a leitura de uma banda desenhada apresenta-se apelativa e sugestiva.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Convoca-se somente a audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Poderia ser possível assumir as posições das figuras representadas nos vitrais.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes - feminina e masculina.
15. Materiais táteis	Não	Seria importante disponibilizar réplicas do vitral para permitir a apreensão da textura, temperatura e desenho no vidro. À semelhança de um exemplo disponibilizado no "Musée National du Moyen Age", em Paris, poderia ser disponibilizada uma réplica do vitral. Para complementar a réplica, poder-se-ia também oferecer um conjunto de mapas em relevo dos diversos painéis inferiores e superiores.
16. Intertextualidade	Não	Poder-se-ia aproveitar a oportunidade para relacionar estes vitrais com outros semelhantes no Palácio ou noutros locais em Portugal que partilhassem o mesmo estilo.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura é maioritariamente simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 164 palavras.

Quadro 69. Análise do comentário PPP/2013/05-2.



O A16 (PPP/2013/05-1) descreve o painel de vitrais da Capela do Mosteiro de São Jerónimo no Palácio da Pena, utilizando 196 palavras (num total de 344). Apoiar-se na habitual alternância de vozes feminina e masculina e não integrar efeitos sonoros. Este audioguia não se direcciona para visitantes cegos ou com baixa visão, estando disponível em duas línguas estrangeiras – espanhol e inglês.

O contexto histórico da Capela é identificado e, com ele, o reinado de D. Fernando e a simbologia romântica, mas, por outro lado, a técnica e o material usados não são de forma alguma explicitados, partindo-se do pressuposto que todos os visitantes compreendem a arte do vitral. O carácter distintivo deste comentário áudio é o facto de criar uma relação analógica da leitura do vitral com a leitura de uma banda desenhada, tira a tira, vinheta a vinheta. Os vários painéis do vitral são profusamente descritos, no que diz respeito às personagens e aos símbolos retratados, de uma forma sugestiva e numa sequência lógica, criando mesmo uma narrativa. Enquanto nas tiras superiores, a orientação espacial é utilizada (da direita para a esquerda), nos painéis inferiores, a leitura perde a sua ordem natural, sendo que o último painel nem é identificado como sendo o painel inferior esquerdo. Por outro lado, a orientação espacial é somente aplicada à leitura dos vitrais de um modo sequencial e não ao restante espaço da Capela do Palácio da Pena que funciona como o contexto para os vitrais.

Desta forma, o comentário A16 destaca-se pela sua linguagem e organização sugestiva e imaginativa, baseada nesta analogia com a banda desenhada. Estes aspetos assumem-se como particularmente importantes para os visitantes cegos ou com baixa visão, apesar de terem ficado por explorar as cores e as tonalidades usadas nos vitrais, os relevos e a própria forma assumida no interior de cada painel. Estas opções podem estar justificadas por questões de economia de tempo ou a harmonização do conteúdo do audioguia. Para a apreensão de aspetos não incluídos, seria pertinente para estes visitantes a disponibilização de materiais táteis, por exemplo, réplicas e mapas em relevo, que pudessem potenciar a compreensão das cenas representadas, assim como a incorporação de sons ou a recriação pessoal das posturas assumidas pelas personagens retratadas nas cenas.

**A17.** *Retrato de Bernardino Guimarães [MPR/2010/07] – Museu da Presidência da República*



Figura 31. Retrato de Bernardino Guimarães, Museu da Presidência da República, Lisboa.<sup>107</sup>

<sup>107</sup> Figura retirada de <http://www.museu.presidencia.pt/> (accedido a 15.01.2015).

**Retrato de Bernardino Guimarães**

(voz fem.) Bernardino Luís Machado Guimarães. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, a 28 de Março de 1851 e morreu no Porto a 29 de Abril de 1944. Professor universitário e político. Na monarquia, pertenceu ao Partido Regenerador, tendo sido deputado, Par do Reino e Ministro. Em 1903, aderiu ao Partido Republicano, tornando-se um dos seus mais notáveis líderes. Já na República, foi membro do Governo Provisório e, em 1914 e em 1921, chefiou o ministério. Derrotado na primeira eleição presidencial, foi por duas vezes eleito Presidente da República, 1915 e 1925, mas nunca cumpriu os mandatos. Foi deposto por Sidónio Pais, 1917, e pelo golpe militar de 28 de Maio de 1926. O seu primeiro mandato ficaria marcado pela intervenção de Portugal na 1.ª Guerra e o segundo pelo golpe que pôs termo ao parlamentarismo da Primeira República. Retrato pintado por Martinho da Fonseca, 1935.

[MPR/2010/07] [146 palavras]

Museu da Presidência da República	Peça bidimensional: retrato do presidente Bernardino Guimarães (MPR/2010/07)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Explicitação do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	
3. Informação base	Não	A única referência ao quadro em si surge no final do texto, com a referência ao pintor e à data do quadro. Nada mais se sabe sobre dimensões, técnicas, materiais e afins.
4. Técnica e material	Não	Nenhuma referência.
5. Estilo	Não	Somente o artista e a data do retrato que poderia indicar uma escola ou movimento, não fosse tratar-se de um retrato oficial e, por isso, a escolha do pintor poder não ser inocente.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	Os contextos referem-se somente ao presidente retratado e não à peça em si e ao artista que a concebeu.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Não	A única informação refere-se ao presidente representado no retrato, nenhuma descrição do quadro é fornecida.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Não há quaisquer orientações no corpo do comentário; a única referência espacial é na localização da galeria dos retratos no PDA.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Não	Exceto alguns termos relacionados com os partidos políticos antes e depois da Implantação da República.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Não	Nada sugestivo ou cativante, uma mera sucessão de informações biográficas.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário, uma vez que o quadro em si não é abordado.
13. Reconação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Voz feminina.
15. Materiais táteis	Não	Os retratos encontram-se totalmente inacessíveis, alguns metros acima do nível dos visitantes e protegidos por um vidro. Sugeria-se a disponibilização de uma réplica do quadro e um conjunto de mapas em relevo.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	Estrutura sintática tendencialmente simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 174 palavras.

Quadro 70. Análise do comentário MPR/2010/07.

O comentário A17 (MPR/2010/07) apresenta a figura histórica retratada no quadro – Bernardino Guimarães, um dos presidentes da República Portuguesa. O texto é sonorizado por uma voz feminina, sem efeitos sonoros, fazendo uso de 146 palavras. O PDA do Museu da Presidência da República, tal como o tablet do Museu do Abade de Baçal, baseia-se na apresentação do mapa do museu, a partir do qual os visitantes escolhem a informação que pretendem ouvir e as peças que pretendem conhecer. Este guia descritivo não se dirige a pessoas cegas ou com baixa visão, estando disponível em três línguas estrangeiras – espanhol, francês e inglês.

Este comentário, na linha do comentário áudio relativo à Sala Sá Vargas do Museu do Abade de Baçal, utiliza o retrato de Bernardino Guimarães como um pretexto para fornecer informação sobre a biografia do presidente retratado e sobre a República e sem descrever a peça em análise. Assim, não se

veicula informação sobre as dimensões, técnica, materiais e estilo do quadro (apesar de o artista e a data serem apresentados no final do comentário), nem sobre os contextos social e histórico, exceto aquele que enquadra a biografia do presidente. Todos os restantes critérios, que são particularmente importantes para os visitantes cegos ou com baixa visão, também não são abordados: a descrição da peça não é sequencial nem coerente; a orientação espacial não é aplicada à descrição; a linguagem não é sugestiva; os outros sentidos (para além da audição) não são convocados; não há tentativa de envolver os visitantes na recriação da postura do retratado no quadro; não se utilizam materiais táteis. A linguagem apresenta-se como acessível, sem a utilização de termos técnicos, assim como a estrutura frásica.

**A18.** *O Marinheiro* [MF/2010/03] – Museu do Fado



Figura 32. Tríptico “O Marinheiro”, Museu do Fado, Lisboa.<sup>108</sup>

**O Marinheiro**

Em 1913, pela mão de Constantino Fernandes, o tema do fado aparece novamente representado na pintura portuguesa, desta vez associado à ideia da saudade, conceito que perpassa todo o imaginário de textos fadistas. No tríptico “O Marinheiro”, Constantino Fernandes representa três fases distintas da vida do marinheiro: à esquerda, um trecho do navio em plena viagem; à direita um momento de acostagem do navio num porto distante e de um marinheiro vergado pela saudade avivada pela carta que acaba de receber encostado à murada de um veleiro, mas com o seu cachimbo enquanto escuta a toada da guitarra portuguesa. E finalmente, ao centro, a chegada do navio, o reencontro familiar.

[MF/2010/03] [110 palavras]

<sup>108</sup> Figura retirada de <http://amakis-melange.blogspot.com> (acedido a 15.01.2015).

Museu do Fado	Peça bidimensional: tríptico "O Marinheiro" (MF/2010/03)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não se localiza a peça nem em relação ao museu nem à sala em que se situa.
3. Informação base	Sim	Referência à data da peça e ao autor, mas sem informação sobre dimensões e a exploração do que é um tríptico.
4. Técnica e material	Não	
5. Estilo	Não	Identificação somente da data da peça e do autor, sem mais informações sobre o estilo. De referir o facto de representar mais uma experiência no tratamento do tema do fado na pintura.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	Somente a data e o autor do tríptico.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Não	Uma abordagem sequencial das 3 partes que compõem o tríptico, com uma brevíssima descrição das cenas retratadas.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Identificação dos painéis como estando situados à esquerda, à direita e ao centro.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Apesar de o nível de língua ser acessível, fica sem explicação em que consiste um tríptico (mesmo que se possa depreender da referência aos 3 painéis), assim como alguns termos relacionados com o mar - "acostagem", "murada" e "trecho".
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	Apesar de não ser um texto particularmente apelativo, a descrição sequencial das cenas contribui para que seja possível a reconstrução mental das cenas do tríptico.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Não se convocam quaisquer outros sentidos.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Reconstrução pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes - feminina e masculina - e música.
15. Materiais táteis	Não	O tríptico surge protegido por uma vitrina, acentuando a sua inacessibilidade, sugerindo-se que se disponibilizasse uma réplica do tríptico ou um conjunto de mapas em relevo do tríptico.
16. Intertextualidade	Não	A única referência restringe-se ao facto de o tema do fado surgir novamente retratado na pintura, mas sem mencionar em que obras.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura tende para a subordinação, mas não apresenta problemas de compreensão.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 110 palavras.

Quadro 71. Análise do comentário MF/2010/03.

O comentário A18 (MF/2010/03) descreve os três painéis do tríptico do Museu do Fado, fazendo uso de 110 palavras e da habitual alternância de vozes feminina e masculina, com a integração de música. Este audioguia não se dirige a pessoas cegas ou com baixa visão, estando disponível em espanhol, francês e inglês.

O A18 apresenta-se como um texto curto, tendo em consideração a complexidade dos três painéis que pretendem retratar cenas diferentes na vida dos marinheiros. Não só não se descrevem os contextos social e histórico, de forma a compreender a razão por este interesse no fado, como também as técnicas, materiais e estilo são negligenciadas. Apesar de haver uma descrição dos elementos básicos nos painéis, a figura 24 demonstra que os elementos constitutivos deste tríptico ultrapassam a descrição oferecida, ficando diversos aspetos por mencionar – o número de personagens que se encontram nos painéis, as cores usadas, as roupas, a sua localização no espaço do quadro, entre outros. Fica por explicar por que razão este tríptico foi escolhido para integrar o MF e o papel do fado em toda a composição, uma vez que a guitarra só figura no painel da direita.

Um aspeto ainda a referir são as orientações dadas para a identificação dos painéis do tríptico, apesar de a leitura destes painéis ter seguido a ordem da esquerda para a direita e depois para o painel central. Esta alteração da ordem expectável pode dever-se a uma suposta ordem lógica da vida do marinheiro que deverá culminar sempre no retorno a casa e à família.

No que se refere à acessibilidade das pessoas cegas ou com baixa visão, a descrição do tríptico parece ser abusiva, apresentando conclusões que podem não ser corroboradas mesmo por

normovisuais. Esta questão relaciona-se com o equilíbrio entre objetividade e interpretação já discutido no capítulo 4. A título de exemplo, na parte esquerda do tríptico de “O Marinheiro”, nada confirma que o navio esteja em plena viagem; na parte central, a representação tanto pode ser da chegada como da partida, especialmente porque as faces das pessoas não são de felicidade; na parte direita, a questão de frisar que o homem está vergado pela saudade é novamente uma interpretação considerada abusiva. Contudo, aquilo que neste comentário, em particular, se pautou por um excesso interpretativo poderia ser explicitado no início do comentário áudio, no qual se explicasse a razão ou a origem desta interpretação, dando a entender aos visitantes que poderia haver outras interpretações possíveis. No caso dos visitantes cegos ou com baixa visão, esta descrição seria tomada como verdadeira e objetiva e poderia conduzir a uma ideia diferente daquilo que o quadro veicula.

A linguagem utilizada apresenta-se como inteligível, com algumas exceções – “acostagem”, “murada” e “trecho do navio” – não se tendo sentido preocupações em tornar as obras acessíveis no MF, confirmado pelo facto de o tríptico estar protegido por uma vitrina de vidro, mas também pelo ambiente do museu e pela observação cerrada e próxima dos visitantes por parte dos seus funcionários (desconhecendo-se se esta monitorização seria regular ou conjuntural). Também não se verificou a existência de materiais táteis complementares.

*A19. Gritando com o Rebanho. [MJM/2013/02] – Museu de José Malhoa*



Figura 33. “Gritando com o rebanho” de José Malhoa, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha.<sup>109</sup>

**Gritando com o Rebanho. José Malhoa. (1881)** (voz fem.) [Balidos de ovelhas]

(voz masc.) Este é um óleo sobre tela que José Malhoa pintou em 1881 e intitulado Gritando com o Rebanho. É um tema campestre tão típico do autor. Testemunha o quotidiano de um pastor de aldeia.

(voz fem.) Aldeia que se vê ao longe, distância que lembra o isolamento da vida dos pastores.

<sup>109</sup> Figura retirada de <http://comjeitoearte.blogspot.com> (acedido a 115.01.2015).

(voz masc.) Malhoa preocupa-se em representar uma série de adereços, que normalmente acompanham os pastores, como a sacola, o cajado e a flauta.

(voz fem.) E onde está o rebanho?

(voz masc.) Não está pintado, mas percebe-se no grito do menino e na direção do seu olhar.

(voz fem.) Portanto este quadro parece-me um pouco diferente relativamente a obras posteriores do autor.

(voz masc.) De facto, os campos são verdejantes, mas os tons sombrios, o céu um tanto cinzento. Mais tarde, a pintura de Malhoa será mais colorida. Além disso, a pose do menino tem alguma rigidez de que as figuras posteriormente se libertarão.

[MJM/2013/02] [149 palavras]

Museu de José Malhoa	Peça bidimensional: "Gritando com o rebanho" (MJM/2013/02)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	Não se explicita o objetivo.
2. Localização da obra	Não	Não se localiza a obra no museu.
3. Informação base	Sim	Identificação do autor do quadro, a data da sua conclusão, elementos constitutivos e cores, sem referência, por exemplo, às dimensões.
4. Técnica e material	Sim	Óleo sobre tela e tons verdes e simultaneamente sombrios.
5. Estilo	Não	Somente a data poderia indicar o movimento artístico em causa, mas no comentário relacionado com este (MJM/2013/02) refere-se o Grupo do Leão.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Os finais do século XIX que se depreende da data do quadro, mas sem qualquer informação adicional. Mais informações noutros comentários.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição apresenta-se sequencialmente lógica e a estrutura dialógica torna a apresentação da informação acessível e sugestiva, mas sente-se falta da apresentação da informação mais estruturada.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	A descrição do quadro, apesar de abranger a exploração de vários elementos constitutivos, não identifica a sua localização no museu.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Para além de óleo sobre tela, que não se apresenta como obstáculo, mais nenhum termo técnico é utilizado.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A utilização de uma estrutura dialógica causa um estranhamento altamente sugestivo e cativa a atenção, pela conversação que pretende enetar com os visitantes.
11. Convoação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convoado
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Seria interessante descrever a postura do menino-pastor de forma a que os visitantes a tentarem recriar.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância dialógica de vozes - feminina e masculina - e efeitos sonoros - balidos de ovelhas.
15. Materiais táteis	Não	O quadro poderia possuir uma réplica ou ilustração para exploração tátil, assim como um espaço onde pudessem estar expostos os materiais usados para a pintura de quadros em óleo.
16. Intertextualidade	Sim	Mesmo sem referência a nomes, menciona-se o facto de este quadro ser diferente de trabalhos anteriores do mesmo autor.
17. Estrutura sintática	—	Estrutura sintática simples, potenciada pela estrutura dialógica.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 149 palavras.

Quadro 72. Análise do comentário MJM/2013/02.

O comentário A19 (MJM/2013/02) descreve um quadro de José Malhoa, utilizando 149 palavras, a alternância de vozes feminina e masculina e a integração de efeitos sonoros – os balidos das ovelhas. Este audioguia não se dirige a pessoas cegas ou com baixa visão, não se dispondo de informação se existem versões em línguas estrangeiras.

Uma das características mais apelativas e distintivas do audioguia do MJM é efetivamente a estrutura dialógica dos seus textos, ou seja, a informação é fornecida aos visitantes sob a forma de um diálogo entre as vozes feminina e masculina, numa troca de perguntas e respostas, onde se denota contudo uma predominância da voz masculina como detentora das respostas adequadas.

A descrição do quadro “Gritando com o rebanho” vai sendo realizada ao longo de todo o diálogo, focando aspetos como o autor, a data do quadro e a técnica (a informação normalmente

patente na legenda), a temática do campo e a vida do pastor, os seus adereços e o rebanho, sem esquecer as cores predominantes na pintura e uma interpretação da possível localização do rebanho que não se encontra retratado no quadro. A fase técnica do artista é explicada pela escolha de cores mais sombrias e pela rigidez das figuras retratadas, mas não se identifica o movimento em que se insere José Malhoa, apesar de este ser mencionado em comentários anteriores e posteriores; contudo, lembra-se que, na perspetiva de Vilatte (2007), cada nível de informação deve ser autónomo, porque a sua escolha depende somente dos visitantes, daí que esta ideia deva ser transposta para a autossuficiência dos comentários áudio em si. A linguagem apresenta-se acessível e simples e contribui também para tornar este texto atrativo e sugestivo.

Tal como já mencionado, o comentário A19 faz uso de efeitos sonoros dos balidos das ovelhas, reforçando a ausência do rebanho do quadro e a posição de chamamento das ovelhas por parte do menino, adequando-se ao título do quadro. Da perspetiva dos visitantes cegos ou com baixa visão, os outros sentidos precisavam de ser convocados, através de réplicas ou materiais táteis, ou mesmo uma recriação pessoal da posição do menino-pastor. Outro aspeto que necessitaria de especial atenção seriam as indicações espaciais aplicadas à descrição, apesar de se indicar que a aldeia se situa “ao longe”.

**A20.** *A Perrice ou a Teimosia* [MJM/2013/01] – Museu de José Malhoa



Figura 34. “A Perrice ou a Teimosia” de Henrique Pinto, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha.<sup>110</sup>

**A Perrice ou a Teimosia. Henrique Pinto.** (voz masc.)

(voz fem.) Já sei, estamos perante um trabalho de Malhoa.

(voz masc.) Não, mas a confusão é normal, uma vez que o tema é comum às pinturas de Malhoa. O autor deste quadro é Henrique Pinto que, assim como Malhoa, partilhou a paixão pelas paisagens, pelos costumes e pelas gentes de Figueiró dos Vinhos e que também integrou o Grupo do Leão. O Grupo do Leão era constituído por artistas que

<sup>110</sup> Figura retirada de <http://comjeitoearte.blogspot.com> (acedido a 115.01.2015).

se reuniam espontaneamente na cervejaria Leão de Ouro em Lisboa e que realizaram diversas exposições entre 1881 e 1889.

(voz fem.) Ah! Qual o nome do quadro?

(voz masc.) A perrice ou uma teima, a do animal que não quer atravessar o regato ou do menino que o quer fazer passar? Há semelhanças entre esta pintura e o outro de Malhoa, chamada “Gritando ao rebanho”, em que o pintor retrata também uma criança que parece o mesmo modelo e recorre aos mesmos verdes e castanhos. São de resto datas próximas: este é de 1894 e o de Malhoa de 1891.

(voz fem.) As crianças são então um modelo frequente?

(voz masc.) Sim, Henrique Pinto pintou muitas vezes crianças em ambientes rurais, muitas vezes de Pinheiro de Vinhos.

[MJM/2013/01] [193 palavras]

Museu de José Malhoa	Peça bidimensional: "Perrice" (MJM/2013/01)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não se localiza a obra no museu.
3. Informação base	Sim	Identificação do autor do quadro, a data da sua conclusão, elementos constitutivos e cores, sem referência, por exemplo, às dimensões.
4. Técnica e material	Sim	A pintura com a utilização de verdes e castanhos, as crianças como modelos e os ambientes rurais como características distintivas.
5. Estilo	Sim	Finais do séc. XIX, artistas pertencentes ao Grupo do Leão, mas sem nomeação do movimento, que se sabe, por outros comentários, ser o realista.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Os finais do século XIX que se depreende da data do quadro, mas sem qualquer informação adicional.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição apresenta-se sequencialmente lógica e a estrutura dialógica toma a apresentação da informação leve e sugestiva.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	A descrição do quadro, apesar de abranger a exploração de vários elementos constitutivos, não identifica a sua localização no museu.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Não	
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A utilização de uma estrutura dialógica causa um estranhamento altamente sugestivo e cativa a atenção, pela conversação que pretende eneter com os visitantes.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância dialógica de vozes - feminina e masculina.
15. Materiais táteis	Não	O quadro poderia possuir uma réplica ou ilustração para exploração tátil, assim como um espaço onde pudessem estar expostos os materiais usados para a pintura de quadros em óleo.
16. Intertextualidade	Sim	A intertextualidade é aqui introduzida sob a forma de uma pergunta, suscitando a dúvida quanto à autoria do quadro, se seria igualmente de José Malhoa.
17. Estrutura sintática	—	Estrutura sintática simples, potenciada pela estrutura dialógica.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 193 palavras.

Quadro 73. Análise do comentário MJM/2013/01.

O comentário A20 (MJM/2013/01) descreve um quadro de Henrique Pinto através da utilização de 193 palavras. Neste comentário áudio, mantém-se a alternância dialógica de vozes feminina e masculina, tal como no comentário A19, sem, contudo, integrar efeitos sonoros. Este audioguia não se dirige a pessoas cegas ou com baixa visão, não se dispondo informação se existem versões em línguas estrangeiras.

O comentário foi intencionalmente escolhido, uma vez que se apresenta como um exemplo de intertextualidade entre quadros dentro de um mesmo museu. Este exemplo não muito habitual da identificação de uma relação entre peças do mesmo espaço, por comungarem de mesma temática, material, época, entre outros, torna a vivência de um museu mais rica, mas simultaneamente produz um efeito de curiosidade que leva os visitantes a verem e confrontarem as diversas peças.



Aquando da identificação da relação entre “Gritando com o rebanho” e “A Perrice”, surge também a explanação das semelhanças entre os dois pintores, José Malhoa e Henrique Pinto, respetivamente, que abrange o modelo da criança-pastor, a paisagem rural, as cores predominantes e mesmo a proximidade das datas, sempre obedecendo à estrutura dialógica já mencionada. É de ressaltar que este comentário surge como mais completo do que o anterior, justificando também a diferença no número de palavras, talvez por ser o primeiro quadro pertencente a Henrique Pinto, mencionando a sua paixão pelas paisagens, especialmente as de Figueiró dos Vinhos, e a sua pertença ao Grupo do Leão, cuja atividade foi desenvolvida nos finais do século XIX. Não se identifica a técnica usada, podendo depreender-se que será um óleo sobre tela, tal como o de José Malhoa.

As ressalvas anteriormente apresentadas para o comentário A19 aplicam-se também a este comentário que não surge complementado por materiais táteis que potenciarão uma experiência multissensorial mais intensa, nem a convocação de outros sentidos (para além da audição), nem a aplicação da orientação espacial na descrição.

**A21.** *Pillowman* [CHPR/2010/11] – *Casa das Histórias de Paula Rego*



Figura 35. Tríptico “Pillowman” de Paula Rego, Casa das Histórias Paula Rego<sup>111</sup>.

**Pillowman**

(voz masc.) Tendo regressado ao desenho de observação, Paula Rego sentiu a necessidade de recorrer à construção de cenários e elementos para as suas novas composições. Se já em trabalhos anteriores se socorrera de adereços, será com este primeiro tríptico que ganha corpo e se sistematiza um novo processo criativo que lhe permitirá desenvolver a sua linguagem realista enquanto mantém a sua prodigiosa imaginação. A partir de meados de 2000, Paula começa a construir figuras trabalhando com materiais pobres, como tecidos e *papier maché*, que dispõe depois no seu atelier. Máscaras, manequins e estruturas cenográficas formam composições escultóricas que ganham vida ao ser inseridos no plano do quadro, combinados com os modelos e pontuais elementos paisagísticos, muitas vezes retirados dos locais da sua infância. Nesta obra, retomam-se algumas personagens da peça homónima de Martin McDonagh que muito

<sup>111</sup> Retirado de <http://pictify.com/372771/paula-rego-the-pillowman> (acedido a 15.01.2015).

impressionara Paula pela sua história kafkiana de um escritor que é acusado dos homicídios de crianças descritos pormenorizadamente nas suas histórias. Numa delas, pillowman é um gigante homem almofada que percorre o tempo incentivando crianças a cometer suicídio, salvando-as de uma vida que sabe vir a ser dramática. A ação decorrente na Ericeira mostra no painel da esquerda a menina que queria ser Jesus, carregando uma cruz por si improvisada e na qual será crucificada. No painel central, a mesma menina é já visível carregando uma cruz verdadeira ao fundo, enquanto o pillowman suporta ao colo uma menina calmamente adormecida, sob o olhar da mãe. No painel da direita, a neta da artista dá corpo a outra das personagens da peça, uma menina que assassina o seu cruel pai, oferecendo-lhe pequenas esculturas de maçã com lâminas de barbear. O escadote da primeira cruz é visível, marcando um diálogo com as outras imagens, perto de uma representação de pillowman enquanto criança. Este pillowboy dialoga por sua vez no mesmo painel com a sua imagem adulta, em roupa interior, consolando ou sendo consolado por uma outra menina, talvez compreendendo enfim o horror da sua própria existência.

[CHPR/2010/11] [329 palavras] [2:35]

Casa das Histórias Paula Rego	Peça bidimensional: "Pillowman" (CHPR/2010/)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Explicação do objetivo do comentário	Não	Não se explícita o objetivo.
2. Localização da obra	Não	Não se localiza a obra no museu.
3. Informação base	Sim	Identifica-se o autor do quadro e o que constitui o tríptico, mas a sua data, por exemplo, não se sabe, exceto se consideramos a data de 2000 (quando Paula Rego começa a construir cenários) como indicativa. Não há pormenores quanto às dimensões ou cores. Os elementos que constituem cada um dos painéis são descritos.
4. Técnica e material	Não	Não se refere às técnicas e materiais, mas sabe-se que utiliza a construção de cenários para pintar os seus quadros.
5. Estilo	Não	Somente a data em que Paula Rego retoma a construção - 2000.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Identifica-se a fase da artista, que se caracteriza como sendo a que retoma a construção de cenários, e o ano de 2000.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição pode não se apresentar sequencial, mas de facto os elementos básicos do tríptico são descritos nos seus 3 painéis, assim como a história que o motivou. Assume quase a forma de uma narrativa.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	O tríptico é descrito recorrendo aos painéis esquerdo, central e direito.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Há termos técnicos usados que poderiam exigir explicação - "tríptico", "papier maché", "desenho de observação" e "estruturas enográficas". Para além disso, palavras como "homónimo" e "pillowman" podem apresentar-se como obstáculos, assim como a referência a Martins McDonagh ou Kafka.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A linguagem toma-se sugestiva e vívida devido à estrutura narrativa que assume e pela forma como a informação é apresentada.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Há diversos aspetos no tríptico que comportam ambiguidade visual e exigiram tratamento.
13. Reconação pessoal das peças	Não	Seria interessante explorar as posturas ambíguas retratadas nos painéis central e da direita.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Somente voz masculina.
15. Materiais táteis	Não	O quadro poderia possuir uma réplica ou ilustração para exploração tátil, assim como um espaço onde pudessem estar expostos os materiais usados para a pintura de quadros em óleo.
16. Intertextualidade	Sim	Apesar de não haver referência a outras obras, o comentário relaciona este quadro com as personagens da peça de Martin McDonagh, que nele são retratadas, e a Ericeira, que marcou a infância da artista.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura sintática apresenta-se tendencialmente subordinada, mas sem causar impedimentos no seu entendimento.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 329 palavras; dura 2:35 minutos.

Quadro 74. Análise do comentário CHPR/2010/13.

O comentário A21 (CHPR/2010/11) descreve o tríptico de Paula Rego ao longo de 2:35 minutos e utilizando 329 palavras. Faz uso de uma voz masculina, a mesma ao longo de todos os comentários áudio neste audioguia, e não integra efeitos sonoros. Tendo em consideração que este audioguia se encontra disponível gratuitamente na página oficial de CHPR, a informação disponível

não indicava que este audioguia se direcionasse para visitantes cegos ou com baixa visão, assim como também não identificava a disponibilização de versões em línguas estrangeiras.

Assim, todas as informações relativas a legendas ou mesmo materiais táteis complementares são meramente especulativos, não se podendo comprovar se estes foram disponibilizados ou não em 2009. Este comentário áudio insere-se num conjunto de 20 textos ao longo dos quais se vai explicitando o percurso de Paula Rego como artista e as várias fases que foi atravessando, assim como alguns pormenores da sua vida pessoal e a forma como estes a influenciaram; por esse motivo, alguns aspetos não são repetidos no comentário A21, mesmo que fizessem falta. Nenhuma das obras é localizada em termos da sua localização na Casa das Histórias, nem o objetivo do comentário explicitado, ficando claramente a sensação de que, mais do que apenas os quadros de Paula Rego, pretendia-se contar a história da artista. Um outro aspeto que merece maior destaque é o facto de a data da composição, a técnica e material (exceto o retorno à construção de cenários como uma fase inicial para o estudo da composição) ou as dimensões da obra não serem veiculadas.

Do ponto de vista dos visitantes cegos ou com baixa visão, a ambiguidade visual patente neste comentário A21 relativa a algumas partes do tríptico não são explicitadas nem os outros sentidos são convocados. Seria importante para estes visitantes a utilização de outras estratégias, como a tentativa de recriar as posições das personagens, especialmente nos painéis central e direito. A intenção claramente narrativa que a descrição do quadro sugere contribui para que o comentário se afigure como apelativo e interessante, apesar da sua extensão. A linguagem é igualmente acessível, apesar da utilização de “pillowman” e “pillowboy” que é, ao longo do comentário áudio, traduzido como “homem almofada”, ou de “papier machê” ou “tríptico”.

**A22.** *Aljubarrota* [MCCB/2011/03] – *Museu da Comunidade Concelhia da Batalha*

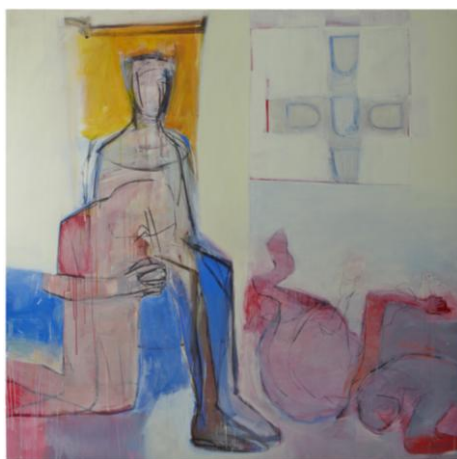


Figura 36. “Aljubarrota” de Mário Rita, Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, Batalha.<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Foto de Josélia Neves (2011).

**Aljubarrota**

(voz fem.) O enorme quadro de 2 metros por 2 metros datado de 2009 resulta da encomenda deste museu ao pintor Mário Rita para que desse expressão plástica a Aljubarrota. Esta peça com base expressionista e gestual enquadra-se nas novas figurações dos finais do século XX, tendência que se manifesta pela energia que nele se encontra. Num diálogo simultaneamente tenso e harmonioso, o traço a carvão e as pinceladas de tinta acrílica entram em diálogo, realçando-se mutuamente. Se em certos momentos a linha pediu a cor, noutros foi a cor que sugeriu que novo traço fosse desenhado e essa dialética e interação oferecem-nos uma história também ela apenas sugerida.

Sobre um fundo em tons pastel, ocupando grande parte do lado esquerdo do quadro, esboçadas apenas, duas figuras humanas. Sentado, de costas direitas e cabeça erguida, os dois pés firmes no chão, aquilo que será D. João I. Ensaia-se-lhe apenas um semblante num esboço de rosto que se deixou velar por mais uma camada de tinta. Os ombros largos, envergando um capelo medieval, sustentam a cabeça delicada sobre a qual reluz uma coroa apenas adivinhada contra o amarelo dourado do espaldar da cadeira. A realeza desta figura faz-se sublinhar pelo azul que lhe tinge, em jeito de luz, a perna esquerda e que continuando para trás sugere um trem real, talvez.

Ao seu lado, mais à esquerda, de joelhos, mãos unidas em jeito de oração e cabeça dobrada, a segunda figura: o Condestável. O esboço de homem demarca-se da figura do rei pelos tons avermelhados que se adivinham por debaixo do sempre pálido véu de tinta clara que leva a que este homem quase se funda com o outro. Do lado direito do quadro, aos pés do rei, numa confusão de formas, desenham-se corpos caídos: o flanco e a perna de um cavalo, um braço de gente, um corpo dobrado. Contrastando com a pose hirta das figuras à esquerda aqui há movimento, há sangue, há guerra, há Castela. Mais acima, ocupando o canto direito do quadro, retomam-se laivos de azul e de vermelho para com eles desenhar as cinco quinas numa bandeira que nas palavras do artista teve que ser pintada e repintada para que se desse esta síntese.

E tudo neste quadro é expressão, traços, pinceladas intencionais, escorridos, meros acasos, acontecimentos fortuitos, tudo se conjuga e se oferece ao olhar.

[MCCB/2011/03] [388 palavras] [3:06]

Museu da Comunidade e Concelhia da Batalha	Peça bidimensional: "Aljubarrota" (MCCB/2011/03)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Explicação do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não se identifica a localização do quadro no contexto do museu.
3. Informação base	Sim	No início do comentário, tem-se imediatamente acesso às dimensões, data, artista, razão da encomenda da obra e técnica, material e estilo.
4. Técnica e material	Sim	As técnicas são explicitadas logo no início do comentário (arvão e tinta acrílica em diversas cores e tonalidades, o fundo em tons pastel) e outros pormenores vão sendo acrescentados ao longo do comentário.
5. Estilo	Sim	O estilo é claramente identificado como sendo expressionista e gestual, dos finais do século XX.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Finais do século XX em termos de criação artística; contexto que motivou a obra; contextos retratados no quadro em si.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Descreve de forma extremamente completa o quadro, referindo o Rei D. João I, o Condestável Nuno Álvares Pereira, os corpos indefinidos resultantes da batalha e a bandeira de Portugal, tudo complementado pelas informações sobre os traços e as cores das figuras.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Refere a orientação da esquerda e da direita.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	O registo de língua é acessível, somente com a utilização de alguns termos mais complexos.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	O comentário desenvolve-se de forma natural, sem a habitual rigidez deste tipo de textos, sendo conduzido pela exploração fluida dos elementos do quadro. A linguagem descontraída e também poética em muito contribui para este efeito.
11. Convocação de outros sentidos	Sim	Pela natureza da linguagem usada e o movimento da linguagem, a descrição potencia a criação de uma imagem mental extremamente vívida.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessária, dada a descrição do comentário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Voz feminina e música de fundo (piano).
15. Materiais táteis	Sim	Existe uma réplica em relevo do quadro.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	A estrutura tende a ser complexa mas não impede compreensão.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 388 palavras e dura cerca de 3:06 minutos.

Quadro 75. Análise do comentário MCCB/2011/03.

O comentário A22 (MCCB/2011/03) descreve o quadro “Aljubarrota” no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha ao longo de 3:06 minutos e utilizando 388 palavras. O comentário áudio é sonorizado por uma voz feminina e integra efeitos sonoros, sob a forma de música. Este audioguia assume-se como sendo para todos, incluindo assim as pessoas cegas ou com baixa visão, estando igualmente disponível em inglês.

Este comentário funde uma diversidade de aspetos fundamentais numa narrativa coerente e sequencial: a identificação das dimensões do quadro juntamente com a data e o nome do artista, assim como o contexto de realização desta obra; o objeto de representação do quadro; a técnica, o estilo e os contextos que observaram a criação do quadro; a descrição das cenas com as cores e as técnicas usadas. Começando pelo lado esquerdo do quadro, vão-se descrevendo as cores, os elementos constitutivos e as figuras históricas, acabando-se no lado direito, onde se prossegue com o mesmo encadeamento de informação. O comentário A21 enquadra-se no que Neves (2008) designa como “soundpainting” e que se assume como uma descrição poética de uma obra de arte, quer seja pictórica quer seja escultural, surgindo como uma obra original alternativa.

Desta forma, este comentário áudio causa imediatamente um estranhamento que rompe com a tendência criada pela maioria dos comentários anteriormente analisados. Não só a linguagem usada é mais poética e envolvente, contribuindo para um comentário repleto de pormenores vívidos, como

também os restantes aspetos são abrangidos: a informação base, os contextos social e histórico, as técnicas, materiais e estilo que são explorados de forma sugestiva e apelativa, sem deixarem de ser abrangentes.

Destaca-se igualmente a disponibilização de uma réplica em relevo do quadro “Aljubarrota” (cf. figura 37), disponibilizada para visitantes cegos ou com baixa visão, que acompanha a audição do comentário A22.



Figura 37. Réplica em relevo de “Aljubarrota”.<sup>113</sup>

*A23. Painel de Nossa Senhora da Vida [MNA/2013/04] – Museu Nacional do Azulejo*



Figura 38. Painel Nossa Senhora da Vida, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Foto de Josélia Neves (2011).

<sup>114</sup> Figura retirada de <http://comjeitoearte.blogspot.com> (acedido a 115.01.2015).

**Painel de Nossa Senhora da Vida**

(voz fem.) Este painel é considerado uma das obras-primas da azulejaria portuguesa por causa do rigor do desenho e da variedade das cores, raras noutros painéis da mesma época. Pensamos que o seu autor foi Marçal de Matos, que era por certo um excelente pintor, pois o trabalho que fez aqui é semelhante ao de uma pintura.

Foi executado em 1580, para a Igreja de St. André, em Lisboa, que caiu com o terramoto de 1755. Estes 1.498 azulejos de faiança formam uma grande composição com 5 m de altura por 4,65 m de largura e imitam um retábulo – nome que se dá às construções de madeira ou pedra por trás ou por cima dos altares, decoradas com painéis pintados ou em relevo. Neste caso, o retábulo pintado parece de mármore.

A cena do centro imita uma tela pintada, com uma fina moldura que parece de talha dourada. Representa a Adoração dos Pastores a Jesus recém-nascido, deitado na manjedoura sob o olhar atento da Virgem Maria e de S. José. Daí que o painel se chame Nossa Senhora da Vida. Em dois nichos estão representados como se fossem esculturas S. João, à esquerda, e S. Lucas, à direita. São os dois únicos evangelistas que narram este acontecimento.

No medalhão arredondado, por cima deste conjunto, está representada a Anunciação, cena em que o Anjo Gabriel anuncia à Virgem Maria que vai ser a mãe de Jesus. Repare no espaço retangular vazio, entre estas duas figuras. Marca o lugar onde se encontrava uma janela que permitia a entrada de luz natural, traçando o caminho do Espírito Santo a descer até à Virgem. A relação que estes azulejos estabelecem com a arquitetura é um exemplo das características da azulejaria portuguesa que não se encontram noutras culturas.

Em baixo, a pintura dos azulejos lembra cantaria, ou seja, os blocos geométricos de pedra talhada usados na base da construção de edifícios. Aqui, a cantaria parece decorada com blocos de pedra ainda mais pequenos, talhados como se fossem pontas de diamante. Neste trabalho, todos os pormenores são importantes.

[MNA/2013/04] [347 palavras] [2:58]

Museu Nacional do Azulejo	Orientação espacial: Painel de Nossa Sr.ª da Vida (MNA/2013/04)	
Análise microestrutural	Presença /Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Um painel na Igreja de Santo André em Lisboa (que desapareceu após o terramoto), apesar de não especificar a sua localização no contexto da igreja em si.
3. Informação base	Sim	Identificam-se data, nome do pintor e material.
4. Técnica e material	Sim	O comentário refere-se à azulejaria, na sua concretização por Marçal de Matos, utilizada num painel na Igreja de Santo André, em Lisboa.
5. Estilo	Sim	Apesar de não serem fornecidas muitas informações, trata-se de uma obra dos finais do séc XVI.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Época de grande tradição da azulejaria portuguesa dos finais do séc XVI.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição aborda o contexto de produção do painel, assim como o número de azulejos, as suas dimensões, as personagens retratadas e a criação de uma composição semelhante a um retábulo de igreja.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Faz-se uso das referências "centro", "por cima de", "esquerda" e "direita".
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	A linguagem é acessível e facilmente compreendida; os únicos termos que se apresentam mais complexos ("retábulo" e "cantaria") são explicados.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	Particularmente na descrição das cenas do retábulo.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Não são convocados outros sentidos para além da audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Sim	Explicam-se "retábulos" e "cantaria" por meio de paráfrases. No que se refere à cantaria, esta é descrita por meio de uma analogia: os blocos de pedra são talhados como diamantes, que se torna uma imagem poderosa.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Voz masculina e missa em latim como pano de fundo.
15. Materiais táteis	Sim	12 painéis de azulejos em alto-relevo para tocar.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	A estrutura oscila entre estruturas simples e complexas.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 347 palavras; dura 2:58 minutos.

Quadro 76. Análise do comentário MNA/2013/04.

O comentário A23 (MNA/2013/04) descreve um painel de azulejos localizado no Museu Nacional do Azulejo ao longo de 2:58 minutos, recorrendo a 347 palavras. Este comentário áudio utiliza uma voz masculina e integra efeitos sonoros, sob a forma de música de igreja. Este audioguia assume-se como sendo acessível, abrangendo assim as pessoas com deficiência/incapacidade visual, estando disponível não só em português como em inglês e em espanhol.

Este comentário destaca-se no corpus, uma vez que se apresenta como um texto extremamente completo, no qual se conjugam a maioria dos critérios microestruturais, isto é, as informações relativas ao painel de azulejos, à sua técnica e material e à descrição exhaustiva de pormenores que o distinguem, nomeadamente o número de azulejos, as suas dimensões e as personagens que o integram. Concomitantemente, a explicação oferecida de “retábulo” e de “cantaria” contribuem para um registo de língua acessível e descontraído, conduzindo ao envolvimento dos visitantes na fruição na obra de arte. De referir ainda a analogia estabelecida entre o trabalho da cantaria e o esculpir um diamante, uma imagem visual forte.

O desenvolvimento lógico e coerente do texto permite compreender que o painel de azulejos se localiza na Igreja de Santo André, apesar de não especificar onde no corpo da igreja e do próprio museu, e que se enquadra na tradição de azulejaria do século XVI. As orientações espaciais são integradas aquando da descrição das cenas representadas no painel através da indicação de “centro”, “direita”, “esquerda” e “por cima de”. Todos os aspetos supra mencionados contribuem de forma particular para a acessibilidade dos visitantes cegos ou com baixa visão.

A descrição rica e coerente é potenciada pela disponibilização de diversos materiais táteis em diferentes espaços do museu, nomeadamente doze painéis de azulejos em alto-relevo. Desta forma, este texto afigura-se como extremamente positivo, contribuindo para uma experiência museológica mais intensa.

**A24.** *Retrato do Abade [MAB/2014/01] – Museu do Abade de Baçal*

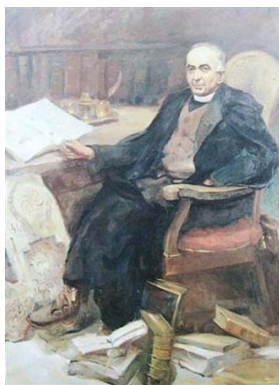


Figura 39. Retrato do Abade, Museu do Abade de Baçal, Bragança.<sup>115</sup>

<sup>115</sup> Retirado de: <http://www.matriznet.dgpc.pt/> (acedido 15.01.2015).



**Retrato do Abade**

(voz fem.) Pintura a óleo sobre tela, onde predominam os tons escuros, com representação de Francisco Manuel Alves, Abade de Baçal, então diretor do Museu, sentado numa cadeira. O Abade, meio calvo, com rosto de pele clara, aparece representado envergando fato escuro e colete castanho, volta, capote escuro sobre os ombros e botas calçadas. Está sentado numa cadeira em madeira, de braços, com espaldar alto e almofada de veludo vermelho e voltado a ¾ para a esquerda. Tem na mão direita, que apoia na mesa em frente, óculos. Em cima da mesa vê-se uma escrivaninha e um livro aberto. Por detrás da mesa vêem-se vários volumes de livros no que parece ser uma estante. Espalhados pelo chão a seus pés vêem-se vários materiais alusivos à sua vida e obra, tais como livros, um pergaminho e, encostada à mesa, uma estela funerária e parte de uma ara.

[MAB/2014/01] [144 palavras]

Museu do Abade de Baçal	Peças bidimensionais - Retrato do Abade (MAB/2014/01)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Considerações qualitativas
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	A obra não é localizada no contexto do museu, apesar de este surgir na elencação dos objetos descritos na Sala do Abade e de esta se basear no mapa do museu oferecido no tablet.
3. Informação base	Sim	Sabe-se que é uma pintura a óleo que representa o Abade, mas não é fornecida informação relativa ao autor ou data do quadro, nem as suas dimensões.
4. Técnica e material	Sim	Identifica-se o óleo sobre tela.
5. Estilo	Não	Nada se sabe sobre o estilo do autor do quadro.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	Nenhuma informação veiculada, nem mesmo a data do quadro.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição, apesar das lacunas informativas, abrange a grande maioria dos elementos constitutivos do retrato do Abade, a sua posição, a sua indumentária, as cores, permitindo criar uma imagem mental bastante completa da obra. O seu encadeamento toma-se apelativo e interessante.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Utiliza as indicações de "em cima", "por detrás" e "no chão".
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	São usados alguns termos técnicos de fácil apreensão, ficando, no entanto, por explicitar "estela funerária" e "ara".
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A descrição surge de forma sugestiva.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum sentido convocado para além da audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura necessário.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Voz feminina sintetizada.
15. Materiais táteis	Não	Sugere-se a disponibilização de uma réplica ou mapa em alto-relevo para complementar a apreensão da obra, assim como uma mesa com objetos usados na pintura ou amostras de materiais.
16. Intertextualidade	Não	Perde-se a oportunidade para fazer referência direta a outras representações do Abade, presentes no museu, nomeadamente o busto exposto na mesma sala.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura apresenta-se como simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 144 palavras.

Quadro 77. Análise do comentário MAB/2014/01.

O comentário A24 (MAB/2014/01) descreve o retrato do Abade de Baçal em exposição da Sala com o mesmo nome, fazendo uso de 144 palavras. Utiliza uma voz feminina sintética e não integra efeitos sonoros. Este audioguia não se dirige a pessoas com deficiência/incapacidade visual, estando disponível em três línguas estrangeiras – espanhol, francês e inglês.

Este comentário áudio destacou-se pelo facto de descrever o retrato do Abade de uma forma sequencial e coerente que favorece uma apreensão clara dos pormenores que o constituem, desde a descrição da posição do abade – ¾ voltado para a esquerda – à sua indumentária e aos elementos que o rodeiam – mobiliário e objetos arqueológicos. Apesar de excluir informação importante, como as

dimensões do quadro, o seu autor e data, surge como um exemplo válido num contexto museológico que não assumiu preocupações de acessibilidade para pessoas cegas ou com baixa visão na sua conceção, tendo já sido avançadas razões para este carácter distintivo no capítulo 6.

A linguagem surge como simples, apesar do uso de “estela funerária” e “ara”, que poderiam necessitar de uma explicação, e denota-se uma preocupação em complementar a descrição com indicações espaciais – “em cima”, “por detrás” e “no chão”. Por outro lado, a ausência de informação respeitante ao estilo e aos contextos social e histórico são aspetos a apontar, assim como a inexistência de convocação de outros sentidos ou do estabelecimento de uma relação de intertextualidade, num espaço em que as referências e as representações do Abade se encontram em número elevado. O sentido da audição é claramente afetado pela utilização de uma voz sintetizada, que provoca uma imediata resistência dos visitantes, e nenhum dos outros sentidos é convocado. Estes são aspetos que poderiam tornar este comentário A24 inacessível aos visitantes com deficiência/incapacidade visual e que necessitariam de ser trabalhados.

**A25.** *Pluvial* [MAB/2014/03] – *Museu do Abade de Baçal*



Figura 40. Pluvial, Museu do Abade de Baçal, Bragança.<sup>116</sup>

Pluvial

(voz fem.) Pluvial ou Capa de Asperges com capuz e firmal de damasco bordado em fio de seda amarela e carmim e fio laminado dourado. Tem ornamentação vegetalista com troncos, folhas e flores, delineando uma rede de malhas ogivais e, também, alguns vestígios de anjos e nuvens. O mais valioso elemento do conjunto é um sebasto bordado a seda polícroma e fio laminado dourado e prateado. Tem representado, em duas faixas paralelas, várias figuras inseridas em edículas, separadas por galão bordado, de recorte arquitetónico gótico com elegantes colunas de fustes espiralados com capitéis sustentando arcos quadrilobados. As abóbadas têm dois fechos com nervuras sobrepujadas por pequenas torres salientes. Três dessas figuras têm traje episcopal enquanto as outras se referem possivelmente aos apóstolos. O sebasto já foi restaurado e tem os pontos de ouro sobre cordel, ponto pé de flor, canutilho e ponto formando xadrez. A unir as duas faixas um firmal com duas argolas e fechos metálicos. Nas costas apresenta uma peça (cuculo) de seda carmim e fio laminado dourado, destacada em forma de escudete que é móvel com quatro colchetes para o segurar. No centro deste, está representada uma cruz radiante com as extremidades dos braços

<sup>116</sup> Retirado de: <http://www.matriznet.dgpc.pt/> (acedido 15.01.2015).

enroladas para fora e tem galão de fio dourado a toda a volta formando grade e franjas. Esta peça tem forro de seda vermelha e é toda ela debruada com galão dourado, sebastos e capuz.

[MAB/2014/03] [230 palavras]

Museu do Abade de Baçal	Peças bidimensionais - Pluvial (MAB/2014/03)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Explícitação do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	A obra não é localizada no contexto do museu, apesar de este surgir na elencação dos objetos descritos na Sala do Abade e de esta se basear no mapa do museu oferecido no tablet.
3. Informação base	Sim	A peça é identificada como sendo um pluvial mas não é esclarecido nem a sua função, nem quem o vestia e em que situações. O período de concepção e utilização do pluvial também não é esclarecido.
4. Técnica e material	Sim	Os materiais são identificados - fio de seda e fio laminado - mas não se compreende de forma clara a técnica que subjaz à criação do pluvial.
5. Estilo	Não	
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Não havendo data de concepção e utilização nada se sabe sobre os contextos.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição aparenta desenvolver-se de forma sequencial e coerente, mas a profusão de termos técnicos levanta inúmeros obstáculos à compreensão.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Refere somente os elementos nas costas e no centro.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	O número de termos técnicos é de tal forma elevado (ex.: "pluvial", "sebasto", "edículas", "galão", "fustes", "capitéis", "arcos quadrilobados", etc) que contribui fortemente para a opacidade do comentário, sem que sejam em algum momento explicitados.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Não	Dado o nível de opacidade do texto, não é possível uma apreciação positiva do comentário.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado. Sugeria-se convocar a sensação de peso que o pluvial provoca.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recreação pessoal das peças	Não	Não se afigura necessário.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Voz feminina sintetizada.
15. Materiais táteis	Não	Seria importante não só compreender o emaranhado de elementos decorativos que compõem o pluvial através de ilustrações táteis, mas também poder tocar em amostras dos materiais utilizados.
16. Intertextualidade	Não	Uma vez que este pluvial se encontra na Capela do antigo Paço Episcopal e também porque este museu concentra um elevado número de peças edesiásticas, surgem inúmeras oportunidades para o estabelecimento de afinidades com outras peças.
17. Estrutura sintática	—	Estrutura frásica tendencialmente complexa.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 230 palavras.

Quadro 78. Análise do comentário MAB/201/03.

O comentário A25 (MAB/2014/03) descreve um pluvial presente na Capela do Paço Episcopal, integrada no Museu do Abade de Baçal, fazendo uso de 144 palavras. Utiliza uma voz feminina sintética e não integra efeitos sonoros. Este audioguia não se dirige a pessoas com deficiência/incapacidade visual, estando disponível em três línguas estrangeiras – espanhol, francês e inglês.

Este comentário áudio foi selecionado por ser único no corpus de trabalho, ou seja, é o único pluvial que se identificou neste conjunto de textos. De facto, a profusão de elementos característicos que constituem toda a descrição do pluvial parece uma vantagem, contudo, o excesso de termos técnicos utilizados – ex.: “edículas”, “galão”, “fustes”, “capitéis”, “arcos quadrilobados” – impede a compreensão do comentário A25, mesmo com a peça em frente aos nossos olhos. Desta forma, estas dificuldades seriam exponencialmente aumentadas no caso dos visitantes com deficiência/incapacidade visual. Por exemplo, os materiais e as técnicas são explicitados, assim como as cores e os elementos que compõem a decoração, mas a explicação do que é um pluvial e a sua função não são apresentadas.

Para além da inacessibilidade da linguagem e da complexidade frásica, destacam-se ainda a ausência de informação sobre os contextos social e histórico do pluvial e do artista que o concebeu, de uma linguagem sugestiva e imaginativa e de materiais táteis, com a necessária convocação de outros sentidos, que pudessem permitir uma experiência multissensorial mais rica.

### 7.2.3. Peças tridimensionais

*A26. Baixo-relevo assírio [MCG/2013/02] – Museu Calouste Gulbenkian*



Figura 41. Baixo-relevo assírio, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.<sup>117</sup>

#### **Baixo-relevo assírio** (voz masc.)

(voz masc.) Esta peça de alabastro datada de 884 e 854 AC é proveniente do Palácio noroeste de Nimrud na Antiga Assíria, o atual Iraque, mandado construir por Assurnasirpal II no século IX AC. É atravessado no centro por um texto escrito em caracteres cuneiformes, glorificando o monarca como líder espiritual, militar e político. Existe também referência a deuses protetores, títulos e construções. Apesar de a inscrição de sobrepor ao relevo, segundo o hábito dos escribas da época, não prejudica a leitura formal do mesmo.

(voz fem.) O relevo representa um génio alado com a mão direita elevada em atitude ritual e a esquerda segurando um sítila. O rosto de expressão solene e severa é provido de barba e cabelos encaracolados que contrastam com a forma simples do olho arcaico. Veste um traje requintado e usa diadema, brincos e braceletes. Baixos-relevos do mesmo palácio encontram-se em exposição em vários museus, nomeadamente no Museu Britânico em Londres ou no Museu Metropolitano em Nova Iorque.

[MCG/2013/02] [165 palavras]

<sup>117</sup> Figura retirada de <http://museu.gulbenkian.pt/> (acedido a 15.01.2015).

Museu Calouste Gulbenkian	Peça bidimensional: baixo relevo assírio (MCG/2013/02)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não se identifica a peça no contexto da sala nem do museu.
3. Informação base	Não	Não existe legenda.
4. Técnica e material	Sim	Identificação do alabastro como material e da técnica de baixo relevo.
5. Estilo	Não	Identifica-se somente o período e o reinado em causa, mas não se especifica a escola nem o movimento.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Refere-se a proveniência do baixo relevo (atual Iraque) e localiza-se temporalmente com a referência ao século IX aC e ao reinado de Assurnasirpal II.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Realiza uma descrição aceitável do que compõe o baixo relevo, destacando-se a existência de 2 níveis, o do texto inscrito e o do relevo em si, sob a forma de um génio com todos os seus adereços e indumentária.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	A descrição beneficiaria da inclusão de orientações espaciais.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Apesar de o registo de língua ser acessível, os conceitos de "alabastro", de "baixo-relevo" (versus "alto-relevo"), de "caracteres cuneiformes", "sítula" e de "diadema" ficam sem explicação. Não sendo termos do conhecimento da generalidade dos visitantes podem constituir um obstáculo ao entendimento.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A descrição do objeto afigura-se interessante e a referência à existência de outros baixos relevos noutros museus ajuda neste aspeto.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	
13. Recriação pessoal das peças	Não	Seria interessante conduzir os visitantes à recriação da posição que o génio assume no baixo relevo.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Resume-se à alternância de vozes feminina e masculina.
15. Materiais táteis	Não	O baixo relevo encontrava-se protegido por um vidro. Visto que uma réplica em tamanho real deste baixo relevo poderia ser difícil de disponibilizar devido à sua dimensão, sugeria-se uma réplica de tamanho reduzido que poderia ser colocada num painel, preferencialmente no mesmo material ou em material equivalente. No caso de não ser possível a réplica, poderia ser criado um conjunto de mapas em relevo onde se representasse os 2 níveis que compõem o baixo relevo: a inscrição cuneiforme e a figura representada.
16. Intertextualidade	Sim	Referem-se baixos relevos provenientes do mesmo palácio em exposição no Museu Britânico e no Museu Metropolitano de Nova Iorque.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura frásica caracteriza-se, do início até ao meio do comentário, como uma sucessão de informação que recorre a estruturas complexas; contudo, no final, a estrutura é simplificada. Não obstante esta complexidade sintática, não se apresentam grandes dificuldades na sua compreensão.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 165 palavras.

Quadro 79. Análise do comentário MCG/2013/02.

O comentário A26 (MCG/2013/02) descreve o baixo-relevo assírio do Museu Calouste Gulbenkian ao longo de 165 palavras. Baseia-se na habitual alternância de vozes feminina e masculina e não integra efeitos sonoros. Este audioguia não se direciona para pessoas cegas ou com baixa visão, estando disponível em três línguas estrangeiras – espanhol, francês e inglês.

O comentário A26 descreve de forma completa o baixo-relevo assírio no que diz respeito aos dois níveis de representação: a inscrição cuneiforme e a figura do génio, com especial atenção aos objetos que carrega, ao seu rosto e cabeça e à sua indumentária. Identifica igualmente o período do baixo-relevo e a sua localização, mas sem se identificar a escola ou momento histórico que nortearam a sua produção desta peça. Neste sentido, refere ainda a existência de outros exemplares provenientes do mesmo palácio no Museu Britânico, em Londres, e no Museu Metropolitano de Arte, em Nova Iorque.

Da perspetiva das pessoas com deficiência/incapacidade visual, deve referir-se que este comentário áudio não faz uso de referências espaciais para potenciar a compreensão da peça, para a

qual contribuiria também a incorporação de sons criativos e a disponibilização de materiais táteis, nomeadamente uma réplica em tamanho reduzido no mesmo material ou material semelhante e um conjunto de mapas em relevo. No entanto, com base no trabalho de Martins (2008), referenciado na introdução deste trabalho, tomou-se conhecimento da existência não só de um protótipo de réplica em relevo, como de um diagrama tátil para um outro baixo-relevo assírio existente no mesmo museu, ambos realizados por Martins (cf. figura 42). Não obstante a existência destes materiais, não foi possível localizar estes materiais durante a visita ao Museu Calouste Gulbenkian em 2013.

Deve referir-se igualmente que o comentário utiliza termos que se podem apresentar como obstáculos à compreensão dos visitantes, nomeadamente a referência à “escrita cuneiforme”, à “sítula” carregada pelo génio, ao “alabastro” e ao “baixo-relevo” (vs. “alto-relevo”). Estes termos mereciam uma explicação mais detalhada que potenciasses uma experiência mais completa.



Figura 42. Protótipo de relevo (à esquerda) e diagrama tátil (à direita) para o baixo-relevo assírio (Martins, 2008: 96, 104).

#### *A27. Carro de bois [MD/2010/03] – Museu do Douro*



Figura 43. Carro de bois, Museu do Douro, Peso da Régua.<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Retirado de: <http://4.bp.blogspot.com/> (acedido 15.01.2015).

**Carro de bois**

O carro de bois é um veículo extraordinário, avança lentamente ao passo dos animais sobre praticamente todo o tipo de terreno; vence declives, quase inacreditáveis; ultrapassa obstáculos em rocha, em mato; transporta cargas violentas e volumes gigantescos, centenas de quilogramas ou metros de altura de mato recém cortado e vai a todo o lado. Devagar, mas vai.

Nas palavras de Orlando Ribeiro, datadas dos anos 70 do século XX, o carro de bois é um dos elementos caracterizadores do norte de Portugal. Carro de bois de eixo móvel, admirável veículo, pesado mas resistente que que ainda hoje passa onde não vai o jipe.

O carro de bois é praticamente todo feito de madeira, exceção para o aro das rodas reforçado a metal para resistir aos caminhos pedregosos. É constituído por uma estrutura plana de onde se alonga a lança que serve para atrelar a junta dos bovinos. Por baixo, há dois encaixes onde roda o eixo móvel acoplado às grandes rodas. O generoso diâmetro das rodas é fundamental para a transposição de obstáculos.

No Douro, os carros de bois eram usados em todos os trabalhos agrícolas e também para o transporte do vinho em pipas fixadas ao carro. Os caminhos agrestes das inclinadas encostas desta região, os chãos pedregosos por onde as águas invernais e os calores estivais traçam sulcos e racham pedra são de difícil trânsito. Num tempo em que o asfalto não existia e que a velocidade se media pelo passo dos homens ou dos animais, o carro de bois foi uma ferramenta essencial nos transportes desta região duriense.

[MD/2010/03] [265 palavras]

Museu do Douro	Peça tridimensional: Carro de bois (MD/2010/03)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Explicitação do objetivo do comentário	Não	Não se explicita o objetivo.
2. Localização da obra	Não	Não se localiza a obra no museu.
3. Informação base	Sim	Identifica a peça, mas não refere o local de proveniência nem o seu construtor.
4. Técnica e material	Sim	Refere detalhadamente os vários materiais que constituem o carro de bois.
5. Estilo	Não	Visto tratar-se de um objeto comum da vida agrícola, não existe autor reconhecido da peça, nem uma escola atribuída a esta construção.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Somente no que concerne a sua utilização e a sua função primordial no Alto Douro Vinhateiro.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Uma descrição equilibrada do carro e das suas funções.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	A única referência consiste em falar dos 2 encaixes que se situam debaixo da estrutura plana.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	O nível de língua do comentário é muito acessível, apesar do uso de alguns termos que podem causar alguma dificuldade (ex.: "eixo móvel acoplado", "sulcos").
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	O equilíbrio alcançado nesta descrição aliado à dramatização tomam-no particularmente sugestivo e cativante.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Para além da alternância de vozes - feminina e masculina -, destaca-se a utilização do som de animais e de vozes humanas a atijá-los, assim como a dramatização de Orlando Ribeiro (por meio da voz masculina).
15. Materiais táteis	Não	Seria interessante o convite para tocar na madeira e no ferro do carro de bois para sentir a sua robustez ou em alternativa uma mesa onde se colocassem os materiais que compõem esta construção. Poderia disponibilizar-se uma réplica em tamanho reduzido do carro de bois.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	A estrutura sintática apresenta-se tendencialmente simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 265 palavras.

Quadro 80. Análise do comentário MD/2010/03.

O comentário A27 (MD/2010/03) descreve um exemplar de carro de bois em exposição no Museu do Douro, utilizando, para o efeito, 265 palavras. Utiliza a habitual alternância de vozes feminina e masculina e integra efeitos sonoros – sons de animais a serem atijados por homens – e a

dramatização de um excerto de Orlando Ribeiro, com base na voz masculina. Este audioguia não se direciona para pessoas com deficiência/incapacidade visual, estando disponível em espanhol, francês e inglês.

Este comentário marcou a visita ao Museu do Douro não só porque se destacou dos restantes comentários áudio do mesmo audioguia de natureza intensamente factual, mas também por ser um dos últimos comentários e o cenário produzido pelos seus antecessores ter sido quebrado. De facto, o comentário A27 consegue um raro equilíbrio entre uma descrição pormenorizada do objeto em exposição – o carro de bois – e a explicação da sua função habitual em tempos remotos, com ligação direta ao mundo atual através da menção ao asfalto, apoiando-se numa linguagem sugestiva e acessível. Para além destes aspetos, convém referir a dramatização das palavras de Orlando Ribeiro que, apesar de pouco natural, enriquece o realismo da peça.

Da perspetiva dos visitantes cegos ou com baixa visão, deve referir-se a ausência de informação relativa à localização da peça no contexto do museu, a falta de orientações espaciais aplicadas à descrição da estrutura do carro de bois, o facto de não serem convocados outros sentidos para além da audição (apesar de a riqueza da descrição favorecer a criação de uma forte imagem mental) e a inexistência de materiais táteis. Neste caso, seria uma mais-valia fundamental a disponibilização de uma maquete do carro de bois, visto a descrição, apesar de acessível, poder ser complexa de seguir sem o apoio da sua visualização.

*A28. Sistema de pesos e medidas [MCCB/2011/04] – Museu da Concelhia e Comunidade da Batalha*



Figura 44. Sistema de pesos e medidas, Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, Batalha.<sup>119</sup>

**Sistema de pesos e medidas. Peça para tocar.**

(voz fem.) Esta é uma réplica de um sistema de pesos e medidas, cujo original se encontra nesta sala. A peça é feita em bronze, uma liga metálica de grande resistência mecânica. A institucionalização como vila deu à Batalha atributos de governação e controlo na região, entre eles o direito e obrigação de controlar o uso dos pesos e medidas pelos mercadores. Foi concebido por D. Manuel, como instrumento de unificação do reino, tendo as Ordenações Manuelinas de 1499 estabelecido as suas várias aplicações no comércio, definindo múltiplos e submúltiplos das unidades principais.

<sup>119</sup> Figura retirada de <http://www.museubatalha.com/> (acedido 15.01.2015).



Arrumados de forma sistemática e ordenada, dentro de uma caixa cilíndrica, também ela feita em bronze, encontram-se vários copos medidores que encaixam perfeitamente uns dentro dos outros, cada um com determinada capacidade e peso. A caixa que guarda os copos tem vários detalhes interessantes: a tampa está presa por dobradiças resistentes ligadas a uma estrutura que atravessa a tampa e que termina num fecho que forma a cabeça de um animal; a pega forte e trabalhada encaixa em duas esferas armilares – o símbolo do Rei D. Manuel I. À frente destas, em relevo, encontram-se dois brasões onde se destacam as cinco quinas da empresa nacional.

[MCCB/2011/04] [204 palavras] [1:35]

Museu da Comunidade e Concelhia da Batalha	Peça tridimensional: Sistema de pesos e medidas (MCCB/2011/04)	
	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
Análise microestrutural		
1. Exploração do objetivo do comentário	Sim	O título esclarece o objetivo do comentário ao afirmar que é uma peça para tocar.
2. Localização da obra	Não	Contudo, é antecedido por um comentário que direciona os visitantes.
3. Informação base	Sim	No início do comentário, tem-se imediatamente acesso às dimensões, data, artista, razão da encomenda da obra e técnica, material e estilo.
4. Técnica e material	Sim	Feita de bronze.
5. Estilo	Sim	Sabe-se somente o contexto da sua criação, o reinado de D. Manuel, finais do séc. XV.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Sistema utilizado para ser aplicado ao comércio que uniformizava as unidades de peso e medidas, na sequência das Ordenações Manuelinas no final do século XV.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Descrição da organização da caixa com os copos medidores e outros pormenores interessantes, como o fecho com cabeça de animal.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Apesar de não explícita, a orientação espacial é fornecida somente através da explicação do encaixe dos copos dentro da caixa e do fecho que termina no topo da caixa.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Apesar de o nível de língua ser acessível, destacam-se dois termos mais complexos: "esferas armilares" e "brasões".
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A explicação do contexto da criação deste sistema aliada à descrição contribuem para tornar o comentário sugestivo.
11. Convocação de outros sentidos	Sim	Visto ser uma peça para tocar, convoca imediatamente o tato, aliado à audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessária, dado a descrição do comentário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Não são usados sons de fundo.
15. Materiais táteis	Sim	Esta peça é uma réplica para tocar.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	A estrutura tende a ser simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 204 palavras e dura cerca de 1:36 minutos.

Quadro 81. Análise do comentário MCCB/2011/04.

O comentário A28 (MCCB/2011/04) descreve o sistema de pesos e medidas em exposição no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, descrição esta que se destina a acompanhar uma réplica para tocar, direcionada para pessoas cegas ou com baixa visão. Dura 1:35 minutos e utiliza 204 palavras, sendo sonorizado pela voz feminina deste audioguia, sem a integração de efeitos sonoros. É o único comentário áudio direcionado para o toque que se integrou no corpus de trabalho, apesar de haver mais textos desta natureza no audioguia do MCCB e do MNA. Este audioguia assume-se como sendo para todos, incluindo assim as pessoas cegas ou com baixa visão, estando também disponível em inglês.

A descrição deste sistema de pesos e medidas é realizada de forma detalhada, explicando a razão pela qual o sistema foi criado e implementado no reinado de D. Manuel e por que existe um exemplar na Batalha, assim como a sua função, ou seja, os aspetos referentes aos contextos social e histórico, a técnica e material encontram-se abrangidos. Fica somente por referir a questão do estilo que pode

resultar do facto de não se conhecer a identidade do artista que forjou este sistema em bronze. A narrativa é enriquecida pela descrição dos diversos detalhes da caixa onde se guardam os copos de medida, nomeadamente o fecho que forma a cabeça de um animal, e que tornam o comentário sugestivo e apelativo.

**A29. Retábulo** [PPP/2013/05-2] – Palácio da Pena



Figura 45. Retábulo da Capela do Palácio da Pena, Sintra.<sup>120</sup>

**Retábulo**

[continuação do comentário referenciado com o mesmo número iniciado com a descrição dos vitrais da Capela]

Centradas quase todas na vida da Virgem, uma clara homenagem à padroeira do mosteiro, podemos observar no retábulo a representação de diversas cenas que remetem para a infância de Jesus. A leitura do retábulo pode ser feita do seguinte modo. A encimar todo o conjunto encontra-se a Natividade. No andar superior, à esquerda, é possível observar a Virgem surpreendida pelo Anjo da Anunciação e no centro a Nossa Senhora Majestade ensinando o menino a ler, tema particularmente significativo, dada a dedicação dos monges Jerónimos à leitura e interpretação das sagradas escrituras. À direita surge a adoração dos Reis Magos. No andar inferior, à esquerda, podemos observar a apresentação do menino no templo. No centro de todo o conjunto, a ressurreição de Cristo. À direita, é possível ver a cena da fuga para o Egipto; o sacrário, semelhante a um pequeno templo clássico, destaca-se de todo o conjunto.

[PPP/2013/05-2] [148 palavras num total de 344]

<sup>120</sup> Figura retirada de <http://cm-sintra.pt> (acedido a 15.01.2015).

Palácio e Parque da Pena	Peça tridimensional: Retábulo (PPP/2013/05-2)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Sim	Sabemos que se situa na Capela do antigo Mosteiros dos Jerónimos, mas nenhuma outra informação é fornecida quanto à localização dentro do espaço religioso ou do palácio.
3. Informação base	Sim	Sabemos que se situa na Capela do antigo Mosteiros dos Jerónimos (porque é a continuação do comentário sobre os vitrais) e que é um retábulo dedicado à vida da virgem, ao qual se segue a leitura das cenas representadas no retábulo.
4. Técnica e material	Não	Nada é mencionado sobre os materiais de que o retábulo é feito nem as técnicas usadas.
5. Estilo	Sim	Não se sabe nada sobre o estilo, exacto aquilo que antecede este excerto do comentário (ver PPP/2013/05-1). Contudo, não se sabe se a informação referente aos vitrais da Capela pode ser aplicada também ao retábulo da igreja, uma vez que esta foi originalmente a Capela do Mosteiro dos Jerónimos. Ou se o retábulo data do reinado de D. Fernando aquando da sua renovação no séc. XIX.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	Nenhuma informação é fornecida e seria útil.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A leitura do retábulo é feita de forma estruturada, explorando os vários pisos ou andares e descrevendo os diversos pormenores.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Refere-se a "encimar", "piso superior", "direita", "esquerda" e "centro", e "andar inferior".
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Apesar de aparentemente acessível, refere-se a "retábulo" e "sacário" sem fornecer uma explicação e faz um uso intensivo da "imagética cristã", que pode não ser do conhecimento da generalidade dos visitantes.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Não	O texto não se afigura particularmente sugestivo; assenta numa mera sucessão de descrições sem especial atratividade.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Seria importante explicar algo sobre a imagética cristã, assim como "retábulo" e "sacário".
13. Recreação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes - feminina e masculina.
15. Materiais táteis	Não	O acesso encontrava-se vedado por uma proteção. Seria interessante disponibilizar uma réplica. Sugerir-se um conjunto de mapas em relevo para abranger as várias cenas retratadas no retábulo.
16. Intertextualidade	Não	Poder-se-ia aproveitar a oportunidade para relacionar este retábulo com outros existentes noutros palácios de Sintra ou do país.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura é maioritariamente simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 148 palavras.

Quadro 82. Análise do comentário PPP/2013/05-2.

O comentário A29 (PPP/2013/05-2) descreve o retábulo da Capela do antigo Mosteiro de São Jerónimo, ao longo de 148 palavras, num total de 344 (relembre-se que a primeira parte deste comentário áudio descreve os vitrais na mesma Capela). Utiliza a alternância das vozes feminina e masculina e não integra efeitos sonoros. Este audioguia não se direciona para visitantes cegos ou com baixa visão, estando disponível em duas línguas estrangeiras – espanhol e inglês.

O excerto referente ao retábulo surge após uma ligeira pausa que sucede a descrição dos vitrais da Capela do antigo Mosteiro dos Jerónimos. No entanto, esta pausa não é explicada nem é fornecido qualquer tipo de direcionamento dos visitantes, daí que ocorra uma passagem brusca entre os dois espaços da capela. Este aspeto pode tornar-se num obstáculo para os visitantes com deficiência/incapacidade visual, podendo ser aproveitada de forma criativa para criar uma narrativa em torno desta capela, através da integração de descrições não só dos vitrais e do retábulo, mas também de outros elementos da capela, e de indicações para a orientação espacial.

Contudo, a descrição centra-se somente nas cenas retratadas no retábulo, com as suas devidas indicações espaciais (ex.: “encimar”, “pisos superior e inferior”, “direita”, “esquerda” e “centro”) e exacerba a importância da imagética cristã. Todos os dados referentes aos contextos social e histórico,

a técnica, material e estilo não são incluídos, não se conhecendo o(s) artista(s) do retábulo ou a data da sua construção. O comentário não se afigura muito sugestivo e, por vezes, surge como complexo, não sendo explicados termos que podem assumir-se como obstáculos à compreensão (ex.: “retábulo”, “sacrário” e “imagética cristã”).

Paralelamente, com base nas necessidades dos visitantes com deficiência/incapacidade visual, deve referir-se que não são utilizados sons para enriquecer o comentário áudio, contrariamente ao que se sucede nos comentários A9 e A11, que também são textos direcionados para a descrição de igrejas, nem são convocados outros sentidos que, neste caso, seriam fundamentais para potenciar uma experiência multissensorial e tornar a descrição mais cativante. Neste sentido, seria fundamental aliar uma descrição mais pormenorizada dos materiais que compõem o retábulo com materiais táteis sob a forma de uma mesa com os mesmos materiais, uma réplica e/ou um conjunto de mapas em relevo que abrangessem as cenas representadas no retábulo.

**A30.** *Esculturas da Paixão de Cristo* [MJM/2013/03] – Museu de José Malhoa



Figura 46. Esculturas da Paixão de Cristo, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha.<sup>121</sup>

**Rafael Bordalo Pinheiro. Esculturas da Paixão de Cristo.**

(voz masc.) Nesta galeria, temos as famosas esculturas da Paixão de Cristo em terracota policromada.

(voz fem.) Parecem em tamanho natural.

(voz masc.) Quase! Rafael Bordalo Pinheiro recebeu esta encomenda do governo português em 1887. A ideia era colocá-las nas Capelas da Via Sacra na Mata do Buçaco, mas o projeto não foi finalizado.

(voz fem.) Está aqui toda a Via Sacra?

(voz masc.) Não. A encomenda original era para realizar 12 grupos num total 86 figuras, mas entre 1887 e 1899 Bordalo só concluiu 9 grupos com 60 figuras humanas e animais e ainda os elementos de contextualização, consoante também a irregular liquidação do acordado apoio financeiro que então vai rareando e se extingue.

(voz fem.) Então quais são as cenas aqui reproduzidas?

<sup>121</sup> Retiradas de: <http://expressodalinha.blogspot.pt/2013/02/caldas-da-rainha-rafael-bordalo-pinheiro.html> (acedido 15.01.2015).

(voz masc.) À medida que vamos avançando, podemos seguir os principais passos da Paixão de Cristo: Jesus no Horto, Traição de Judas, Passagem de Cedren, Jesus em Casa de Anás, Jesus em Casa de Caifás, Jesus em Casa de Herodes, Jesus perante Pilatos, Pilatos lavando as mãos e finalmente Jesus a caminho do Calvário.

(voz fem.) Os pormenores e as dimensões quase naturais conferem às cenas uma grande vivacidade. Parece que qualquer uma das figuras pode vir de repente vir falar connosco.

(voz masc.) Sim, mas RBP efetuou um estudo prévio ao nível dos textos bíblicos e das indumentárias e objetos representados.

(voz fem.) Reparemos no beijo de Judas: a paz desenhada no rosto de Cristo por oposição ao corpo e ao rosto de Judas.

(voz masc.) Bordalo Pinheiro conseguiu humanizar as figuras. Reparemos nos sacerdotes nas cenas na Casa de Anás e em Casa de Caifás.

(voz fem.) Vão ver aquele guarda com mais atenção.

(voz masc.) Pertence à cena de Jesus em Casa de Herodes. É o guarda do templo, com uma expressão altiva e olhar distinto. Bordalo Pinheiro foi à minúcia de mostrar os dentes na boca entreaberta.

(voz fem.) De facto.

(voz masc.) Também os legionários romanos nas cenas de Jesus perante Pilatos e de Pilatos estão pormenorizadamente caracterizados com as armaduras, capacetes, mantos e armas.

(voz fem.) A figura do romano a montar o cavalo?

(voz masc.) O guarda e o cavalo são representados com grande realismo. Dir-se-ia que o cavalo vai avançar a qualquer momento e sair por aí fora.

[MJM/2013/03] [362 palavras]

Museu de José Malhoa	Peça tridimensional: esculturas da Paixão de Cristo de Rafael Bordalo Pinheiro (MJM/2013/03)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	Não se explicita o objetivo.
2. Localização da obra	Não	Nenhuma informação é dada face à sua localização no contexto do museu.
3. Informação base	Sim	Identificação do autor das esculturas, datas de encomenda e da sua condução, assim como o número de estátuas finalizadas.
4. Técnica e material	Sim	Identifica as esculturas como sendo em terracota policromada, resultantes de estudos feitos com base em textos bíblicos.
5. Estilo	Não	Apesar de não especificar o movimento ou escola, a data de encomenda e condução as esculturas indicam-nos ser da década de 1880.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	É esclarecido o contexto de encomenda destas esculturas, que o governo português pretendia colocar na Capela da Via Sacra da Mata do Buçaco, mas que por falta de pagamento acabou por nunca ser conduzida.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	As esculturas seguem uma lógica de descrição baseada nas cenas retratadas, especificando o contexto que conduziu à sua criação, o número total de figuras conduzidas e alguns pormenores interessantes em algumas figuras. Contudo, negligencia-se a descrição de cada uma das cenas em separado, o que exigiria um conjunto mais vasto de comentários.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Mesmo a identificação das cenas da Paixão de Cristo, que começam a ser nomeadas a partir da esquerda com apoio nas legendas de parede, perde a ordem inicial e resulta em desorientação.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	A natureza dialógica do comentário torna o nível de língua muito acessível, apesar de ser importante explicar terracota policromada e esclarecer as cenas da Paixão de Cristo.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A sua estrutura dialógica atribui-lhe uma atratividade difícil de ignorar que cativa os visitantes a continuar a escutar o comentário, assim como a chamada de atenção para pequenos detalhes, como as bocas abertas entrevedo os dentes ou a expressão de um guarda.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum outro sentido é convocado
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Seria importante explicar em que consiste a terracota policromada e contextualizar de forma adequada o que é a Paixão de Cristo e as várias etapas que abrange.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Neste caso específico, visto se tratar de escultura de natureza teatral, seria importante recriar a posição/postura de algumas das personagens que compõem as cenas, nomeadamente aquelas que são alvo de uma chamada de atenção.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância dialógica de vozes - feminina e masculina.
15. Materiais táteis	Não	Uma vez que não era permitido tocar nas esculturas, sugeria-se a disponibilização de amostras do material para que os visitantes pudessem experienciar o seu toque. Visto ser um conjunto extenso de esculturas e ser inviável réplicas para a totalidade das 86 figuras, poder-se-ia criar a réplica de 2 ou 3 cenas. De forma a complementar a possível existência de réplicas, sugeria-se a criação de um conjunto de mapas em relevo para mais 2 cenas.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	Estrutura dialógica.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 362 palavras.

Quadro 83. Análise do comentário MJM/2013/03.

O comentário A30 (MJM/2013/03) descreve uma extensa coleção de esculturas em terracota que pretende representar as várias fases da Paixão de Cristo. Utiliza para o efeito 362 palavras, apoia-se na alternância entre vozes feminina e masculina e não integra efeitos sonoros. Este audioguia não se dirige a pessoas cegas ou com baixa visão, não se dispondo informação se existem versões em línguas estrangeiras.

Tal como já referido nos comentários A19 e A20, a estrutura dialógica que norteia o audioguia deste museu constitui a sua mais-valia não só porque não é comum em museus portugueses, causando um estranhamento aliciante, mas também porque transmite informação de uma forma acessível que se torna simultaneamente sugestivo. No decorrer do comentário A30, obtêm-se informações sobre o contexto de encomenda e criação das peças, o local para onde se destinavam e o número de figuras concluídas. No entanto, a técnica, os materiais e a escola ou movimento que enquadram esta obra são desenvolvidos de forma residual, ficando também por explicar em que consiste “terracota policromada”. Um outro aspeto, que torna o entendimento da obra mais difícil de apreender na sua globalidade, é a referência à Paixão de Cristo que não é decerto do conhecimento da generalidade do público, assim como as várias etapas da mesma e personagens que as integram. Apesar de o nível de

língua neste comentário ser consideravelmente acessível, esta ausência de explicitação contribui para um certo grau de opacidade.

No que se refere às orientações espaciais, a descrição das cenas é inicialmente realizada a partir da esquerda (para quem está de frente para as esculturas). Contudo, esta orientação é perdida e a identificação das cenas deixa de obedecer a uma ordem definida.

Da perspetiva dos visitantes com deficiência/incapacidade visual, as esculturas da Paixão de Cristo proporcionam uma extraordinária oportunidade para realizar a recriação pessoal da postura de algumas figuras que se destacassem neste vasto conjunto. Neste sentido, seria importante a convocação de outros sentidos, eventualmente com a integração de efeitos sonoros, dada a dimensão dramática das cenas retratadas. Para além disso, devido ao elevado número de esculturas e à diversidade de cenas, seria importante disponibilizar réplicas de algumas cenas, complementadas por mapas em relevo e uma mesa com a exposição dos materiais e ferramentas usadas por Rafael Bordalo Pinheiro, que pudessem ser manipuladas.

**A31.** *Taça Minai* [MCG/2013/03] – *Museu Calouste Gulbenkian*



Figura 47. Taça Minai, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.<sup>122</sup>

**Taça**

(voz masc.) Nesta taça de finais do século XII e inícios do século XIII de forma oitava em cerâmica Minai de inspiração extremo-oriental estão representados dois dos passatempos favoritos da corte: a caça e o jogo de polo. Podem-se observar quatro cavaleiros segurando bastões de polo que alternam com pares de falcões afrontados. No exterior podem-se ler votos de longevidade ao possuidor da taça.

(voz fem.) A técnica Minai em que a decoração é pintada sob e sobre o vidrado permite o emprego de uma gama variada de cores e foi desenvolvida sobretudo em Caxã, um dos mais importantes centros artísticos da Pérsia. As peças em cerâmica Minai eram consideradas valiosos objetos de luxo.

[MCG/2013/03] [111 palavras]

<sup>122</sup> Figura retirada de <http://masterpieces.aseumus.museum> (acedido 15.01.2015).

Museu Calouste Gulbenkian	Peça tridimensional: taça Minai (MCG/2013/03)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não se localiza a obra na sala em que insere nem no conjunto do museu.
3. Informação base	Sim	Sabe-se que é uma taça em forma oitava dos séculos XII-XIII. Não há informações sobre as dimensões ou o autor da peça.
4. Técnica e material	Sim	Especifica-se a técnica da pintura Minai e o material usado, a cerâmica.
5. Estilo	Sim	A peça é identificada como sendo de inspiração extremo-oriental, datada de finais do séc XII e inícios do séc XIII.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Refere-se que a taça é de inspiração extremo-oriental, datada de finais do séc XII e inícios do séc XIII.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Descreve de forma sequencial e coerente aquilo que se encontra representado na taça, isto é, os passatempos favoritos da corte e os cavaleiros que se encontram em plena atividade, assim como inscrições na taça.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	A descrição beneficiaria da orientação espacial fornecida na descrição das cenas. A única referência é ao exterior da taça onde se encontram os votos de longevidade.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Refere-se a técnica Minai que é posteriormente explicada. A forma em oitava poderia ser explorada recorrendo à comparação com uma flor.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A forma com o a descrição se desenrola com o caráter apelativo do comentário.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum sentido é convocado.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes feminina e masculina e música (piano).
15. Materiais táteis	Não	A taça encontra-se protegida por uma vitrina em vidro. Seria interessante disponibilizar uma réplica desta taça, para permitir o contacto com o material. No caso das peças tridimensionais, as réplicas são o material tátil mais adequado; contudo, poderia ser criado um mapa em relevo onde se representassem as cenas que compõem a taça.
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	A estrutura frásica é simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 111 palavras.

Quadro 84. Análise do comentário MCG/2013/03.

O comentário A31 (MCG/2013/03) descreve uma peça tridimensional – taça Minai – utilizando, para o efeito, 111 palavras. Faz uso da habitual alternância de vozes feminina e masculina, com a integração de efeitos sonoros – música. Este audioguia não se direciona para pessoas cegas ou com baixa visão, estando disponível em três línguas estrangeiras – espanhol, francês e inglês.

Este comentário inicia-se com a identificação da origem e local da peça e da sua forma, que é uma forma oitava, forma esta que poderia ser comparada à forma das pétalas de uma flor, ou seja, abrange imediatamente a informação considerada básica ou fundamental. Esta descrição identifica, de forma sequencial, as cenas retratadas no interior da taça, sem que seja explicitamente referido que estas cenas se encontram no interior; esta informação é depreendida pela referência aos votos de longevidade inscritos no exterior da taça. No entanto, para além da referência ao exterior da taça, nenhuma outra orientação espacial é fornecida, daí que a descrição pudesse beneficiar desta inclusão.

Um outro aspeto positivo é a clara identificação da técnica envolvida na criação desta peça – a técnica Minai – e a sua explicação através de uma paráfrase, considerando-se que a linguagem técnica se apresenta como acessível. Contudo, no que se refere à identificação do estilo e dos contextos social e histórico, a informação resume-se à identificação dos finais do século XII e inícios do século XIII.



Do ponto de vista dos visitantes com deficiência/incapacidade visual, o comentário áudio beneficiaria de um maior envolvimento dos visitantes através da convocação de outros sentidos, para além da audição, sendo de referir que foi incorporada música instrumental. Neste sentido, e porque não é permitido tocar nesta taça, os materiais táteis seriam uma mais-valia, podendo sugerir-se a disponibilização de uma réplica ou de uma amostra do material cerâmico e de um conjunto de mapas de relevo que representassem as cenas do interior da taça, assim como os votos inscritos no exterior.

**A32. Caixa de escrita [MCG/2013/04] – Museu Calouste Gulbenkian**

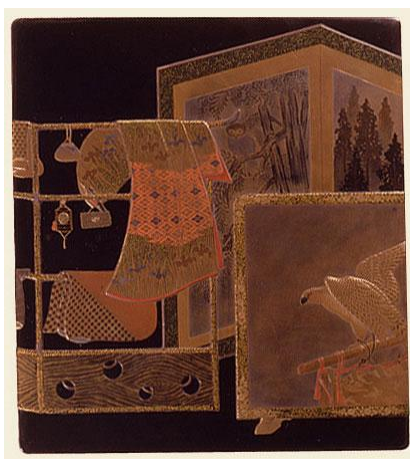


Figura 48. Decoração do tampo da caixa de escrita, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.<sup>123</sup>

**Caixa de escrita**

(voz fem.) Esta caixa de escrita japonesa suzuribako do século XIX combina a laca, o ouro e a prata. A decoração da tampa apresenta decoração de dois biombos e um cabide com peças de vestuário e diversos acessórios do traje masculino.

(voz masc.) Na decoração foi utilizada a técnica genericamente designada por makie, ou seja, desenho polvilhado, em que pigmentos e pós metálicos são polvilhados sobre a superfície da laca fresca, previamente aplicada em sucessivas camadas.

(voz fem.) Este tipo de caixas destinavam-se a guardar todos os instrumentos necessários à escrita, uma pedra de tinta, o gotejador e um pincel.

[MCG/2013/04] [111 palavras]

<sup>123</sup> Figura retirada de <http://museu.gulbenkian.pt/> (acedido a 15.01.2015).

Museu Calouste Gulbenkian	Peça tridimensional: caixa de escrita (MCG/2013/04)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não se localiza a obra na sala em que insere nem no conjunto do museu.
3. Informação base	Sim	Sabe-se que é uma caixa de escrita proveniente do Japão, mas não se apreende as suas dimensões nem cores dominantes.
4. Técnica e material	Sim	A caixa é feita de uma combinação de laca, ouro e prata mediante a aplicação da técnica makie.
5. Estilo	Sim	O estilo é suzuribako datado de finais do séc. XIX.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Somente a referência aos finais do séc. XIX.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A caixa é descrita no que diz respeito à sua decoração e elementos constitutivos (biombos, peças de vestuário e acessórios masculinos) de forma coerente e lógica.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Não é explicitada nenhuma orientação na descrição da caixa.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Apesar da utilização de suzuribako e makie, os termos são explicados.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A descrição dos elementos que compõem o tampo da caixa torna o comentário interessante.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Nenhum sentido é convocado para além da audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Alternância de vozes feminina e masculina e música (piano). Encontra-se protegida por uma vitrina de vidro. Sugeria-se a disponibilização de uma réplica da caixa juntamente com o seu conteúdo ou pelo menos uma amostra do material de que a caixa é feita. Seria interessante oferecer um mapa em relevo da decoração da caixa (os biombos, o vestuário e os acessórios masculinos).
15. Materiais táteis	Não	
16. Intertextualidade	Não	
17. Estrutura sintática	—	A estrutura frásica é simples.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 111 palavras.

Quadro 85. Análise do comentário MCG/2013/04.

O comentário A32 (MCG/2013/04) descreve uma caixa de escrita japonesa, utilizando 111 palavras. Faz uso da habitual alternância de vozes feminina e masculina, com a integração de efeitos sonoros – música. Este audioguia não se direciona para pessoas cegas ou com baixa visão, estando disponível em três línguas estrangeiras – espanhol, francês e inglês.

Este comentário áudio pode ser analisado à semelhança do anterior (A31), uma vez que identifica claramente tanto o estilo (suzuribako) como a técnica (makie) envolvidos na decoração da caixa de escrita japonesa, que são ambos adequadamente explicitados. Da mesma forma, o tampo da caixa é descrito como estando decorado com dois biombos e peças de vestuário e acessórios masculinos, sem fazer utilização de qualquer orientação espacial nem referência às suas dimensões nem cores dominantes. A função da caixa também é explicada, nomeando-se os objetos que eram frequentemente lá guardados, permitindo entrever o potencial conteúdo da caixa que se encontra fechada dentro da vitrina de exposição. A descrição apresenta-se assim como sequencial e coerente, ao mesmo tempo que interessante e sugestiva, uma vez que os termos técnicos são explicados e contribuem para o nível de língua acessível.

Considerando os visitantes cegos ou com baixa visão, o comentário A32 poderia integrar a utilização de materiais táteis que potenciase uma exploração multissensorial da peça de arte. Neste sentido, uma réplica da caixa que permitisse compreender a sua dimensão, o encaixe do tampo, os ângulos e a suavidade do material seria sugerido, assim como um desenho em relevo com a representação da sua decoração.

**A.33.** *Santa Ana, a Virgem e o Menino* [MAB/2014/04] – Museu do Abade de Baçal

Figura 49. Escultura “Santa Ana, a Virgem e o Menino”, Museu do Abade de Baçal, Bragança.<sup>124</sup>

**Santa Ana, a Virgem e o Menino**

(voz fem.) Escultura em madeira estofada e policromada, imbuída de cânones arcaizantes que representa três figuras: Santa Ana, a Virgem e o Menino. Este tipo de representação das Santas Mães era muito frequente durante a Idade Média. A flexibilidade com que os artistas variavam a escala das figuras prendia-se com o valor simbólico da representação em detrimento da visão realista e objetiva, contudo, nesta peça, o hieratismo medieval é substituído pela interpretação naturalista, acentuando a envolvência afetiva da Família da Virgem. Nesta obra, denota-se a habilidade do escultor que utilizou um único lenho, bifurcado, para a composição das figuras principais. A sua base maciça e compacta mantém a forma do cepo original e é composta por oito querubins com cabelos castanhos, pele clara, faces rosadas e rechonchudas (quatro de cada lado) que espreitam entre espessos turbilhões de nuvens. Sobre a base do lado esquerdo ergue-se a Virgem, com cabelos castanhos ondulados de pele clara e faces rosadas, aparecendo ricamente vestida, numa visão quase profana e cortesã pela opulência das vestes, polícromas (em tons de azul, vermelho, verde e com decoração dourada) e pelo cuidado do penteado. A seu colo o Menino nu de pele rosada, está esculpido numa peça extensa e tem o braço direito partido, debruça-se para a Santa Ana que aparece majestaticamente sentada e encontra-se do lado direito da composição, amparando-o com a mão direita e com a mão esquerda segura cachos de uva, numa alusão ao futuro sacrifício do Redentor. A Santa Ana tem cabelos castanhos, pele clara e faces rosadas. Apresenta um toucado, sobre a cabeça, de cor branca com faixa dourada a debruar, e vestes de tons alaranjados verdes e dourados. Tem o indicador da mão direita partido. As vestes das duas mulheres são debruadas por pequenas incisões circulares assim como os motivos florais que as decoram. O movimento é sugerido pelo voltar das vestes das Santas Mulheres e pelo debruar da criança.

[MAB/2014/04] [316 palavras]

<sup>124</sup> Retirada de: <http://www.matrizpix.dgpc.pt/> (acedido 15.01.2015).

Museu do Abade de Baçal	Peças tridimensionais - Santa Ana, a Virgem e o Menino (MAB/2014/04)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Considerações qualitativas
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	A obra não é localizada no contexto do museu, apesar de este surgir na elencação dos objetos descritos na Capela do Paço e de esta se basear no mapa do museu oferecido no tablet.
3. Informação base	Sim	Sabe-se que é uma escultura de madeira que representa 3 figuras - Santa Ana, a Virgem e o Menino, com referência às suas vestes e cores, mas sem menção às dimensões.
4. Técnica e material	Sim	Madeira estofada e policromada, esculpida a partir de um só tronco.
5. Estilo	Sim	Apesar de não ser explicitado, depreende-se que foi um estilo típico da Idade Média.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Sim	Idade Média e uma representação naturalista da Virgem, contrária à tendência habitual desta altura.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	A descrição segue uma sequência coerente, partindo da base e avançando depois para o que está sobre a base, primeiro do lado esquerdo e depois do direito. Nesta sucessão de indicações orientacionais, a descrição dos vários elementos que constituem as estátuas vai sendo apresentada.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	"Base", "sobre a base", "esquerda" e "direita".
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Verifica-se a utilização de termos técnicos que não são, contudo, explicitados: "policromado", "hieratismo", "cepo", "querubins", "opulência", "debruar".
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	Apesar de uma relativa opacidade, provocado pelo uso de alguns termos, a descrição sequencial e coerente apresenta-se apelativa e sugestiva, especialmente pela menção aos anjos de caras rosadas e bolachudas sob as Santas, o dedo partido do Menino ou ao movimento das roupas das Santas.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Não se convoca nenhum outro sentido para além da audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	
13. Recriação pessoal das peças	Não	Poder-se-ia incentivar a recriação das poses das Santas.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Voz feminina sintetizada.
15. Materiais táteis	Não	Sugeria-se a disponibilização de uma amostra do material da escultura e um mapa em relevo para representar as posições das Santas e do Menino.
16. Intertextualidade	Não	Dada a abundância de peças de caráter religioso presentes neste museu, facilmente se poderia fazer referência a outras em exposição neste museu.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura apresenta-se como tendencialmente complexa, mas sem apresentar grandes obstáculos à interpretação.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 316 palavras.

Quadro 86. Análise do comentário MAB/2014/04.

O comentário A33 (MAB/2014/04) descreve uma escultura em madeira, descrição esta que utiliza 316 palavras. Usa uma voz feminina sintetizada e não integra efeitos sonoros. Este audioguia não se dirige a pessoas com deficiência/incapacidade visual, estando disponível em três línguas estrangeiras – espanhol, francês e inglês.

Os aspetos mais importantes do comentário A33 residem na descrição de pormenores, que foi organizada de forma sequencial e coerente da base da escultura até ao topo, onde se encontram as figuras das Santas, integrando assim importantes indicações espaciais. Os pormenores relacionados com as posições das figuras, das vestes, das cores e das curiosidades tornam este comentário apelativo e sugestivo. No entanto, sente-se a ausência de informação básica, tal como o autor, a data e o nome da técnica utilizada, detalhes sobre o estilo e os contextos histórico e social, que acrescentasse algo mais à referência vaga à Idade Média. A linguagem surge como relativamente acessível, mas utiliza alguns termos que necessitariam de explicação, tais como “policromado”, “hieratismo”, “cepo”, “querubins”, “opulência”, “debruar”.

Do ponto de vista dos visitantes com deficiência/incapacidade visual, a não convocação de outros sentidos e a inexistência de materiais táteis e de relacionamento desta peça com outras existentes no museu (rico em peças de caráter religioso) contribuem para a ausência de

intertextualidade neste comentário, não obstante a sua descrição bem conseguida. Reitera-se o efeito negativo provocado pela voz sintetizada.

**A34.** *Natividade* [MAB/2014/08] – *Museu do Abade de Baçal*



Figura 50. Escultura de marfim “Natividade e o cordeiro místico”, Museu do Abade de Baçal, Bragança.<sup>125</sup>

**Natividade**

(voz fem.) Escultura em marfim cuja base é alteada e dividida em três registos horizontais. No registo inferior, surge, deitada na gruta, Maria Madalena rodeada por um rebanho e do lado direito tem um leão. No registo intermédio, surge representado um Presépio com a Sagrada Família, Anjos, Pastores e animais. O registo superior apresenta frondosa folhagem e água que corre da Fonte da Vida onde bebem pássaros e cordeiros (metáfora da Cristandade). Ao centro da composição surge o Menino (Bom Pastor) em meditação sentado com as pernas cruzadas e pendentes faltando-lhe parte do pé esquerdo. O Menino surge como guardião de rebanhos. Na parte superior está representado o Padre Eterno (meio corpo de homem com barrete na cabeça, cabelos e barbas longas segurando esfera na mão esquerda, simbolizando o globo terrestre e abençoando, acompanhado pela Pomba do Espírito Santo). A composição simétrica da peça, própria da arte oriental é evidenciada na estilização da árvore da vida (Jessé) cujo tratamento vegetalista com hastes floridas constitui também uma característica desse estilo.

[MAB/2014/08] [extensão: 167 palavras]

<sup>125</sup> Retirada de: <http://www.matrizpix.depc.pt/> (acedido a 15.01.2015).

Museu do Abade de Baçal	Peças tridimensionais - Natividade (MAB/2014/08)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Exploração do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	A obra não é localizada no contexto do museu, apesar de esta surgir na elencação dos objetos descritos na última Sala do Paço Episcopal e de esta se basear no mapa do museu oferecido no tablet.
3. Informação base	Sim	Sabemos que é uma escultura em marfim dividida em 3 níveis, mas sem referência a autor ou data.
4. Técnica e material	Sim	O material é marfim, mas não há informação sobre a técnica.
5. Estilo	Sim	O estilo que identifica é o da arte oriental, mas sem referência temporal.
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	Exceto o facto de ser arte oriental, não fornece indicações temporais.
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Sim	Os elementos que constituem a escultura sucedem-se de forma coerente, seguindo uma orientação espacial, permitindo aprender uma imagem global da peça.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Sim	Utiliza os 3 registos horizontais, começando pelo inferior, avançando para o intermédio e terminando no superior.
9. Utilização de termos técnicos com/sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	Não se afigura necessário a utilização de um elevado número de termos técnicos, identificando-se apenas "estilização" e "vegetalista".
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Sim	A linguagem surge como apelativa e sugestiva, devido essencialmente à sucessão dos elementos descritivos que compõem a escultura.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Não se convocam outros sentidos.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se afigura necessário.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Voz feminina sintetizada.
15. Materiais táteis	Não	Seria importante disponibilizar uma amostra do material - marfim - que permitisse a sensação tátil, aliada a um mapa relevo dos 3 níveis da escultura.
16. Intertextualidade	Não	Dada a abundância de peças de caráter religioso presentes neste museu, facilmente se poderia fazer referência a outras em exposição.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura apresenta-se tendencialmente complexa.
18. Duração e extensão	—	Utiliza 167 palavras.

Quadro 87. Análise do comentário MAB/2014/08.

O comentário A34 (MAB/2014/08) descreve uma escultura em marfim de pendor religioso, fazendo uso de 167 palavras. Utiliza uma voz feminina sintetizada e não integra efeitos sonoros. Este audioguia não se dirige a pessoas com deficiência/incapacidade visual, estando disponível em três línguas estrangeiras – espanhol, francês e inglês.

Este comentário áudio segue o mesmo padrão do comentário anterior, apresentando-se como um excelente exemplo de uma abordagem descritiva sequencial e coerente que integra indicações espaciais organizadas em patamar inferior, intermédio e superior e utiliza um registo de língua acessível, sem termos técnicos de relevância. Verifica-se a ausência de informação relativa à técnica, ao estilo e aos contextos social e histórico da peça, assim como a necessidade de convocar os outros sentidos e materiais táteis e de suscitar relações de intertextualidade, particularmente importantes para os visitantes com deficiência/incapacidade visual.

### A35. *Armas da congregação* [MSMT/2014/06] – *Mosteiro de São Martinho de Tibães*

#### **Armas da congregação** (masc)

(masc) O brasão da congregação tem os seguintes símbolos heráldicos: leão, castelo, água, sol, mitra e báculo.

(fem) Os dois primeiros são alusivos ao Reino de Leão e Castela que acolheu a ordem beneditina na Península Ibérica. A água a sair do interior do castelo significa o voto de passagem do mar. O sol é a luz do evangelho que ilumina toda a Cristandade. A mitra representa o poder do Abade Geral da congregação que, dentro dos mosteiros da congregação, possuía uma autoridade equivalente à do bispo como pastor da religião beneditina. O báculo simboliza a

autoridade do abade como guia pastoral dos monges. Podemos vê-lo aplicado nas grades da entrada e no arco cruzeiro da Igreja, no escadório, no cruzeiro e no Coro Alto.

[MSMT/2014/06] [123 palavras] [1:02]

Mosteiro de São Martinho de Tibães	Peça tridimensional: Armas da Congregação (MSMT/2014/06)	
Análise microestrutural	Presença / Ausência	Fatores de adequação a públicos cegos ou com baixa visão
1. Explicitação do objetivo do comentário	Não	
2. Localização da obra	Não	Não é localizada, apesar de este comentário se encontrar com base no mapa que acompanha o guia.
3. Informação base	Sim	Compreende-se que se trata de um brasão, composto por diversos símbolos heráldicos, mas sem referência a autor, data ou dimensões.
4. Técnica e material	Não	Nada é referido relativamente a técnica e material. Pode pressupor-se que seja de granito, como a maioria dos brasões.
5. Estilo	Não	
6. Informação sobre os contextos social e histórico	Não	
7. Descrição sequencial e coerente dos elementos visuais	Não	Os elementos que constituem o brasão são enumerados e as suas simbologias explicitadas, mas sem uma descrição da sua distribuição no brasão em si.
8. Orientação espacial aplicada à descrição	Não	Nenhuma indicação espacial aplicada.
9. Utilização de termos técnicos com / sem recurso a paráfrases e explicações	Sim	São utilizados termos técnicos sem explicação - "heráldicos", "mitra" e "báculo" - que exigem explicação.
10. Linguagem sugestiva, vívida, imaginativa, metafórica	Não	Não se apresenta um comentário particularmente vívido, mas antes uma sucessão de elementos heráldicos e a sua simbologia.
11. Convocação de outros sentidos	Não	Não se convocam outros sentidos, para além da audição.
12. Explicação de conceitos ambivalentes através de analogias com outros sentidos	Não	Não se afigura necessário.
13. Recriação pessoal das peças	Não	Não se apresenta possível.
14. Sonoplastia: vozes, efeitos sonoros, música	Sim	Resume-se à alternância de vozes feminina e masculina.
15. Materiais táteis	Não	Poderia haver um mapa ou ilustração em relevo para o brasão.
16. Intertextualidade	Sim	Faz-se referência ao facto de as armas se encontrarem aplicadas noutros locais no espaço do Mosteiro.
17. Estrutura sintática	—	A estrutura frásica caracteriza-se por ser maioritariamente simples.
18. Duração e extensão	—	Dura 1:2 minutos; utiliza 164 palavras.

Quadro 88. Análise do comentário MSMT/2014/06.

O comentário A35 (MSMT/2014/06) descreve as armas da congregação beneditina, estendendo-se ao longo de 1:02 minutos e utilizando 123 palavras. Faz uso da habitual alternância de vozes feminina e masculina, sem integrar efeitos sonoros. Este audioguia não se dirige a visitantes com deficiência/incapacidade visual, não se dispendo de informação sobre as línguas estrangeiras do audioguia.

O comentário centra-se maioritariamente na enumeração dos elementos heráldicos que compõem as armas da congregação e na explicação da sua simbologia, sem que outros aspetos sejam referidos, nomeadamente a data de conceção do brasão, quem o terá concebido, os materiais, técnicas e estilo subjacentes, os contextos social e histórico. Da mesma forma, as indicações de natureza espacial não são incluídas para potenciar a compreensão das armas da congregação. A linguagem apresenta-se acessível, apesar de se poderem mencionar os termos “heráldicos”, “mitra” e “báculo” que surgem sem explicação. Contudo, é pertinente apontar o esforço em identificar outros locais onde o brasão da congregação beneditina pode ser observado dentro do espaço do Mosteiro.

Da perspetiva dos visitantes com deficiência/incapacidade visual, afigura-se necessário referir o facto de este comentário A35 não convocar os outros sentidos, para além da audição, nem se apoiar em materiais táteis, como uma ilustração ou desenho para o brasão.

### 7.3. Discussão de resultados

Após a análise anteriormente exposta, afigura-se pertinente realizar uma discussão dos resultados obtidos após a análise dos 35 comentários áudio selecionados das 20 instituições visitadas. Estes critérios foram sistematizados no final do capítulo 4 em função da análise realizada das recomendações nacionais e internacionais direcionadas não só para a audiodescrição, mas também para outras necessidades particulares dos visitantes com deficiência/incapacidade visual aquando da visita museológica.

No que refere aos primeiros critérios microestruturais, nenhum comentário áudio analisado identificou claramente o seu objetivo (cf. critério 1 – explicitação do objetivo do comentário), com exceção do A28 que explicita que vai descrever uma peça para tocar, ou seja, uma réplica neste caso. Da mesma forma, nenhum comentário explicita a localização da peça descrita (cf. critério 2). Por outro lado, a grande maioria dos textos analisados (i.e. 30 em 35) fornece informação básica (cf. critério 3), o que permite identificar as peças em causa, nomeadamente o autor, a data e formato, sendo a menção às dimensões quase sempre negligenciada. As referências ao estilo, técnica e materiais e contextos sociais e históricos (cf. critérios 4, 5 e 6, respetivamente) são abordados de diferentes formas: mais de metade dos comentários áudio (i.e. 24 em 35) desenvolve os contextos social e histórico em que as peças foram criadas, apesar de a explicitação à técnica e aos materiais terem merecido menos atenção (21 em 35 textos) e a explicação do estilo ainda ser menos desenvolvido (16 em 35 comentários áudio), conforme demonstrou a nossa análise.

A estrutura sintática (cf. critério 17) oscila entre uma estrutura simples (i.e. 20 comentários áudio) e uma estrutura complexa (i.e. 15), o que nem sempre implica que esta complexidade sintática resulte em obstáculos à compreensão dos textos.

Por último, uma análise da duração e extensão (cf. critério 18) dos comentários áudio analisados revelou que a média de palavras utilizadas foi de 240, tendo o comentário mais curto usado 110 palavras e o mais longo 719 palavras. Uma vez que não foi possível a obtenção da duração em minutos para todos os comentários, optou-se por não realizar esta média. Afigura-se, porém, pertinente que a audição não seja prejudicada pela velocidade de leitura, pelo que um menor número de palavras por minuto pode ser uma fórmula de sucesso para a audição se tornar acessível.

De seguida, afigura-se relevante abordar de forma mais profunda os seguintes critérios: o balanço relativo à abordagem da objetividade versus subjetividade versus expressividade; a utilização de orientações espaciais; a linguagem técnica e o tratamento que os termos técnicos receberam; a integração de efeitos sonoplásticos; a possibilidade de recriação pessoal das obras descritas; e a complementaridade de sentidos na sua dupla vertente de convocação dos outros sentidos e da utilização de materiais táteis.



No conjunto da amostra de trabalho, apenas o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha e o Museu Nacional do Azulejo se assumem como acessíveis, ao passo que os restantes se dirigiam à generalidade do público, sem terem em consideração as necessidades de grupos de visitantes específicos. Por esta razão, não surpreende que estas sejam as únicas instituições que integram explicitamente audiodescrição nos seus audioguias que, tal como mencionado no capítulo anterior, não implica que outro tipo de informação não seja simultaneamente integrado, tal como a informação de natureza factual (cf. A5 ou A15) ou mesmo poética (cf. A22). Da mesma forma, a audiodescrição pode também surgir em audioguias tendencialmente factuais, sem preocupações explícitas de acessibilidade, o que acontece por uma multiplicidade de razões que se tentará explorar.

No entanto, convém sublinhar que a audiodescrição como técnica descritiva não surge como uma ferramenta autossuficiente, necessitando de se integrar numa abordagem holística de acessibilidade, onde os diversos sentidos são integrados e convocados, como a sonoplastia ou os materiais táteis. Esta abordagem multissensorial tem de envolver todos os sentidos, assim como os pressupostos que subjazem à forma como as pessoas percebem o mundo, aprendem e constroem o conhecimento. Este trabalho de “uniformização” não se apresenta de resolução fácil, uma vez que todos os visitantes aos espaços culturais e históricos são potencialmente diferentes e, como consequência, nenhuma opção será integralmente adequada ou necessariamente pacífica e consensual.

A audiodescrição, tal como definida pela maioria das recomendações internacionais, encontra-se frequentemente relacionada com a utilização da linguagem sugestiva e vívida (cf. critério 10), um dos aspetos de mais difícil concretização e simultaneamente de identificação mais complexa, uma vez que se relaciona com os conceitos de subjetividade e expressividade, cuja definição não se apresenta, de forma alguma, pacífica nas recomendações referidas. O que para um visitante se pode afigurar como linguagem sugestiva, para um outro pode não o ser. Tal como já referido, mesmo aquilo que é observado não vai ser apropriado da mesma forma, porque será o resultado da observação de diferentes pessoas e, como tal, necessariamente subjetivo, subjetividade esta que abrange igualmente a escolha das palavras e a organização da informação a veicular. Desta forma, toda a discussão explanada no capítulo 4 relativa à necessidade de manter a objetividade nas audiodescrições (cf. Benecke, 2004; Snyder, 2004, 2008) parece confrontar-se com a inevitabilidade da subjetividade humana. Esta subjetividade não precisa de ser encarada como um aspeto necessariamente negativo, mas como uma dimensão que pode ser trabalhada a par da expressividade linguística e assumida na audiodescrição como uma possibilidade entre outras. Esta expressividade linguística encontra-se mesmo prevista nas recomendações dos autores supra citados, nomeadamente através da utilização de metáforas e analogias, recursos figurativos que contribuem claramente para a criação de fortes imagens mentais. É por estes motivos que não subscrevemos a recusa incondicional da subjetividade e da expressividade.

No conjunto da amostra de trabalho, identificaram-se somente 9 comentários áudio<sup>126</sup> como não sendo sugestivos nem interessantes. Os restantes 26 demonstraram utilizar algum recurso que os torna apelativos e sugestivos, resultantes de diferentes fatores: a sequencialização da descrição (i.e. o critério 7 que é cumprido por 29 instituições), a escolha das palavras usadas (cf. linguagem técnica), ou as analogias criadas – ex.: a descrição do painel de azulejos no claustro do Palácio da Pena como se fosse uma manta de retalhos (cf. A6) ou a comparação dos vitrais da Capela do Palácio da Pena (cf. A16) a uma banda desenhada, cuja descrição seguiu a leitura da BD. Outros exemplos que merecem destaque são: o claustro do Museu Nacional do Azulejo (A5), devido à simulação de um diálogo entre as figuras que sustentam a fonte; o convite dirigido aos visitantes do Mosteiro de São Martinho de Tibães (cf. A8) para pintarem as fontes do escadório e colocarem as estátuas nos nichos das fontes; a estrutura dialógica que caracteriza os comentários A19, A20 e A30 no Museu José de Malhoa; a estrutura narrativa da descrição do tríptico na Casa das Histórias de Paula Rego (cf. A 21); a organização e coerência das descrições aliadas às indicações espaciais e à linguagem acessível (cf. A27, A31, A32, A33 e A34).

Paralelamente, devem ainda referir-se os comentários que devido à sua associação a réplicas ou materiais táteis – A2, A22 e A28 – alcançam uma dimensão multissensorial mais intensa, potenciadora de uma significativa compreensão dos objetos a descrever – a estruturação do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha com base na planta tátil, o quadro “Aljubarrota” através da ilustração tátil do quadro e a réplica do sistema de pesos e medidas, todos no mesmo museu.

As orientações espaciais aplicadas à descrição (cf. critério 8) são consubstanciadas na seguinte proporção: 18 comentários áudio<sup>127</sup> não integram qualquer orientação espacial, enquanto 17 textos fazem uso destas indicações, sendo as mais recorrentes a referência à esquerda e à direita, aos pisos inferior e superior, seja para explicitar a configuração de diferentes espaços (cf. A1, A2 e A3), seja para identificar a localização das cenas representadas nos vitrais da Capela do Palácio da Pena (cf. A16), no retábulo também do Palácio da Pena (cf. A9) ou nos registos horizontais da escultura de marfim do Museu do Abade de Baçal (cf. 34). No caso dos dois trípticos apresentados (cf. A18 e A21), as indicações materializam-se na identificação das cenas da esquerda, centro e direita, não necessariamente nesta ordem. Neste conjunto, destaca-se o A4 – Clareira das Azinheiras – por utilizar indicações que não correspondem a “direita” e “esquerda”, usando antes pontos de referência como “orla de carvalhos”, “muro de granito” e “linhas de azinheiras”.

Neste sentido, nenhum destes comentários segue a proposta da ordem dos ponteiros do relógio na descrição das obras, de acordo com *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996). Estes 18 comentários áudio obedecem antes a uma ordem sequencial que contribui para uma linha narrativa e que corresponde à

<sup>126</sup> Os comentários que não foram identificados como sugestivos são os seguintes: A1, A10, A12, A13, A15, A17, A25, A29 e A35.

<sup>127</sup> Os comentários que não incluem referências espaciais são os seguintes: A5, A6, A7, A8, A9, A10, A12, A13, A15, A17, A19, A20, A21, A26, A30, A31, A32 e A35.

ordem da leitura – da esquerda para a direita –, começando habitualmente do nível superior para o inferior, apesar de o contrário também se ter verificado. Independentemente da ordem escolhida, sente-se a ausência destas indicações de natureza espacial em metade dos comentários, as quais poderiam tornar-se numa mais-valia não só no entendimento do próprio objeto de descrição, mas também no potenciamento de uma experiência multissensorial mais intensa, precisamente pela sequência narrativa que criam.

O uso da linguagem técnica (cf. critério 9) apresenta-se como um dos aspetos que normalmente surge como um obstáculo no acesso à informação, também com repercussões na acessibilidade emocional dos visitantes. As recomendações internacionais analisadas preveem que, mesmo quando se torna essencial a integração de termos técnicos, estes merecem clarificação por meio de paráfrases explicativas ou analogias, sejam os audioguias direcionados para os visitantes com deficiência/incapacidade visual, sejam para a generalidade dos visitantes, pugnando sempre por um registo de língua simples e acessível.

No conjunto do corpus analisado, somente 5 comentários áudio não utilizam termos técnicos<sup>128</sup>, enquanto 26 fazem uso de termos técnicos sem apresentarem qualquer tipo de explicação, que se identificou como sendo necessária. Os únicos comentários áudio que integram termos técnicos e os explicam são os A11 (talha dourada), A23 (retábulo e cantaria, por meio de uma analogia), A31 (técnica Minaï) e A32 (técnicas makie e suzuribako).

Relativamente à convocação dos outros sentidos (cf. critério 11), o sentido da audição é efetivamente o único convocado, exceto no caso dos museus que serão referenciados mais adiante que convocam igualmente o tato por meio dos materiais táteis. A audição é, na maioria dos casos, complementada por uma riqueza sonoplástica (cf. critério 14) que abrange a alternância de vozes femininas e masculinas (sendo raramente usada uma só voz), a música e os efeitos sonoros diversos (ex.: sons de balidos de ovelhas no A19; água a correr nos A5 e A14; som de animais e homens a aticá-los no A27), sendo as dramatizações mais raras e realizadas com base nas vozes que já integram os audioguias, tal como sucede no A8 (dramatização de um excerto de um monge beneditino) e no A27 (dramatização de um excerto de Orlando Ribeiro). Afigura-se ainda pertinente mencionar a utilização de vozes “reais” em alguns comentários áudio, habitualmente de elementos das equipas dos museus (ex.: diretores) ou de elementos da comunidade local, frequentemente no início dos audioguias. Esta integração verifica-se em alguns comentários áudio na Casa das Histórias de Paula Rego, no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, no Museu do Azulejo, no Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves e no Museu Calouste Gulbenkian. Não obstante a sua relevância, há que sublinhar o facto de nem sempre a riqueza sonoplástica ser um aspeto necessariamente positivo ou indispensável, uma vez que os diversos efeitos a integrar devem ser pensados em função da peça em causa e do objetivo do comentário áudio.

---

<sup>128</sup> Os comentários que não utilizam termos técnicos são o A1, A3, A13, A17 e A20.

A convergência sensorial é particularmente importante para os visitantes com deficiência/incapacidade visual na linha do que as diversas orientações internacionais recomendam, tais como *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996), ADC (2009) ou Neves (in ADLAB, 2014). Da mesma forma, Guigue (2010) sustenta a importância do tríptico objeto-som-texto, a necessidade de estes serem pensados e concebidos em conjunto e a harmonia musical como a terceira camada de sentido e de emoção. Confinio-Reheder (2010) defende igualmente esta abordagem sensorial ao destacar a conjugação da audição, do tato e do olfato. Neste sentido, deve referir-se que nem o paladar nem o olfato foram efetivamente convocados em nenhum dos textos da amostra selecionada, apesar de se poderem enumerar diversas situações que teriam potenciado a convocação, por exemplo, do olfato, como são os casos do Museu do Douro (que disponibilizava mesmo 2 caixas de alfazema e folhas de oliveira), do Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves (cf. Clareira das Azinheiras), do Parque e Palácio da Pena e do Parque e Palácio de Monserrate (dois dos Parques de Sintra que integram amplos espaços naturais) e do Mosteiro de São Martinho de Tibães (integrado num vasta propriedade). Estes quatro últimos espaços ao integrarem amplos espaços naturais oferecem naturalmente estímulos auditivos e olfativos que poderiam ser explorados seja por meio da descrição, seja pela identificação e apresentação de focos de estimulação olfativa. Contudo, estas oportunidades não foram aproveitadas, ficando a convergência sensorial prejudicada.

Na discussão da acessibilidade das instituições museológicas, é inevitável abordar os materiais táteis (cf. critério 15). Assim, o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha (MCCB) e o Museu Nacional do Azulejo (MNA) oferecem não só réplicas para toque (cf. A28), mas também outro tipo de materiais, isto é, plantas táteis (cf. A2), painéis de azulejos (cf. A11 e A22), maquetas (também disponíveis em Museu Nacional de Machado de Castro & Criptopórtico e Mosteiro de São Martinho de Tibães.) e ilustrações táteis (cf. A22 e A26). O MCCB e o MNA são os únicos que disponibilizam igualmente videoguias para pessoas com deficiência/incapacidade auditiva.

No entanto, deve mencionar-se ainda o Museu Nacional de Machado de Castro & Criptopórtico, que também apresentam duas maquetas em madeira e em cortiça: uma do Criptopórtico e outra do Fórum Aeminiun, assim como o Museu dos Transportes e Comunicações, que disponibiliza uma maqueta em cartão, somente para a exposição da história do automóvel. Apesar de não terem sido nem localizados nem experienciados no Museu Calouste Gulbenkian (MCG), refere-se a criação de Martins (2008) de um diagrama tátil e do protótipo de relevo para um baixo-relevo assírio exposto no MCG, que poderia servir como um mecanismo de intertextualidade dentro do mesmo museu, critério este explicitado mais adiante.

Os materiais táteis que envolvem a utilização de documentos em Braille restringem-se a um pequeno número de instituições: a sinalética e a documentação impressa em Braille no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha; um conjunto de 17 réplicas em relevo com legendagem em Braille no Museu Nacional do Azulejo; o folheto do museu em Braille no Museu da Presidência da República;

a brochura com planta e texto em Braille no Museu de José Malhoa; o panfleto em Braille da exposição “Comunicar” no Museu dos Transportes e da Comunicação; e os materiais produzidos por Martins (2008) para algumas peças do Museu Calouste Gulbenkian. No entanto, deve relembrar-se que estes materiais, apesar de fundamentais para a acessibilidade dos visitantes com deficiência/incapacidade visual nos museus, se encontram fora do âmbito analítico deste trabalho.

A utilização de réplicas, que ocorre num só caso na amostra de trabalho – A 28 –, permite a exploração sistemática e lógica da peça, orientando as mãos pela manipulação da peça enquanto o comentário áudio decorre, podendo aproveitar-se estas oportunidades para chamar a atenção de formas e texturas e pormenores curiosos. Apesar de não se terem incluído mais comentários áudio direcionados para réplicas na amostra de trabalho, encontram-se outros exemplos destes textos nos anexos, particularmente no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha e no Museu Nacional do Azulejo.

Outra questão a mencionar relaciona-se com as experiências manipulativas de diversas peças dos museus e outros materiais que, conforme se verificou na análise das instituições realizada no capítulo 6, se encontram patentes nas suas soluções de acessibilidade e a grande maioria das vezes dependentes dos seus serviços educativos (cf. MCCB, MNA, MACCPs, MNMC+C ou MCG).

A interação dos visitantes com as peças e o espaço museológico abrange diferentes aspetos, nomeadamente quando os visitantes são convidados a participar de alguma forma, tal como a sentarem-se e apreciarem a beleza da Igreja no Museu Nacional do Azulejo (cf. A11) ou a pintarem as fontes do escadório no Mosteiro de São Martinho de Tibães (cf. A8). Estes convites diretos não são muito numerosos na amostra de trabalho. No entanto, os apelos para os visitantes recriarem as posturas representadas nas obras descritas (cf. critério 13), tal como *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996) e Confino-Reheder (2010) sustentam, apresentam-se como uma estratégia que não foi implementada em nenhum dos comentários áudio selecionados.

Um último critério que importa abordar consiste na criação de relações de intertextualidade (cf. critério 16) das peças descritas com as peças expostas (similares ou não) no mesmo espaço museológico ou noutros espaços afins. Esta intertextualidade oferece não só um sentido de coerência dentro do espaço visitado, com permanente interrelação entre as peças em exposição (que deixam de ser encaradas como objetos isolados e únicos dentro do mesmo espaço), mas também uma visão mais abrangente das instituições da mesma natureza dentro do espaço nacional ou ao nível internacional. Em última instância, estas ligações intertextuais potenciam o pensamento crítico e relacional, incentivando a construção de um conhecimento transversal. Contudo, a intertextualidade foi somente conseguida em oito comentários áudio retirados dos audioguias de Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves, Museu Calouste Gulbenkian, Parque e Palácio da Pena, Mosteiro de São Martinho de Tibães, Museu de José Malhoa e Casa das Histórias Paula Rego.

Em suma, do exposto se compreende que a acessibilidade dos textos direcionados para pessoas com deficiência/incapacidade visual resultará de uma multiplicidade de estratégias e recursos que não têm de ser exclusivamente linguísticos (i.e. a audiodescrição), entre os quais se contam a riqueza sonoplástica (efeitos sonoros, música, dramatizações e vozes “reais”), a interação direta com os visitantes, a estruturação da própria descrição não só devido à sequência de elementos, mas também devido à tipologia textual (ex.: factual vs. narrativa vs. dialógica) e a utilização de materiais táteis. São todos estes aspetos que, no seu todo, contribuem para uma experiência multissensorial significativa em contexto museológico.

Retomando o facto apresentado no início desta discussão, se apenas duas instituições se apresentaram como acessíveis, assim como os respetivos audioguias, nenhuma outra conclusão poderia ser expectável no final da análise dos 35 comentários áudio do que um panorama menos positivo no que diz respeito à operacionalização das recomendações internacionais para as pessoas cegas ou com baixa visão. Os principais aspetos direcionados para este grupo identificados por estas recomendações não foram alvo de concretização nos comentários áudio analisados, como são exemplo disso a referência à sequência descritiva coerente, à orientação espacial, à linguagem sugestiva, ao tratamento dos termos técnicos, à convocação dos sentidos e à disponibilização de materiais táteis. Esta ausência de tratamento e integração condiciona em grande parte o acesso dos visitantes com deficiência/incapacidade visual aos espaços museológicos. Não obstante esta constatação, encontraram-se casos válidos em que estas necessidades são efetivamente colmatadas sem uma intenção declarada das instituições em fazê-lo, seja por um mero acaso, seja por uma maior expressividade ou criatividade atribuída aos textos.

Tendo também em consideração que a maioria dos textos terá sido concebida pelas próprias instituições, sem preocupações explícitas de acessibilidade, nenhuma outra conclusão poderia ser retirada. Isto significa que ainda há um longo caminho a percorrer no âmbito da acessibilidade de forma a persuadir as instituições da importância de se tornarem acessíveis a todos. A acessibilidade assume-se, assim, como uma resposta transversal que pode servir todos os visitantes e as soluções acessíveis surgem como mais-valias que não se restringem aos visitantes cegos ou com baixa visão ou a outros grupos com deficiência/incapacidade. Estas soluções poderão apresentar-se úteis para uma variedade de grupos de visitantes, como as crianças, os imigrantes, os estrangeiros, os seniores ou as pessoas com menor experiência museológica.

Relembrando a importância do tríptico objeto-texto-som de Guigue (2010), verifica-se que em termos gerais, esta interdependência de níveis de sentido não é tida em conta pelos museus que pretendem conceber os seus audioguias. Este aspeto demonstra igualmente uma falta de coordenação e comunicação entre os museus, as empresas que fornecem os audioguias e os utilizadores finais destes meios de mediação. A interdependência que deve ser estabelecida entre estes três vetores fundamentais relaciona-se com a abertura dos museus a diferentes públicos e às suas distintas necessidades e, como

consequência, com a acessibilidade emocional e o acesso à tomada de decisões por parte dos visitantes aos museus (Dodd & Sandell, 1998). A comunicação estabelecida entre os representantes dos museus e os seus potenciais ou efetivos visitantes, assim como comunidade local, é essencial, mas não menos importante se revela o papel das empresas que fornecem o serviço. A experiência diversificada destas instituições deve ser convocada sob a forma de aconselhamento, propondo aos museus diferentes alternativas em termos de audioguia, em vez de um mesmo paradigma de audioguia, a utilização de grupos de controlo ou a mera reflexão sobre os objetivos que se pretendem alcançar.

A tendência parece centrar-se na transmissão de informação factual, marca histórica da erudição dos museus, que continuam a considerar que a banalização do conhecimento é um obstáculo à função museológica. Esta predominância atribuída à detenção de conhecimento, versus a vivência significativa dos espaços, com a convocação dos vários sentidos e das emoções, reflete uma perspetiva desatualizada que não se enquadra no paradigma dos museus do século XXI, continuando a ser marca dos “velhos museus”.

Compreende-se, assim, a citação de Vlachou (2012: 6) das palavras do diretor de um museu nacional, segundo o qual:

A acessibilidade não passa por banalizar e criar uma linguagem que é imediata para a criança (...). Este é um vício dos serviços educativos dos museus, muito vocacionados para o público infantil. Prevalece a tendência da infantilização e da banalização de contar... O património não precisa de ser apresentado como a história da carochinha. O património não é uma história que existe para nos fazer rir e para nos entreter.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS



## 8. Considerações finais

No final deste trabalho de investigação, torna-se possível compreender de forma mais abrangente a multiplicidade de dimensões que estão envolvidas na acessibilidade das pessoas com deficiência/incapacidade visual no contexto dos museus, nomeadamente no que diz respeito à utilização de guias descritivos, isto é, os guias enriquecidos com descrição, e à sua indispensável interação com outros materiais.

Neste sentido, confirma-se a hipótese de trabalho inicialmente alvitrada: com base na amostra de 20 instituições, provou-se que a maioria dos audioguias disponibilizados nos museus portugueses não se destina a visitantes cegos ou com baixa visão e, como tal, não conseguirá colmatar as suas necessidades descritivas e multissensoriais. Deste conjunto, destacam-se somente dois exemplos de museus que afirmam explicitamente uma atitude de inclusão – o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha e o Museu Nacional do Azulejo – assumindo terem audioguias acessíveis e disponibilizando também materiais táteis, potenciadores de uma experiência multissensorial mais abrangente. No entanto, neste conjunto de 20 instituições e dos respetivos audioguias analisados, podem encontrar-se exemplos igualmente válidos de comentários áudio que não só incluem audiodescrição, como também constroem uma sequência descritiva de uma forma atrativa e sugestiva: os quadros de José Malhoa e de Henrique Pinto no Museu de José Malhoa (A19 e A20); o retrato do Abade de Baçal (A24); o carro de bois no Museu do Douro (A27); ou os vitrais da Capela do Palácio da Pena (A29), entre outros.

Esta evidência significa que a acessibilidade pode surgir como uma política museológica assumida (ou não) pelas instituições. Esta abordagem verificou-se tanto no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha como no Museu Nacional do Azulejo que assumiram uma postura distintiva, aceitando que esta opção é acompanhada por um conjunto de medidas que devem ser implementadas para que estas instituições possam apresentar-se como acessíveis a todos os visitantes, com ou sem deficiência/incapacidade. Outra conclusão pertinente prende-se com o facto de as instituições ainda relacionarem a questão da acessibilidade com o acesso físico de pessoas com mobilidade condicionada, negligenciando os outros visitantes com deficiência/incapacidade. Alguns destes visitantes são, muitas vezes, direcionados para visitas orientadas, pensadas exclusivamente para eles. Esta prática é desenvolvida no Museu Nacional Machado de Castro & Criptopórtico, no Museu Calouste Gulbenkian ou no Museu de Arte Contemporânea, Casa e Parque de Serralves. Contudo, há grupos de visitantes, particularmente com deficiência/incapacidade sensorial, que preferem realizar uma visita o mais autónoma possível: no caso dos visitantes cegos ou com baixa visão, a oferta de um guia descritivo afigura-se fundamental. Aquilo que, para muitas instituições, pode ser encarado como um investimento insustentável deve ser visto como um instrumento de mediação que pode ser utilizado pela generalidade dos visitantes, inclusivamente pelos visitantes estrangeiros ou pelas crianças, uma vez que

estes guias têm por objetivo enriquecer os guias tradicionais com níveis descritivos mais profundos, tornando-se, por isso, potencialmente mais interessantes e ilustrativos.

Desta forma, no contexto dos museus, os guias descritivos apresentam-se como uma ferramenta essencial para potenciar uma experiência multissensorial, educativa, pessoal e da própria memória coletiva dos visitantes, contribuindo para uma experiência holística do espaço museológico.

As conclusões supra apresentadas são possíveis não só na sequência da componente teórica, mas essencialmente após a execução do estudo empírico. Do decorrer dos quatro capítulos de enquadramento teórico, não só se demonstram as implicações das várias condicionantes visuais na vida das pessoas com cegueira e baixa visão e o seu longo percurso de luta pela igualdade de direitos e oportunidades, mas também se compreendem as dimensões de acessibilidade que devem ser integradas na sua vida pessoal, escolar, social e cultural para se alcançar a participação em condições de igualdade de oportunidades, muitas explicitadas em legislação internacional e nacional. Abordar a acessibilidade nos museus a partir da perspetiva das pessoas cegas e com baixa visão implica a preocupação com um conjunto de barreiras colocadas a estes visitantes, nomeadamente ao nível da acessibilidade física, financeira, sensorial e de informação, assim como a implementação de uma miríade de atividades que colmatem as necessidades específicas deste grupo. Esta abordagem é consubstanciada nos dois capítulos finais que incidem sobre os guias descritivos disponibilizados em Portugal, levantamento seguido pela seleção de um conjunto de instituições que foram alvo de uma visita pessoal. A análise desta amostra centrou-se numa dupla vertente: por um lado, a análise das instituições em si de acordo com um conjunto de critérios institucionais, técnicos e macroestruturais; e, por outro, a análise microestrutural de 35 comentários áudio escolhidos dos audioguias que compõem a amostra.

Assim, a acessibilidade de pessoas cegas e com baixa visão em museus inclui o acesso à informação, com a disponibilização de documentação em letra ampliada, em Braille e em suporte áudio (i.e. guias descritivos), assim como a informação relativa à possibilidade de obter apoio de um guia humano nos museus, caso as pessoas não estejam acompanhadas, à permissão de entrada de cães-guia ou à realização de visitas guiadas. Por outro lado, especialmente premente com este grupo de visitantes, destaca-se a acessibilidade sensorial que exige a oferta de audiodescrição, materiais táteis – maquetas, réplicas, mapas e ilustrações ou desenhos em alto-relevo –, experiências manipulativas e a convocação de outros sentidos, que permitam alcançar uma experiência multissensorial e, em última instância, uma visita significativa que não culmine na recorrente frustração.

Considerando o enquadramento teórico que se assume como tendencialmente descritivista, assente numa abordagem multidisciplinar e semiótica, o estudo de caso permite conhecer a realidade portuguesa face aos museus e outras instituições similares (ex.: jardins botânicos e zoológicos e aquários) em função de dados estatísticos recolhidos pelo Instituto Nacional de Estatística (INE, IP) e o Observatório das Atividades Culturais, assim como a realidade não abrangida pelos levantamentos estatísticos dominantes e que não pode, todavia, ser negligenciável. Partindo desta amostra

representativa da oferta cultural em Portugal, identificaram-se, de seguida, as instituições que ofereciam guias descritivos como ferramenta de apoio às visitas e, dentro destas, seleciona-se uma amostra de 20 instituições que foram visitadas com o apoio do respetivo guia. Entre estas, contam-se 14 museus, três espaços religiosos musealizados (cf. definição do INE, IP), dois Palácios Nacionais, e respetivos parques, e o centro de interpretação de um espaço histórico. Paralelamente, esta amostra de instituições é apresentada e caracterizada em função da visibilidade do audioguia na Internet e *in loco*, das suas soluções de acessibilidade, da descrição da tecnologia implementada e de uma abordagem geral ao audioguia. Posteriormente as mesmas instituições foram analisadas de acordo com três tipos de critérios – institucionais, técnicos e macroestruturais. Relembra-se a razão da manutenção da designação de “audioguia”, em vez que de “guia descritivo”: 18 das 20 instituições disponibilizam somente informação áudio (com base em diferentes tipos de equipamento), ao passo que o Museu do Abade de Baçal e o Museu da Presidência da República utilizam equipamentos (tablet e PDA, respetivamente) que conjugam a informação áudio com plantas digitais destes espaços, permitindo o acesso a fotos das peças descritas. Para além disso, as próprias instituições designam os equipamentos que disponibilizam como sendo “audioguias”, independentemente do suporte utilizado.

Da análise realizada das 20 instituições, ressalta-se o seguinte: os critérios institucionais e técnicos apresentam-se como aqueles que recebem mais atenção e investimento por parte das instituições, tal como a questão de os audioguias em línguas estrangeiras serem oferecidos por 75% das instituições. Estas questões podem estar relacionadas com uma ausência de consciência institucional face às diferentes necessidades dos visitantes, com e sem deficiência/incapacidade, e face à importância de integração de aspetos macroestruturais na organização dos guias descritivos.

Dos resultados obtidos, conclui-se igualmente que a grande maioria destas instituições não investe nos critérios macroestruturais, ou seja, naqueles que potenciariam a oferta de um equipamento verdadeiramente acessível para a generalidade dos visitantes. Os aspetos abrangidos pela maioria das instituições são efetivamente a explicação de como se manipula o equipamento, assim como a história do edifício e a sua descrição em termos históricos, enquanto somente 25% das instituições, ou ainda menos, inclui aspetos como a planta do espaço, a referência aos espaços úteis ou à segurança e a descrição das salas. Desta forma, não é surpreendente que somente duas instituições incluam audiodescrição nos seus guias – MCCB e MNA. Três audioguias apresentam-se como factual-descritivos (i.e. Museu Calouste Gulbenkian, Museu do Abade de Baçal e Convento dos Capucho), um como narrativo-descritivo (Casa das Histórias de Paula Rego) e um outro como dialógico-descritivo (Museu José de Malhoa).

Estes aspetos macroestruturais assumem-se como um barómetro das instituições face à acessibilidade. Este posicionamento reflete-se não só na forma como definem a sua função museológica perante os visitantes – Defendem que a função histórica dos museus deve ser preservada e, como tal, os museus continuam maioritariamente a servir os “iniciados” (Chu, 2010)? Ou encaram-

se como espaços abertos para todos e com esta assunção assumem as responsabilidades subjacentes? – mas também como produzem os seus materiais – Pretendem exhibir o conhecimento de forma erudita, tal como os museus de outrora? Ou, pelo contrário, consideram que “banalizar” implica vulgarizar e, por isso, transformar a informação disponibilizada em algo que possa compreendido por todos, nem que para isso seja necessário “perder” as marcas de erudição?

De forma complementar, na sequência da visita a estas 20 instituições, construiu-se um corpus, com excertos dos respetivos audioguias. Estes são posteriormente selecionados de acordo com a forma como concretizam diferentes abordagens: textos que abordam a orientação espacial – através das plantas dos espaços museológicos e da exploração de espaços exteriores e de espaços interiores – e aqueles que tratam as peças bidimensionais e as tridimensionais. Estes 35 comentários áudio são analisados com base num instrumento analítico criado a partir das publicações sobre a audiodescrição, tais como *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996), Snyder (2004, 2007), De Coster & Mühleis (2007), ADC (2009) e Neves (in ADLAB, 2014), que inclui 18 critérios distintos. Estes critérios, dos quais se destacam, por exemplo, a referência à técnica, materiais, estilo e contextos, a organização da descrição, a intervenção de outros sentidos sob a forma da sonoplastia ou dos materiais táteis, fornecem o contexto para testar a hipótese de trabalho, ou seja, até que ponto estes audioguias poderiam colmatar as necessidades dos visitantes cegos ou com baixa visão, sabendo-se que nenhum deles, exceto o MCCB e o MNA, se apresenta como acessível.

Tendo em consideração as necessidades dos visitantes com deficiência/incapacidade visual, a análise microestrutural destes 35 textos apresentou um conjunto de dados pertinentes. Os aspetos que apresentaram um menor desenvolvimento e investimento por parte das 20 instituições foram efetivamente os materiais táteis, sob a forma de maquetas, desenhos ou ilustrações táteis ou por meio de materiais impressos em Braille. Esta ausência quase generalizada tem repercussões imediatas na convocação dos sentidos da audição, do tato e do olfato. Apesar disto, a grande maioria dos textos utilizou vozes feminina e masculina e música e, em menor número, efeitos sonoros e dramatizações.

No que se refere à organização e constituição dos textos em si, verificou-se que as indicações espaciais foram utilizadas em cerca de metade das descrições, tendo potenciado em alguns casos a compreensão das peças descritas. Contudo, contrariamente ao proposto, por exemplo, pelo *Art Beyond Sight* (Axel et al., 1996), a orientação em função dos ponteiros do relógio não foi a usada, sendo antes substituída pela descrição da esquerda para a direita e de cima para baixo (com exceções).

Relativamente à linguagem utilizada, a integração de termos técnicos, exigidos pelas particularidades das peças ou espaços descritos, foi somente alvo de explicação por parte de quatro instituições. O critério relativo à linguagem vívida e sugestiva, tal como exposto no final do capítulo 7, assume-se como um aspeto de análise complexa, relacionando-se necessariamente com a discussão da dicotomia objetividade vs. subjetividade.

No seguimento do título deste trabalho, a audiodescrição convoca necessariamente a imaginação e esta, por sua vez, a criatividade e a subjetividade, dimensão esta que é inevitável, uma vez que ver e descrever são atividades necessariamente pessoais e, por isso, subjetivas. Assim, para que a imaginação seja convocada, haverá interesse em utilizar recursos como metáforas, símiles e analogias e estes recursos figurativos serão aqueles que permitirão o despoletar da criatividade daqueles que utilizam a audiodescrição e das imagens mentais que permitem às pessoas cegas ou com baixa visão ver sem a utilização do sentido da visão. Embora este seja um tema de debate entre os estudiosos da audiodescrição, que se veem divididos entre apologistas de uma abordagem mais descritivista ou mais narrativa, mais objetiva ou mais expressiva, sou da opinião que a natureza figurativa da linguagem utilizada contribui para a expressividade linguística e esta, por sua vez, convoca a imaginação do recetor, apesar de necessitar de estar apoiada noutros elementos já anteriormente mencionados.

Um dos aspetos mais positivos desta investigação reside no facto de ter sido possível constituir um corpus de dimensão considerável, que representa a análise de uma amostra da realidade museológica portuguesa que corresponde aproximadamente a 37% da totalidade de instituições com guias descritivos, de acordo com as pesquisas realizadas (cf. quadro 27). Neste sentido, consegue-se ultrapassar o âmbito analítico dos trabalhos de Santos (2009) e de Neto (2010), referenciados na introdução: a análise macroestrutural abrange 20 instituições, enquanto a análise microestrutural incide sobre 35 comentários áudio diferentes em função de 18 critérios sistematizados com base em diversas recomendações nacionais e internacionais. Paralelamente, foi também possível conjugar uma abordagem quantitativa (estudo de caso) com uma abordagem mais qualitativa (estudo de corpus).

No entanto, este percurso investigativo não esteve isento de dificuldades. Um dos obstáculos relacionou-se com a caracterização do panorama museológico em Portugal com base nos dados do INE, IP: os museus foram, até 2012, caracterizados nos levantamentos estatísticos do INE, IP juntamente com outras tipologias, nomeadamente os jardins botânicos e zoológicos, o que condicionou a interpretação dos dados respeitantes ao número de visitantes e às atividades desenvolvidas destinadas aos visitantes, assim como o facto de haver dados disponíveis em alguns anos e indisponíveis noutros. Paralelamente, a obrigatoriedade de as instituições cumprirem 5 critérios distintos para serem consideradas nestes levantamentos estatísticos implica que um grande número de outros museus, casas-museu, e afins, seja anualmente excluído desta amostra e que o total de 353 museus apresentado pelo INE, IP (2014) em 2013 equivale aproximadamente ao dobro de instituições desprovidas de informação estatística regular, ou seja, o universo museológico em Portugal ultrapassaria o milhar de instituições.

Uma outra questão concerne o facto de estes inquéritos anuais desenvolvidos pelo INE, IP não incluírem quaisquer dados sobre as acessibilidades, quer física, quer sensorial, dados estes que foram parcialmente complementados pelos inquéritos realizados pelo Observatório das Atividades Culturais (Santos, 2000) e pelo estudo conduzido por Neves (2010). Estes inquéritos anuais apresentam-se como

a situação ideal para a recolha de informações fundamentais, como o número de visitantes com deficiência/incapacidade e o tipo de deficiência/incapacidade, o formato dos panfletos das instituições (ex.: em Braille, em letra ampliada, em linguagem simples) ou as atividades direcionadas para visitantes com deficiência/incapacidade. Desta forma, foi igualmente necessário recorrer a outras fontes secundárias, isto é, as páginas oficiais das instituições constantes da amostra de trabalho e, por vezes, na ausência destas, páginas de informação turística e dos respetivos municípios.

Por fim, convém ainda mencionar o facto de a generalidade das instituições culturais e históricas estarem progressivamente a disponibilizar guias multimédia com base em aplicações que podem ser descarregadas para os i-Phones e Androids (ou mesmo tablets) dos visitantes, a par dos audioguias que continuam a ser oferecidos em elevado número no contexto português. Esta oferta constante revela que os números de guias descritivos em Portugal apresentados neste trabalho podem, neste momento, já estar desatualizados.

Este trabalho de investigação afigura-se como lacunar pelo facto de ser exploratório, havendo, por isso, vários caminhos alternativos que poderiam ter sido seguidos. Teria enriquecido este trabalho a inclusão das “vozes” dos agentes implicados – as pessoas dos museus, os fornecedores de audioguias, os guionistas, e, acima de tudo, as opiniões das próprias pessoas com deficiência/incapacidade visual e demais utilizadores dos equipamentos e produtos em estudo. Esta omissão deve-se ao facto de este trabalho pretender se centrar essencialmente no “produto” em si, aspeto em si matéria suficiente para o desenvolvimento de um trabalho com limitações em termos de dimensão, como é o caso de uma tese de doutoramento. Este trabalho deverá então ser visto como ponto de partida para muitos outros trajetos de pesquisa a serem conduzidos por mim ou por outros investigadores com interesse na matéria. Assim, este trabalho de investigação suscitou uma miríade de questões e possibilidades, que merecem, por isso, ser exploradas em projetos futuros, seja sob a forma de pós-doutoramento, seja como projetos individuais ou no contexto de grupos de investigação.

A título pessoal, na sequência da visita às 20 instituições que constituíram a amostra deste trabalho, pretende-se continuar a visitar as restantes 34 instituições identificadas de forma a obter uma perspetiva global do panorama de guias descritivos em Portugal, apesar de ser ter consciência que este número inevitavelmente aumentará e que será um estudo nunca acabado.

Este trabalho de investigação reveste-se ainda de importância local e serviu para suscitar interesse e potenciar sinergias entre o meio académico e o tecido envolvente. A acessibilidade do Museu do Abade de Baçal (MAB), em Bragança, será alvo de exploração futura, instituição que foi inicialmente o local onde se pretendia desenvolver o estudo de caso com a aplicação de um “novo” modelo de guia descritivo. Devido a constrangimentos metodológicos, foi necessário abandonar esta opção, sendo que este projeto tem aguardado desenvolvimento. Na tentativa de potenciar a área das acessibilidades a nível local, o MAB em conjunto com outras instituições de Bragança, nomeadamente IPSS que oferecem respostas sociais na área da deficiência/incapacidade, encontra-se a definir um

projeto de acessibilidade para se candidatar a fundos europeus, no qual participarei na qualidade de coordenadora científica. O projeto pretende utilizar o MAB como estudo de caso na área das acessibilidades, envolvendo a acessibilidade física, a acessibilidade sensorial (ex.: melhoria do guia já existente para poder satisfazer as necessidades dos visitantes cegos ou com baixa visão; realização de um videoguia para pessoas surdas; produção de materiais em letra ampliada e em Braille; produção de materiais táteis e réplicas), a acessibilidade emocional e o acesso geral à informação.

Uma outra dimensão ainda a explorar na sequência deste estudo será o desenvolvimento da acessibilidade em espaços naturais para que pessoas com deficiência/incapacidade e mais particularmente para pessoas com deficiência/incapacidade visual possam fruir o património natural do nosso país. A análise qualitativa dos comentários áudio, por exemplo, da Clareira das Azinheiras (cf. A4) ou do Jardim de São João (cf. A7), conduziu a uma reflexão sobre as especificidades destes espaços, que se apresentam como distintivos e que exigiriam uma abordagem diferente da que foi possível desenvolver no contexto deste trabalho de investigação, devido às suas especificidades. A integração de indicações espaciais e a utilização dos estímulos auditivos, olfativos e táteis naturalmente disponíveis nestes espaços são apenas possibilidades para a audiodescrição em espaços naturais que se afigura como distinta da audiodescrição museológica. Neste sentido, a região de Bragança oferece um vasto conjunto de percursos pedestres já estabelecidos que seriam passíveis de funcionar como estudo de caso para um projeto de audiodescrição de espaços naturais.

Em suma, o trabalho de investigação *Longe da vista, perto da imaginação* permitiu, de facto, desenvolver uma abordagem multidisciplinar enriquecedora e altamente motivadora que abriu novas perspetivas e novos entendimentos dos locais encarados tradicionalmente como fechados, elitistas e restritivos – os museus. As pesquisas teóricas, a coleção de exemplos internacionais de boas práticas e as análises levadas a cabo neste contexto investigativo demonstraram que a acessibilidade tem de ser transversal a todas as dimensões da vida social e é uma questão de direitos humanos – o acesso à participação em plena igualdade de oportunidades para todos tal como presente na Declaração Universal de Direitos Humanos.

# **BIBLIOGRAFIA & SITOGRAFIA**



## Bibliografia

- AAM – American Alliance of Museums. (2012). *Standards for Museum Exhibitions and Indicators of Excellence*. URL: <http://name-aam.org/about/who-we-are/standards> (acedido a 15.01.2015).
- Abidi, Javed. (2002). This minority is invisible. *India together – The News in proportion*. URL: <http://www.indiatogether.org/health/opinions/jabidi1.htm> (acedido a 17.05.2011).
- Afonso, José António & Afonso, José António Martin Moreno. (2005). A educação especial em Portugal. Uma memória do movimento associativo dos pais de cidadãos deficientes: as Cooperativas de Educação e Reabilitação (CERCIS). *Educar*, 25, 257-274. Curitiba: Editora UFPR.
- Aguado Diaz, Antonio Leon. (1995). *Historia de las deficiencias*. Madrid: Fundación ONCE.
- Alegre, Maria José. (1995) A Deficiência Visual. *Sobre a Deficiência Visual*. URL: <http://www.deficienciavisual.pt/txt-adeficienciavisual.htm> (acedido a 16.09.2014).
- Almiralian, Maria Elizabeth Pinto, Ghirardi, Maria, Lichtig, Ida, Masini, Elcie & Pasqualin, Luiz. (2000). Conceituando deficiência. *Revista de Saúde Pública*, 34: 1, 97-103.
- Alta Autoridade para a Comunicação Social. (2001). *Deliberação sobre a Acessibilidade à Televisão Digital Terrestre por Cidadãos com Necessidades Especiais*. URL: <http://www.erc.pt/documentos/legislacao/DeliberacaoDa%20AACs28Marcode2001.pdf> (acedido a 15.01.2015).
- American Council of the Blind (ACB). (2010). *Audio Description Guidelines and Best Practices*.
- Anico, Marta. (2008). *Museus e pós-modernidade – Discursos e Performances em Contextos Museológicos Locais*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa & Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- Aranha, M. S. F. (1995). Integração Social do Deficiente: Análise Concetual e Metodológica. *Temas em Psicologia*: 2, 63-70. Ribeirão Preto: Sociedade Brasileira de Psicologia.
- Audio Description Coalition (ADC). (2009). *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*. URL: <http://www.audiodescriptioncoalition.org/aboutstandards.htm> (acedido a 11.12.2010).
- Audio Description: Lifelong Access for the Blind (ADLAB). (2014). *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*. URL: <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html> (acedido a 15.01.2015).
- Axel, Elisabeth Salzhauer, Hooper, Virginia, Kardoulis, Teresa, Keyes, Sarah Stephenson & Rosenberg, Francesca. (1996). *Art Beyond Sight's Guidelines for Verbal Description Adapted from Making Visual Art Accessible to People Who Are Blind and Visually Impaired, Art Education for the Blind*. URL: <http://www.artbeyondsight.org/handbook/acs-guidelines.shtml> (acedido a 12.07.2011).
- Baker, Mona (Ed.). (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres & Nova Iorque: Routledge.
- Baptista, José. (2000). A Invenção do Braille e a sua Importância na Vida dos Cegos. *GESTA – MP (Grupo de Estudos Sociais, Tiflológicos e Associativos)*. URL: <http://gesta.org/braille/braille01.htm> (acedido a 31.01.2012).
- Barbieri, Giuseppi, Celentano, Augusto, Orsini, Ranzo & Pittarello, Fabio. (2009). *Understanding art exhibitions: from audio guides to multimedia companions*. Comunicação apresentada em DMS 2009, International Conference on Distributed Multimedia Systems (pp. 250–255), Illinois, Estados Unidos da América. Skokie: IL: Knowledge Systems Institute. URL: [http://www.dsi.unive.it/~pitt/pdf/conferenze/cr\\_det2009.pdf](http://www.dsi.unive.it/~pitt/pdf/conferenze/cr_det2009.pdf) (acedido a 20.9.2011).

- Barnes, Colin. (1992). *Disabling imagery and the Media – An Exploration of the Principles for Media Representation of Disabled People*. Halifax: The British Council of Organisations of Disabled People.
- Batista, Cecília Guarnieri. (2005). Formação de Conceitos em Crianças Cegas: Questões Teóricas e Implicações Educacionais. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 21:1, 7-15.
- Baynton, Douglas C. (2008). Disability in History. *Disability Studies Quarterly*, 28: 3. URL: <http://dsq-sds.org/article/view/108/108> (acedido a 15.01.2012).
- BBC. (2008). *Ouch Guide to... Audio Description*. URL: [http://www.bbc.co.uk/ouch/fact/ouch\\_guide\\_to\\_audio\\_description.shtml](http://www.bbc.co.uk/ouch/fact/ouch_guide_to_audio_description.shtml) (acedido a 18.12.2008).
- Bell, Janet A. (2004). *Resource Disability Portfolio – Accessible environments. Guide 9*. Londres: The Council for Museums, Archives and Libraries.
- Benecke, Bernd. (2004). Audiodescription. In Yves Gambier (Ed.). *Meta – Traduction Audiovisuelle*, 49: 1, 78-80. Les Presses de l'Université de Montréal. URL: <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009022ar.html> (acedido a 6.01.2015).
- Benecke, Bernd. (2007). Audio Description: Phenomena of Information Sequencing. In Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Gerhard Budin (Eds.). *Proceedings of the Marie Curie Euro-Conferences MuTra 2007 – LSP Translation Scenarios* (pp. 1-13). Viena, 30 de abril-4 de maio 2007.
- Benecke, Bernd. (2011). Case studies: Development in Germany. In WBU. *World Blind Union Toolkit on providing, delivering and campaigning for audio description on television and film* (pp. 46-47). URL: [http://audiodescription.co.uk/uploads/general/WBU\\_Audio\\_Description\\_Toolkit\\_7.pdf](http://audiodescription.co.uk/uploads/general/WBU_Audio_Description_Toolkit_7.pdf) (acedido a 15.01.2015).
- Béra, Marie-Pierre & Deshayes, Sophie. (1999). Les audioguides du Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme et du Musée des Arts Asiatiques du Nice. *Études de Communication – langues, information, médiations*. Paris: Direction des Musées de France, Département des Publics. URL: <http://edc.revues.org/995> (acedido a 15.01.2015).
- Béra, Marie-Pierre & Deshayes, Sophie. (2000). *Éléments sonores et muséographies dans les musées d'Histoire. Le cas de l'Historial: une enquête préalable à leur introductions au musée*. Paris: Direction des Musées de France, Département des Publics.
- Bértolo, Helder & Paiva, Teresa. (2001). Conteúdo Visual em Sonhos de Cegos. *Psicologia, Saúde & Doenças*, 2:1, 23-33.
- Bloch-Sitbon, Nathalie. (09.03.2007). N'oubliez pas le guide... numérique. *20 minutes France*. URL: <http://www.20minutes.fr/high-tech/144696-High-Tech-N-oubliez-pas-le-guide-numerique.php> (acedido a 12.11.2012).
- Borges, Everton Cardoso. (s/d). Educação Física Escolar No Ensino Especial: Jogos Cooperativos, Fator De Inclusão. *Revista Eletrônica Interdisciplinar Univar*. URL: <http://www.univar.edu.br/revista/index.php/interdisciplinar/article/view/176/166>. (acedido a 16.09.2014).
- Braun, Sabine. (2007). *Audio Description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training*. URL: <http://eprints.surrey.ac.uk/translation/1> (acedido a 13.04.2011).
- Braun, Sabine. (2008). Audiodescription research: the state of the art and beyond. *Translation Studies in the New Millennium*, 6, 14-30.
- Burleigh, Michael & Wippermann, Wolfgang. (1991). *The Social State – Germany 1933-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Casimiro, Fernando. (2009). *A observação da deficiência nos Censos*. Comunicação apresentada no Congresso de Design Inclusivo, Lisboa, Portugal (28-29 junho de 2012).
- Centro de Direito Internacional (CEDIN) & UNIBH. (1993). *Declaração e Programa de Ação de Viena – Conferência Mundial sobre Direitos Humanos*. URL: [http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/viena/declaracao\\_viena.htm](http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/viena/declaracao_viena.htm) (acedido a 3.12.2014).
- Centro Regional de Informação das Nações Unidas (UNRIC). (2014). *Factos essenciais sobre as Nações Unidas*. Bruxelas: UNRIC.
- Chatterjee, Helen, Vreeland, Sonjel & Noble, Guy. (2009). Museopathy: Exploring the Healing Potential of Handling Museum Objects. *Museum and society*, 7: 3, 164-177.
- Chaume, Frederic. (2003). *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Eumo Editorial: Vic.
- Chazaud, Pierre. (1997). Audio-guide et marketing de la visite touristique. In Marc Filser & Dominique Bourgeon-Renault (Eds.). *Marketing des Activités Culturelles, Touristiques et de Loisirs – Actes de la 1ère Journée de Recherche en Marketing de Bourgogne* (pp. 80-91). Dijon: Crego & IAE.
- Chesterman, Andrew. (1997). *Memes of Translation. The spread of ideas in Translation Theory*. Amesterdão & Filadélfia: John Benjamins.
- Chu, Petra. (2010). Inclusivity: New Wine in Old Bottles? *The International Journal of the Inclusive Museum*, 3: 2, 95-101. Illinois: Common Ground Publishing.
- Ciavarella, Carmine & Paternò, Fabio. (2003). *Supporting Access to Museum Information for Mobile Visitors*. Comunicação apresentada em 10<sup>th</sup> International Conference on Human-Computer Interaction, Creta, Grécia (22-27 de junho de 2003).
- Classen, Constance (Ed.). (2005). *Touch in Museums: The Book of Touch*. Oxford & Nova Iorque: Berg.
- Classen, Constance. (2007). Museum Manners: The Sensory Life of the Early Museum. *The Journal of Social History*, 4: 4, 895-914.
- Coats, Ann. (2010). Who or What Are Museums For? The Essence of the Museum Message. *The International Journal of the International Museum*, 3: 1, 1-22. Illinois: Common Ground Publishing.
- Collins, Geneva. (2000). For their audience, words are worth a thousand pictures. *Current.org For people in public media*. URL: <http://www.current.org/wp-content/themes/current/archive-site/tech/tech012dvs.html> (acedido a 13.11.2012).
- Colwell, Peter & Mendes, Elisabete. (2004). *Temas de Museologia: Museus e Acessibilidade*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Comissão Europeia. (1989). *Television without Frontiers (89/552/EEC)*.
- Comissão Europeia. (2007). *2007/65/CE*.
- Comissão Europeia. (2010). *Comunicação da Comissão ao Parlamento Europeu, ao Conselho, ao Comité Económico e Social Europeu e ao Comité das Regiões. Estratégia europeia para a Deficiência 2010-2020: Compromisso Renovado a Favor de uma Europa sem Barreiras*. URL: <http://www.inr.pt/download.php?filename=Estrat%26eacute%3Bgia+da+Uni%26atilde%3Bo+Europeia+para+a+Defici%26ecirc%3Bncia+2010-2020&file=%2Fuploads%2Fdocs%2Frelacoesinternacionais%2FNovaEstrategiaPT.rtf> (acedido a 16.09.2014).
- Comissão Europeia. (2010). *Diretiva europeia do audiovisual (2010/13/EU)*.

- Confino-Rehder, Shirley. (2010). Art Experiences for Everyone: Opening the Doors to the Blind and People with Low Vision. *The International Journal of the Inclusive Museum*, 3: 2, 27-38. Illinois: Common Ground Publishing.
- Costa, Graciela Pozzobon da. (2008). Audiodescrição: acessibilidade em produtos audiovisuais e cênicos para pessoas com deficiência visual. *Bengala Legal*. URL: <http://www.bengalalegal.com/graciela> (acedido a 13.11.2012).
- Costa, Manuela. (2012). João Rodrigues da Silva Couto e a ‘inovação museológica’ em Portugal no século XX (1938-1964). In Mikel Asensio, Elena Asenjo & Yone Castro (Eds.). *Historia de las Colecciones. Historia de los Museos. Series Iberoamericanas de Museología*, 3: 6 (pp. 137-151). Universidade Autónoma de Madrid. URL: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11575/57375\\_12.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11575/57375_12.pdf?sequence=1) (acedido a 5-11-2013).
- Costa, Ricardo Jorge. (s/d). Cegos. *Jornal da Educação*, 1:0. URL: <http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=1&doc=7081> (acedido a 3-12-2014).
- Council for Museums, Archives and Libraries do Reino Unido (CMAL). (2001). *Disability Directory for Museums and Galleries*. Londres: The Council for Museums, Archives and Libraries.
- Couto, João. (1961). Extensão escolar dos museus. *Museu – Revista do Círculo Dr. José Figueiredo II*: 2, 47-52. Porto: Círculo Dr. José Figueiredo & Museu Soares dos Reis.
- Cunha, Maria Paula. (2000). *A cidade à vista do cego – Informação, Mobilidade e Cidadania*. (Dissertação de mestrado não publicada, Universidade Porto, Porto, Portugal). URL: <http://portal.ua.pt/thesaurus/default1.asp?OP2=0&Serie=0&Obra=19&H1=1&H2=0> (acedido a 6.05.2011).
- Da Lage, Émile. (2005). Michèle Gellereau: Les mises en scènes de la visite guidée, communication et médiation. *Études de communication – langages, informations, médiations*, 28, 188-190. URL: <http://edc.revues.org/336> (acedido a 13.01.2015).
- Damala, Areti & Hockelkorn, Hub. (2006). A Taxonomy for the Evaluation of Mobile Museum Guides. *Proceedings of the 8th Conference on Human-Computer Interaction with Mobile Devices and Services, MobileHCI'06* (pp. 273-274), Helsinki, Finlândia (12-15 setembro 2006). doi:10.1145/1152215.1152283.
- De Coster, Karin & Mühleis, Volkmar. (2007). Intersensorial translation: visual art made up by words. In Jorge Díaz-Cintas, Pilar Orero & Aline Remael (Eds.). *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language* (pp. 189-200). Amesterdão & Nova Iorque: Rodopi.
- Deshayes, Sophie. (2001). Interprétation du statut d’un audioguide. *Études de communication– langages, informations, médiations*, 24, 71-90. URL: <http://edc.revues.org/995#quotation> (acedido a 11.01.2015).
- Deshayes, Sophie. (2002a). Audioguides et musées. *La Lettre de l’OCIM*, 79, 24-31. URL: <http://doc.ocim.fr/LO/LO079/LO.79%285%29-pp.24-31.pdf> (acedido a 12.01.2015).
- Deshayes, Sophie. (2002b). *Les audioguides, outils de médiation dans les musées. Rapport d’étude commandité par le Département des Publics de la Direction des Musées de France*. Paris: Association “Publics en Perspective”. URL: <http://so.chadocs.com/rapportaudio/intro.pdf> (acedido a 12.01.2015).
- Deshayes, Sophie. (s/d). *La médiation individuelle au musée: l’enjeu des audioguides*. URL: [http://www.picardie.cnfpt.fr/documents\\_internet/052011/090511162025Audioguide.pdf](http://www.picardie.cnfpt.fr/documents_internet/052011/090511162025Audioguide.pdf) (acedido a 11.01.2015).

- Devile, Eugénia Lima, Garcia, Ana, Carvalho, Filipe & Neves, Joséia. (2012). *Turismo Acessível em Portugal – Estudo de casos de boas práticas*. *Revista Turismo e Desenvolvimento*, 17/18, 625-638.
- Devile, Eugénia Lima, Jesus, Fernanda & Cruz, Ana Inês. (2011). O desenvolvimento de turismo acessível na Lousã: perspectivas dos agentes locais do sector do Turismo. *Book of Proceedings of the International Conference on Tourism and Management Studies* (pp. 529-539). Algarve.
- Devile, Eugénia Lima, Kastenholz, Elizabeth & Santiago, Rui A. (2010). *Inibidores à participação das pessoas com deficiências nas actividades turísticas*. *Turismo acessível, estudos e experiências* (pp. 35-50). URL: [https://www.researchgate.net/publication/243963325\\_Inibidores\\_participao\\_das\\_pessoas\\_com\\_deficiencia\\_nas\\_actividades\\_tursticas](https://www.researchgate.net/publication/243963325_Inibidores_participao_das_pessoas_com_deficiencia_nas_actividades_tursticas) (acedido a 15.01.2015).
- Dias, Maria Eduarda. (1991). *A socialização da criança cega*. (Dissertação de mestrado não publicada, Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa, Portugal). URL: <http://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/481> (acedido a 15.01.2015).
- Díaz-Cintas, Jorge. (2001). *La Traducción Audiovisual – El Subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar.
- Díaz-Cintas, Jorge. (2004). In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In Pilar Orero (Ed.). *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 21-33). Amsterdão & Filadélfia: John Benjamins Publishing.
- Díaz-Cintas, Jorge. (2009). Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its potential. In Jorge Díaz Cintas (Ed.). *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 1-18). United Kingdom: Multilingual Matters.
- Dodd, Jocelyn & Sandell, Richard. (1998). *Building Bridges: Guidance for museums and galleries to develop new audiences*. Londres: Museums and Galleries Commission.
- Dor, Audrey. (2008). Les audioguides... ont de l'oreille! *La Lettre de l'OCIM*, 120, 11-19. URL: <http://ocim.revues.org/316#quotation> (acedido a 11.01.2015).
- Dunham, Donald. (2011). Inclusivity, Objectivity, and The Ideal: The Museum as Utopian Space. *The International Journal of the Inclusive Museum*, 3: 3, 39-47. Illinois: Common Ground Publishing.
- Edman, Polly. (1992). *Tactile Graphics*. American Foundation for the Blind.
- Ervel, Frédéric. (16 janeiro 2007). Quand le portable se fait guide touristique. *ZDnet.fr Business et Technologies*. URL: <http://www.zdnet.fr/actualites/quand-le-portable-se-fait-guide-touristique-39366294.htm> (acedido a 13.11.2012).
- Fontes, Carlos. (s/d). Educação Inclusiva: Algumas questões prévias. *Navegando na Educação*. URL: <http://educar.no.sapo.pt/Exclusao.htm> (acedido a 7.02.2013).
- Franco, Eliana Paes Cardoso & Carvalho da Silva, Manoela Cristina Correia. (2010). Audiodescrição: breve passeio histórico. In Livia Maria Villela de Mello Motta & Paulo Romeu Filho (Orgs.). (2010). *Audiodescrição – Transformando imagens em palavras* (pp. 23-42). Secretaria de Estados dos Direitos das Pessoas com Deficiência & Governo do Estado de São Paulo.
- Franco, Roberto João & Dias, Tácia Regina. (2008). A pessoa cega no processo histórico: um breve percurso. *Sobre a deficiência visual*. URL: <http://deficienciavisual9.com.sapo.pt/r-olhares.htm> (acedido a 11.01.2013).
- Fryer, Louise. (2012). A sense of place: putting exhibits in their spatial context. In Cristina Álvarez de Morales, Christiane Limbach & María Olalla Luque (Eds.). *Accesibilidad en la nueva era de las comunicaciones – Profesionales y universidad: un diálogo imprescindible* (pp. 85-93). Granada: Ediciones Tragacanto.

- Gabinete da Secretária de Estado Adjunta e da Reabilitação & Secretariado Nacional para a Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência. (2006). *1.º Plano de Ação para a Integração das Pessoas com Deficiências ou Incapacidade*. Lisboa: Ministério do Trabalho e da Solidariedade Social.
- Gabinete da Secretária de Estado Adjunta e da Reabilitação (GSEAR) & Secretariado Nacional para a Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência (SNRIPD). (2006). *1.º Plano de Ação para a Integração das Pessoas com Deficiências ou Incapacidade*. Lisboa: Ministério do Trabalho e Solidariedade Social.
- Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik. (2001). Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges. In Yves Gambier & Henrik Gottlieb (Eds.). *(Multi)Media Translation – Concepts, Practices, and Research* (pp. viii-xx). Amesterdão & Filadélfia: John Benjamins Publishing.
- Gambier, Yves. (2003). Introduction. Screen Tranadaptation: Perceptiona and Reception. In Yves Gambier (Ed.). *The Translator – Studies in Intercultural Communication (Special Issue – Screen Translation)*, 9: 2, 171-189. Manchester: St. Jerome Publishing.
- García Alonso, J. Vidal. (2003). *El movimiento de vida independiente – experiencias internacionales*. Madrid: Fundación Luis Vives.
- Garcia, Carla Cristina. (2008). Sociologia da Acessibilidade. Curitiba: IESDE.
- Gebbensleben, Sandra, Dittmann, Jana & Vielhauer, Claus. (2006). Multimodal Audio Guide for Museums and Exhibitions. In Reiner Creutzburg, Jarmo H. Takala & Chang Wen Chen (Eds.). *Proceedings of SPIE – Multimedia on Mobile Devices II*. doi: [10.1117/12.641404](https://doi.org/10.1117/12.641404).
- Gellereau, Michèle. (1998). Introduction. *Études de communication– langages, informations, médiations*, 21, 7-11. URL: <http://edc.revues.org/2360> (acedido a 10.01.2015).
- Gerzymisch-Arbogast, H. (2007). *Workshop Audio Description* [diapositivos powerpoint]. Summer School Screen Translation, Forli (25 maio de 2007). URL: [http://www.translationconcepts.org/pdf/audiodescription\\_forli.pdf](http://www.translationconcepts.org/pdf/audiodescription_forli.pdf) (acedido a 3 de Dezembro 2008).
- Ghiani, Giuseppe, Leporini, Barbara & Paternò, Fabio. (2008). Supporting Orientation for Blind People Using Museum Guides. *CHI 2008 Proceedings – Works In Progress* (pp. 3417-3422). ACM, Nova Iorque, Estados Unidos da América. doi: [10.1145/1358628.1358867](https://doi.org/10.1145/1358628.1358867).
- Gonçalves, Cristina. (2003). Enquadramento familiar das pessoas com deficiência: uma análise exploratória dos resultados dos Censos 2001. *Revista de Estudos Demográficos*, 33, 69-96. Instituto Nacional de Estatística: Lisboa.
- Gottlieb, Halina & Simonsson, Helen. (2006). Designing Narrative and Interpretative Tools. *Engage Review – Promoting greater understanding and enjoyment of the visual arts*, 18, 1-7.
- Gottlieb, Henrik. (1998). Subtitling. In Mona Baker (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres & Nova Iorque: Routledge.
- Gottlieb, Henrik. (2005). Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. *MuTra 2005 Conference Proceedings* (pp. 1-29). URL: [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_proceedings.html](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html) (acedido 15.01.2015).
- Greening, Joan & Rolph, Deborah. (2007). Accessibility – Raising awareness of audio description in the UK: a model to follow? In Jorge Díaz-Cintas, Pilar Orero, Aline Remael (Eds.). *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language* (pp. 127-138). Amesterdão & Nova Iorque: Rodopi.
- Greening, Joan. (2011). Case studies: Development in the UK. In WBU. *World Blind Union Toolkit on providing, delivering and campaigning for audio description on television and film* (pp. 32-38). URL:

- [http://audiodescription.co.uk/uploads/general/WBU\\_Audio\\_Description\\_Toolkit\\_7.pdf](http://audiodescription.co.uk/uploads/general/WBU_Audio_Description_Toolkit_7.pdf) (acedido a 15.01.2015).
- Griffiths, Alison. (1999). Media Technology and Museum Display: A Century of Accommodation and Conflict. *mit Communications forum*. URL: <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/griffiths.html#fn0> (acedido a 10.01.2015).
- Guggenberger, Luís Fernando & Valente, Eduardo. (2010). A Experiência da Vivo – Pioneirismo e Multiplicação. In Livia Maria Villela de Mello Motta & Paulo Romeu Filho (Orgs.). *Audiodescrição – Transformando imagens em palavras* (pp. 179-184). Secretaria de Estados dos Direitos das Pessoas com Deficiência & Governo do Estado de São Paulo.
- Guigue, Gilles. (2010). La création sonore en muséographie. *Métapraxix – Agence de Muséographie*. URL: [http://www.metapraxix.fr/recherche\\_son-et-museographie.html](http://www.metapraxix.fr/recherche_son-et-museographie.html) (acedido a 11.01.2015).
- Haig, Raina. (2006). *Verbalising the Visual: The construction of meaning in audiodescription*. URL: <http://rainhaig.com/index.php?id=60> (acedido a 15.10.2008).
- Hermans, Theo. (1999). *Translation in Systems – Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Hernández-Bartolomé, Ana & Mendiluce-Cabrera, Gustavo. (2004). Audesc: Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People. *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, 49: 2, 264-277. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/009350ar> (acedido a 06.01.2015).
- Hernández-Bartolomé, Ana & Mendiluce-Cabrera, Gustavo. (2005). New trends in audiovisual translation: the latest challenging modes. *Miscelánea. A journal of English and American Studies*, 31, 89-104. URL: <http://www.miscelaneajournal.net/images/stories/articulos/vol31/bartolome31.pdf> (acedido a 07.01.2015).
- Hirvonen, Maija & Tiittula, Liisa. (2010). A method for analysing multimodal research material: audio description in focus. *Electronic proceedings of the KäTu symposium on translation and interpreting studies 4* (pp. 1-12).
- Hooper-Greenhill, Eilean. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. Londres: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. (2000). *Museums and the interpretation of culture*. Londres: Routledge.
- ICOM. (2009). Código Deontológico do ICOM para Museus. URL: [http://www.icom-portugal.org/multimedia/CodigoICOM\\_PT%202009.pdf](http://www.icom-portugal.org/multimedia/CodigoICOM_PT%202009.pdf) (acedido 115.01.2015).
- Independent Television Commission (ITC). *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. URL: [http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/uploads/ITC\\_Guidance\\_On\\_Standards\\_for\\_Audio\\_Descripti\\_on.doc](http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/uploads/ITC_Guidance_On_Standards_for_Audio_Descripti_on.doc) (acedido a 18.12.2008).
- INE & PORDATA. (2012). *Censos 2011. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística*.
- INE, IP. (2002). *Estatísticas da Cultura 2000. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística*.
- INE, IP. (2003). *Estatísticas da Cultura 2001. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística*.
- INE, IP. (2003). *Estatísticas da Cultura 2002. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística*.
- INE, IP. (2004). *Estatísticas da Cultura 2003. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística*.
- INE, IP. (2005). *Estatísticas da Cultura 2004. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística*.
- INE, IP. (2006). *Estatísticas da Cultura 2005. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística*.
- INE, IP. (2007). *Classificação Portuguesa das Atividades Económicas Rev. 3. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística*.
- INE, IP. (2007). *Estatísticas da Cultura 2006. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística*.
- INE, IP. (2008). *Estatísticas da Cultura 2007. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística*.

- INE, IP. (2009). *Estatísticas da Cultura 2008*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- INE, IP. (2010). *Estatísticas da Cultura 2009*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- INE, IP. (2011). *Estatísticas da Cultura 2010*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- INE, IP. (2012). *Estatísticas da Cultura 2011*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- INE, IP. (2013). *Estatísticas da Cultura 2012*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- INE, IP. (2014). *Estatísticas da Cultura 2013*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- Ionides, Julia & Howell, Peter. (2005). *Another Eyesight – Multi-sensory Design in Context*. The Dog Rose Press: Ludlow.
- Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the Media – A Handbook of an Art*. Estocolomo: Transedit.
- Jakobson, Roman. (2001). On linguistic aspects of translation. In Lawrence Venuti (Ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres & Nova Iorque: Routledge.
- Jernigan, Kenneth. (1969a). *Blindness: concepts and misconceptions?* URL: <http://www.blind.net/a-philosophy-of-blindness/individual-articles/blindness-concepts-and-misconceptions.html> (acedido a 29.01.2012).
- Jernigan, Kenneth. (1969b). *Blindness: handicap or characteristic?* URL: <http://www.blind.net/a-philosophy-of-blindness/individual-articles/blindness-handicap-or-characteristic.html> (acedido a 29.01.2012).
- Jernigan, Kenneth. (1970). *Blindness: the myth and the image*. URL: <http://www.blind.net/a-philosophy-of-blindness/banq-add/banqadd-1970.html> (acedido a 29.01.2012).
- Jernigan, Kenneth. (1973). *Blindness: is History against us?* URL: <http://www.blind.net/a-philosophy-of-blindness/banq-add/banqadd-1973.html> (acedido a 15.01.2012).
- Karamitroglou, Fotios. (1998). A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. *Translation Journal*, 2: 2. URL: <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm> (acedido a 15.05.2014).
- Karamitroglou, Fotios. (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amesterdão: Rodopi.
- Katz, Shahar; Kahanov, Yaacov; Kashtan, Nadav; Kuflik, Tsvi; Graziola, Ilenia; Rocchi, Cesare; Stock, Oliviero & Zancanaro, Massimo. (2006). Preparing Personalized Multimedia Presentation for a Mobile Museum Visitor's Guide – a Methodological Approach. In J. Trant & D. Berman (Eds.). *Museums and the Web 2006: Proceedings*. Toronto: Archive & Museum Informatics. URL: <http://www.archimuse.com/mw2006/papers/katz/katz.html> (acedido a 12.11.2012).
- Keller, Helen (1933). Three days to see. *The Atlantic Ideas Tour*. URL: <http://www.theatlantic.com/ideastour/archive/keller.mhtml> (acedido a 3.12.2014).
- Kropfberger, Michael, Ebner, Daniela & Böszörményi, Laszlo. (2005). *e-Learning Impacts from Next-Generation – Mobile MultiMedia Museum Guides*. URL: [http://www.kropfberger.com/papers/HUBUSKA\\_paper\\_museumguide\\_june\\_2005-mk.doc](http://www.kropfberger.com/papers/HUBUSKA_paper_museumguide_june_2005-mk.doc) (acedido a 13.01.2015).
- Ladeira, Fernanda & Queirós, Serafim. (2002). *Compreender a Baixa Visão*. Lisboa: Ministério da Educação/Departamento de Educação Básica.
- Landau, Steven, Wiener, William, Naughshineh, Koorosh & Giusti, Ellen. (2005). Creating Accessible Science Museums With User-Activated Environmental Audio Beacons (Ping!). *Assistive Technology*, 17: 2, 133-143. URL: <http://touchgraphics.com/publications/resna-paper.pdf> (acedido a 15.01.2015).



- Lankford, Lewis. (2002). Aesthetic Experience in Constructivist Museums. *Journal of Aesthetic Education*, 36: 2, 140-153. URL: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3333763?sid=21105773831811&uid=2&uid=4&uid=3738880> (acedido a 15.01.2015).
- Lanna Jr., Mário Cléber Martins. (2011). As Primeiras Ações e Organizações voltadas para as Pessoas com Deficiência. *Bengala Legal*. URL: <http://www.bengalalegal.com/asprimeiras-historia-pcd> (acedido a 17.12.2014).
- Lira, Sérgio. (1997). *Linhas de força da legislação portuguesa relativa a museus para os meados do século XX: os museus e o discurso político*. Comunicação apresentada no V Colóquio Galego de Museus, Melide, Espanha (20-22 novembro de 1997).
- Lira, Sérgio. (1998). O único e o autêntico. *Antropológicas*, 2. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Lira, Sérgio. (1999). *Do museu de elite ao museu para todos: públicos e acessibilidades em alguns museus portugueses*. URL: <http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/domuseudeeliteaomuseuparatodos.htm> (acedido a 12.07.2012).
- López Vera, Juan Francisco. (2006). Translating Audio Description Scripts: The Way Forward? – Tentative First Stage Project Results. In Mary Carroll, Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Sandra Nauert (Eds.). *Proceedings of the Marie Curie Euro-Conferences MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios* (pp. 148-181). Copenhagen, Dinamarca (1-5 maio 2006).
- Lorimer, Pamela. (1996). *A critical evaluation of the historical development of the tactile modes of reading and an analysis and evaluation of researches carried out in endeavours to make the braille code easier to read and to write*. (Tese de doutoramento não publicada, Universidade de Birmingham, Reino Unido). URL: <http://www.braille.org/papers/lorimer/cntnts.html> (acedido a 31.01.2013).
- Lowenfeld, B. (1981). *Berthold Lowenfeld on blindness and blind people: Selected papers*. Nova Iorque: American Foundation for the Blind.
- Luyken, Georg-Michael, Herbst, Thomas, Langham-Brown, Jo, Reid, Helen & Spinhof, Herman. (1991). *Overcoming language barriers in television – Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Macha, Elly. (2000). Disable people and discrimination: a global overview. *Echoes*, 19. URL: <http://www.wcc-coe.org/wcc/what/jpc/echoes/echoes-19-02.html> (acedido a 15.01.2015).
- Manocha, Dipendra. (2011). Case Studies: Development in India. In WBU. *World Blind Union Toolkit on providing, delivering and campaigning for audio description on television and film* (pp. 48-49). URL: [http://audiodescription.co.uk/uploads/general/WBU\\_Audio\\_Description\\_Toolkit\\_7.pdf](http://audiodescription.co.uk/uploads/general/WBU_Audio_Description_Toolkit_7.pdf) (acedido a 15.01.2015).
- Martins, Ana Maria. (2009). *Um Guia Multimédia Portátil para o Museu Nacional da Arte Antiga: Uma Alternativa para o Envolvimento com as Obras de Arte*. (Dissertação de mestrado não publicada, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal). URL: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/648/3/18066\\_ULFBA\\_TES304\\_TESE.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/648/3/18066_ULFBA_TES304_TESE.pdf) (acedido a 10.01.2015).
- Martins, Cláudia. (2013). A Acessibilidade Museológica – O Caso do Museu do Abade de Baçal. *Brigantia, Revista de Cultura*, XXXII, 383-404. Bragança: Brigantia.

- Martins, Patrícia. (2008). *A Inclusão pela Arte: Museus e Públicos com Deficiência Visual*. (Dissertação de mestrado não publicada, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal). URL: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/647> (acedido a 10.01.2015).
- Maszerowska, Anna & Matamala, Anna & Orero, Pilar & Reviere, Nina. (2014). From source text to target text: The art of audio description. In Anna Maszerowska, Anna Matamala & Pilar Orero (Eds.). *Audio Description – New perspectives illustrated*. Amsterdão & Filadélfia: John Benjamins Publishing.
- Maszerowska, Anna & Matamala, Anna & Orero, Pilar (Eds.). (2014). *Audio Description – New perspectives illustrated*. Amsterdão & Filadélfia: John Benjamins Publishing.
- Mayoral, Roberto Asensio. (2001). Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. In Miguel Duro (Ed.). *La Traducción para el Doblaje y la Subtitulación* (pp. 19-46). Madrid: Ediciones Cádiz.
- Middleton, V. T. & Hawkins, R. (1998). *Sustainable tourism: a marketing perspective*. Oxford: Butterworth/Heinemann.
- Ministério do Trabalho e da Solidariedade Social & Instituto Nacional de Reabilitação, IP. (2008). *Catálogo Nacional de Ajudas Técnicas*. URL: <http://www.ajudastecnicas.gov.pt/> (acedido a 30.01.2013).
- Ministério do Trabalho e Solidariedade Social (MTSS). (2003). *Plano Nacional de Ação para a Inclusão 2003-2005*. Lisboa: MTSS.
- Ministério do Trabalho e Solidariedade Social (MTSS). (2005). *Plano Nacional de Ação para a Inclusão 2005-2006*. Lisboa: MTSS.
- Ministério do Trabalho e Solidariedade Social (MTSS). (2006). *Plano Nacional de Ação para a Inclusão 2006-2008*. Lisboa: MTSS.
- Ministério do Trabalho e Solidariedade Social (MTSS). (2008). *Plano Nacional de Ação para a Inclusão 2008-2010*. Lisboa: MTSS.
- Motta, Lívia Vilela de Mello. (2008). Audiodescrição – recursos de acessibilidade de inclusão cultural. *Planeta Educação*. URL: <http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=1210> (acedido a 13.11.2012).
- Murelli, Elena & Da Bormida, Giorgio. (2005). MOBILElearn user trials on the museum scenario: the first results of preparatory work. In Jill Attewell & Jill Savill-Smith (Eds.). *Mobile Learning Anytime Everywhere – A book of papers from MLEARN 2004* (pp. 143-148). Dorset: Learning and Skills Development Agency.
- Neves, José, Santos, Jorge & Lima, Maria João. (2013). *O Panorama Museológico em Portugal. Os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural.
- Neves, José. (2007). *Guia de legendagem para Surdos – Vozes que se vêem*. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria & Universidade de Aveiro.
- Neves, José. (2008). *Soundpainting: audiodescription in another light*. Comunicação apresentada em th International Conference & Exhibition on Language Transfer in the Audiovisual Media – Languages & The Media, Berlim, Alemanha (29-31 outubro de 2008).
- Neves, José. (2010a). Comunicação Multi-Sensorial em Contexto Museológico. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 2, 180-192. URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8195.pdf> (acedido a 15.01.2015).
- Neves, José. (2010b). ‘Museus acessíveis...museus para todos?!’ In Maria da Graça Poças Santos (Org.). *Turismo Cultural, Territórios e Identidades* (pp. 107-121). Porto: Afrontamento.

- Neves, Josélia. (2011a). *Imagem(ns) das pessoas com deficiência nos media*. Comunicação apresentada no Colóquio Media e Deficiência, Lisboa, Portugal (28 setembro de 2011). URL: <http://www.mediaedeficiencia.com/coloquio/comunicacoes> (acedido a 15.01.2015).
- Neves, Josélia. (2011b). *Imagens que se ouvem – Guia de Audiodescrição*. Leiria: Instituto Nacional para a Reabilitação & Instituto Politécnico de Leiria.
- Neves, Josélia. (2012). Audiovisual Translation for Accessible Media in Portugal. In Anthony Pym & Alexandra Assis Rosa (Eds.). *Revista Anglo Saxónica*, III: 3 (pp. 367-384). Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.
- Neves, Josélia. (2012). Multi-sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts. *MonTI*, 4, 277-293. URL: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26951/1/MonTI\\_04\\_13.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26951/1/MonTI_04_13.pdf) (acedido a 15.01.2015).
- Neves, Josélia. (2013). Guias Eletrônicos em Contexto Museológico – Uma Reflexão Crítica. *Ensino Em Re-Vista*, 20: 1, 163-178. URL: <http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/viewFile/23220/12761> (acedido a 15.01.2015).
- Neves, Josélia. (2014). Todos à Passerelle: vamos Moda'R Mentalidades. Opinião de Josélia Neves. *Plural & Singular – Revista trimestral dedicada à temática da deficiência*, 6, 124-125.
- Nord, Christiane. (1997). *Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Novovitch, Barbara. (s/d). What goes in the ears comes out the mouth. *The Metropolitan Washington Ear*. URL: <http://www.washear.org/reuters.htm> (acedido a 13.11.2012).
- Nunes, Sylvia & Lomônaco, José F. Bitencourt. (2010). O aluno cego: preconceitos e potencialidades. *Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional*, 14:1, 55-64. URL: <http://www.scielo.br/pdf/pee/v14n1/v14n1a06> (acedido a 15.01.2015).
- Ofcom. (2010). *Code on Television Access Services*. URL: <http://stakeholders.ofcom.org.uk/binaries/broadcast/other-codes/ctas.pdf> (acedido 10.2.2014).
- Oliva, Filipe Pereira. (2000). *Do Braille à Braillogia. Necessidade de Formação Brailológica*. Lisboa: Comissão de Braille & SNR. URL: <http://gesta.org/braille/braille02.htm>. (acedido a 31.01.2013).
- Oliva, Filipe Pereira. (2001). O associativismo entre os cegos em Portugal. *Cadernos Gesta*, 1: 1. URL: <http://gesta.org/gesta01/artigo02.htm> (acedido a 26.03.2013).
- Oliveira, Anna Augusta Sampaio de. (2000). O Conceito de Deficiência em Discussão: Representações Sociais de Professores Especializados. *Revista Brasileira de Educação Especial*, 10:1, 59-74.
- Oliveira, Lilia Candella de. (2010). *Visibilidade e Participação Política – Um estudo no Conselho Municipal da Pessoa com Deficiência em Niterói*. (Dissertação de mestrado não publicada, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil). URL: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812002\\_10\\_Indice.html](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812002_10_Indice.html) (acedido a 15.01.2015).
- Omote, Sadao. (1994). Deficiência e não-deficiência: recortes do mesmo tecido. *Revista Brasileira de Educação Especial*, 2, 65-73. URL: [http://www.abpee.net/homepageabpee04\\_06/artigos\\_em\\_pdf/revista2numero1pdf/r2\\_art06.pdf](http://www.abpee.net/homepageabpee04_06/artigos_em_pdf/revista2numero1pdf/r2_art06.pdf) (acedido a 15.01.2015).

- Omote, Sadao. (1996). Perpectivas para conceituação e deficiências. *Revista Brasileira de Educação Especial*, 4, 127-135. URL: [http://www.abpee.net/homepageabpee04\\_06/artigos\\_em\\_pdf/revista4numero1pdf/r4\\_art11.pdf](http://www.abpee.net/homepageabpee04_06/artigos_em_pdf/revista4numero1pdf/r4_art11.pdf) (acedido a 15.01.2015).
- Orero, Pilar. (2004). Audiovisual Translation: A new dynamic umbrella. In Pilar Orero (Ed.). *Topics in Audiovisual Translation* (pp. vii-xiii). Amesterdão & Filadélfia: John Benjamins Publishing.
- Orero, Pilar. (2005). Audio Description: Professional Recognition, Practice and Standards in Spain. *Translation Watch Quarterly*, 1:1, 7-17.
- Orero, Pilar. (2007). Sampling audio description in Europe. In Jorge Díaz-Cintas, Pilar Orero & Aline Remael (Eds.). *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language* (pp. 111-125). Amesterdão & Nova Iorque: Rodopi.
- Organização das Nações Unidas (ONU). (1945). *Carta das Nações Unidas*. URL: <http://www.fd.uc.pt/CI/CEE/pm/Tratados/carta-onu.htm> (acedido a 6.02.2013).
- Organização das Nações Unidas (ONU). (1948). *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. URL: <http://dre.pt/comum/html/legis/dudh.html> (acedido a 6.02.2013).
- Organização das Nações Unidas (ONU). (1975). *Declaração de Direitos das Pessoas com Deficiência*. URL: <http://www.pcd.pt/apd/dedipede.php> (acedido a 6.02.2013).
- Organização das Nações Unidas (ONU). (1982). *Programa de Ação Mundial para as Pessoas Deficientes*. URL: <http://styx.nied.unicamp.br/todosnos/documentos-internacionais/doc-programa-de-acao-mundial-para-as-pessoas-com-deficiencia-1982/view> (acedido a 06.02.2013).
- Organização das Nações Unidas (ONU). (2002). *Declaração de Madrid*. URL: <http://saci.org.br/?modulo=akemi&parametro=2490> (acedido a 06.02.2013).
- Organização das Nações Unidas (ONU). (2003). *Declaração de Atenas*. URL: [http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms\\_data/docs/pressdata/pt/ec/75546.pdf](http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressdata/pt/ec/75546.pdf) (acedido a 06.02.2013).
- Organização das Nações Unidas (ONU). (2007). *Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiências*. URL: <http://www.inr.pt/download.php?filename=Conven%26cccdil%3B%26atilde%3Bo+sobre+os+Direitos+das+Pessoas+com+Defici%26ecirc%3Bncia&file=%2Fuploads%2Fdocs%2Fdireitosfundamentais%2Fconvencao%2FConvTxtOfPort.pdf> (acedido a 06.02.2013).
- Organização das Nações Unidas (ONU). (2012). *Programa Mundial para a Educação em Direitos Humanos*. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147853por.pdf> (acedido a 06.02.2013).
- Organização Mundial de Saúde (OMS) & Direção Geral de Saúde (DGS). (2004). *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*. Lisboa. URL: [http://www.inr.pt/uploads/docs/cif/CIF\\_port\\_%202004.pdf](http://www.inr.pt/uploads/docs/cif/CIF_port_%202004.pdf) (acedido a 15.12.2014).
- Organização Mundial de Saúde (OMS). (2010). *Action Plan for the Prevention of avoidable Blindness and Visual Impairment 2009-2013*. URL: [http://www.who.int/blindness/ACTION\\_PLAN\\_WHA62-1-English.pdf](http://www.who.int/blindness/ACTION_PLAN_WHA62-1-English.pdf) (acedido a 30.01.2013).
- Organização Mundial de Saúde (OMS). (2010). *ICD-10 – International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems 10th Revision*. URL: <http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2010/en> (acedido a 6.02.2013).

- Organização Mundial de Saúde (OMS). (2011). *Prevention of Blindness and Visual Impairment*. URL: <http://www.who.int/blindness/table/en/index.html> (acedido a 6.02.2013).
- Organização Mundial de Saúde (OMS). (2014a). *Disability and health. Factsheet no. 352*. URL: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs352/en/> (acedido a 2.12.2014).
- Organização Mundial de Saúde (OMS). (2014b). *Visual impairment and blindness. Factsheet no. 282*. URL: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs282/en/> (acedido a 2.12.2014).
- Organização Mundial de Saúde (OMS). (s/d). *The history of the development of the ICD*. URL: <http://www.who.int/classifications/icd/en/HistoryOfICD.pdf> (acedido a 11.09.2014).
- Packer, Jaelyn & Kirchner, Corinne. (1997). *Who's Watching? A Profile of the Blind and Visually Impaired Audience for Television and Video*. USA: American Foundation for the Blind.
- Pallasmaa, Juhani. (2005). Preface – Architecture and the Human Condition. In Julia Ionides & Peter Howell. *Another Eyesight – Multi-sensory Design in Context*. The Dog Rose Press: Ludlow.
- Piety, Philip. (2003). *Audio Description, a Visual Assistive Discourse: An Investigation into Language Used to Provide the Visually Disabled Access to Information in Electronic Texts*. (Dissertação de mestrado não publicada, Faculty of the Graduate School of Arts, Georgetown University, Estados Unidos da América). URL: [http://sitemaker.umich.edu/ppiety/files/piety\\_thesis.pdf](http://sitemaker.umich.edu/ppiety/files/piety_thesis.pdf) (acedido a 6.01.2015).
- Pires, Sofia. (2014). OrCam para ajudar a ver melhor. *Plural & Singular – Revista trimestral dedicada à temática da deficiência*, 5, 64-65.
- Pires, Sofia. (2014). Uma caneta para cegos. *Plural & Singular – Revista trimestral dedicada à temática da deficiência*, 7, 54-55.
- Playforth, Sarah. (2003). *Resource Disability Portfolio – Inclusive information. Guide 6*. Londres: The Council for Museums, Archives and Libraries.
- Poole, Nick. (2003). *Resource Disability Portfolio: Using Technology. Guide 7*. Londres: The Council for Museums, Archives and Libraries.
- Portugal. (1976). *Constituição da República Portuguesa. VII Revisão Constitucional 2005*. URL: <http://www.parlamento.pt/Legislacao/Documents/constpt2005.pdf> (acedido a 15.12.2014).
- Portugal. (1999). *Lei Antidiscriminatória em razão da deficiência. Lei n.º 134/99*. URL: <http://www.acidi.gov.pt/cfn/4d05493068cd2/live/Lei+134-99.pdf> (acedido a 15.12.2014).
- Portugal. (2004). *Lei n.º 47/2004: Lei-Quadro dos Museus Portugueses. I Série-A, n.º 195* (pp. 5379-5394). URL: <http://dre.pt/pdf1sdip/2004/08/195A00/53795394.pdf> (acedido a 30.10.2011).
- Portugal. (2009). *Resolução da Assembleia da República n.º 57/2009. I Série-A, n.º 146* (pp. 4929-4933). URL: <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2009/07/14600/0490604929.pdf> (acedido a 30.10.2011).
- Primo, Judite. (2006). A importância dos museus locais em Portugal. *Cadernos Sociomuseologia*, 25, 41-62. URL: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/422> (acedido 15.01.2015).
- Proctor, Nancy & Burton, Jane. (2004). Tate Modern Multimedia Tour pilots 2002-2003. In Jill Attewell & Jill Savill-Smith (Eds.). *Learning with mobile devices: research and development* (pp. 127-130). Dorset: Learning and Skills Development Agency.
- Pujol, Joaquim & Pilar Orero. (2007). Audio Description Precursors: Ekphrasis and Narrators. *Translation Watch Quarterly*, 3:2, 49-60.

- Quico, Célia. (2005). Acessibilidade e Televisão Digital e Interactiva: o caso particular do serviço de Audiodescrição destinado a pessoas invisuais ou com deficiências visuais graves. *New Media Authoring and Production: iTV and Mobile*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias & COFAC.
- Ramos Pinto, Sara. (2012). Audiovisual Translation in Portugal: The Story so Far. In Anthony Pym & Alexandra Assis Rosa (Eds.). *Revista Anglo Saxónica*, III: 3 (pp. 337-363). Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.
- Reino, Vítor (2000). *170 anos depois: algumas considerações de ordem histórica, sociológica e psicopedagógica sobre o Sistema Braille*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Reino, Vítor (2000). *Utilização do Sistema Braille em Portugal*. Comunicação apresentada no Colóquio O Braille que temos, o Braille que queremos, Lisboa, Portugal (23-25 maio de 2000). URL: <http://www.esec-passos-manuel.rcts.pt/crdv/braille.doc> (acedido a 31.01.2013).
- Reino, Vítor (s/d). Ensino/Aprendizagem do Braille. *Sobre a deficiência visual*. URL: <http://deficienciavisual.com.sapo.pt/txt-ensinoaprendizagem.htm> (acedido a 26.03.2013).
- Remael, Aline & Vercauteren, Gert. (2007). Audio describing the exposition phase of films. Teaching students what to choose. *Trans. Revista de Traductología*, 11: 2, 73-93. URL: [http://www.trans.uma.es/pdf/Trans\\_11/T.73-93RemaelVercauteren.pdf](http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_11/T.73-93RemaelVercauteren.pdf) (acedido 15.01.2015).
- Rodrigues, David & Nogueira, Jorge. (2011). Educação especial e inclusiva em Portugal: fatos e opções. *Revista Brasileira de Educação Especial*, 17: 1. URL: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-65382011000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-65382011000100002) (acedido a 15.12.2014).
- Romeu Filho, Paulo. (2010). Políticas Públicas de Acessibilidade para Pessoas com Deficiência – Audiodescrição na Televisão Brasileira. In Livia Maria Villela de Mello Motta & Paulo Romeu Filho (Orgs.). *Audiodescrição – Transformando imagens em palavras* (pp. 43-66). Secretaria de Estados dos Direitos das Pessoas com Deficiência & Governo do Estado de São Paulo.
- Roque, Maria Isabel. (2015). Acerca do que (ainda) falta ao património. *a.muse.arte – Um espaço de reflexo em torno da arte e dos museus*. URL: <http://amusearte.hypotheses.org/841> (acedido a 16.01.2015).
- Royal National Institute for the Blind (RNIB) & Vocal Eyes. (2003a). *Talking Images Guide– Museums, galleries and heritage sites: improving access for blind and partially sighted people*. Londres: RNIB & Vocal Eyes-. URL: [http://www.rnib.org.uk/xpedio/groups/public/documents/publicwebsite/public\\_talkingimagesguide.pdf](http://www.rnib.org.uk/xpedio/groups/public/documents/publicwebsite/public_talkingimagesguide.pdf) (acedido a 16.01.2015).
- Royal National Institute for the Blind (RNIB) & Vocal Eyes. (2003) *Talking Images Guide*. Londres: RNIB & Vocal Eyes. URL: [http://www.rnib.org.uk/xpedio/groups/public/documents/publicwebsite/public\\_talkingimagesguide.pdf](http://www.rnib.org.uk/xpedio/groups/public/documents/publicwebsite/public_talkingimagesguide.pdf) (acedido a 16.01.2015).
- Royal National Institute for the Blind (RNIB) & Vocal Eyes. (2003b). *Talking Images Research – Museums, galleries and heritage sites: improving access for blind and partially sighted people*. Londres: RNIB & Vocal Eyes. URL: [http://vocaleyec.co.uk/core/core\\_picker/download.asp?id=435&filetitle=Talking+Images+Report+-+PDF+File](http://vocaleyec.co.uk/core/core_picker/download.asp?id=435&filetitle=Talking+Images+Report+-+PDF+File) (acedido a 16.01.2015).
- Royal National Institute for the Blind (RNIB). (2005a). *Museums and galleries in London*.
- Royal National Institute for the Blind (RNIB). (2005b). *Museums, Galleries and Heritage Sites: a user guide*.

- Royal National Institute for the Blind (RNIB). (2005c). *RNIB guidelines for producers and commissioners of audio guides: making PDA guides accessible for blind and partially sighted people*.
- Royal National Institute for the Blind (RNIB). (2009). *Audio Description for Children*.
- Royal National Institute for the Blind (RNIB). (2010a). *Map for All Designed for sight and touch*.
- Royal National Institute for the Blind (RNIB). (2010b). *Voices of experience: blind and partially sighted people respond to questions on independent living*.
- Royal National Institute for the Blind (RNIB). (2011). *Tactile images and maps. Helping businesses to create an inclusive society*.
- Russell, Terry. (1994). The enquiring visitor: usable learning theory for museum contexts. *The Journal of Education in Museums*, 15. URL: <http://www.gem.org.uk/pubs/news/russell1994.php> (acedido a 15.01.2015).
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (Coord). (2000). *Inquéritos aos Museus em Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura & Instituto Português de Museus.
- Santos, Sónia. (2011). Museus Inclusivos: realidade ou utopia. In Alice Semedo & Patrícia Costa (Eds.). *Ensaíos e práticas em museologia* (pp. 306-325). Porto: Universidade do Porto. URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8945.pdf> (acedido a 12.01.2015).
- Sassaki, Kazumi Romeu. (2005). Inclusão: o paradigma do século 21. *Inclusão – Revista de Educação Especial*, 19-23. URL: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/revistainclusao1.pdf> (acedido a 15.01.2015).
- Sassaki, Kazumi Romeu. (2006). *Los Centros de Vida Independiente*. URL: <http://siteresources.worldbank.org> (acedido a 15.12.2014).
- Schaefer, John. (1995). *Sight Unseen: The Art of Active Seeing*. Glenview: GoodYear Books/Scott Foresman.
- Schmeidler, Emilie & Kirchner, Corinne. (2001). Adding Audio Description: Does It Make a Difference? *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 197-212.
- Secchi, Loretta. (2012). Touching Art. *Vedere Oltro*. URL: [http://www.cavazza.it/vedereoltre/2012-1/Sito\\_loretta\\_eng.html](http://www.cavazza.it/vedereoltre/2012-1/Sito_loretta_eng.html) (acedido a 15.01.2015).
- Secretariado Nacional da Reabilitação (SNR). (1995). Normas sobre a Igualdade de Oportunidades para as Pessoas com Deficiência das Nações Unidas. *Cadernos SNR*, 3. Lisboa: Secretariado Nacional para a Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência. URL: <http://www.inr.pt/download.php?filename=3+-+Normas+sobre+igualdade+de+oportunidades+para+peessoas+com+defici%EAncia&file=%2Fuploads%2Fdocs%2FEdicoes%2FCadernos%2FCaderno003.pdf> (acedido 15.01.2015).
- Semedo, Alice & Ferreira, Inês. (2012). Collaborative spaces for reflective practice. *Transformative Museum – Proceedings of the DREAM Conference* (347-364). Universidade Roskilde, Dinamarca (23-25 maio de 2015).
- Semedo, Alice. (2006). Práticas narrativas na profissão museológica: estratégias de exposição de competência e posicionamento da diferença. In Alice Semedo & João Teixeira Lopes (Coord.). *Museus, Discursos e Representações* (pp. 69-93). Porto: Edições Afrontamento.
- Semedo, Alice. (2010). Práticas (I)Materiais em Museus. In Alice Semedo & Elisa Noronha Nascimento (Coord.). *I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 1 (pp. 62-80). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Semedo, Alice. (2011). Cuestiones sobre democracia y otros hechizos: (Des)armonía en los museos. In Juan Carlos Rico (Coord.). *Museos: del templo al laboratorio* (pp. 267-284). Madrid: SILEX Ediciones. [Foi utilizada a

- versão portuguesa não publicada – URL:  
[https://www.academia.edu/1370143/Quest%C3%B5es\\_de\\_democracia\\_e\\_outros\\_encantamentos\\_SEMED\\_O\\_RICO](https://www.academia.edu/1370143/Quest%C3%B5es_de_democracia_e_outros_encantamentos_SEMED_O_RICO) (acedido a 15.01.2015)].
- Serôdio, José Madeira. (1997). Legislação sobre as pessoas com deficiência aplicável aos ostomizados. *Associação Portuguesa de Ostomizados*. URL: <http://www.apostomizados.pt/pt/item/3-legislacao/94-legislacao-sobre-pessoas-com-deficiencia-aplicavel-aos-ostomizados/> (acedido a 7.02.2013).
- Serrell, Beverly. (1996). *Exhibit Labels – an interpretative approach*. Londres & Nova Deli: Sage Publications.
- Shuttleworth, Mark & Moira Cowie (Eds.). (1999). *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Silva, Raquel. (2000). Introdução. In Maria de Lourdes Lima dos Santos. (Coord). *Inquéritos aos Museus em Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura & Instituto Português de Museus.
- Simpson, Moira. (2007). Um Mundo de Museus: Novos Conceitos, Novos Modelos. In Pacheco, Carlos et al. *O estado do mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian & Tinta da China.
- Snyder, Joel (Ed.). (2010). *Audio Description Guidelines and Best Practices*. URL: [www.acb.org/adp/docs/AD-ACB-ADP%20Guidelines%203.1.doc](http://www.acb.org/adp/docs/AD-ACB-ADP%20Guidelines%203.1.doc) (acedido a 06.01.2015).
- Snyder, Joel. (2004). Audio Description: Access for All. *Disability World*, 25. URL: [http://www.disabilityworld.org/09-11\\_04/access/audio.shtml](http://www.disabilityworld.org/09-11_04/access/audio.shtml) (acedido a 15.12.2014).
- Snyder, Joel. (2007). Audio Description. The Visual Made Verbal. *The International Journal of the Arts in Society*, 2: 2, 99-104. Illinois: Common Ground Publishing.
- Snyder, Joel. (2008). Audio Description. The Visual Made Verbal. In Jorge Diaz-Cintas (Ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 191-198). Amesterdão & Filadélfia: John Benjamins Publishing. URL: <http://www.audiodescribe.com/links/AD-The%20Visual%20Made%20Verbal.pdf> (acedido a 18.12.2008).
- Snyder, Joel. (2014). *The Visual Made Verbal: A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description*. Arlington, Virgínia: American Council of the Blind.
- Sonja Ekvall, Clara Höglund & Asa Karlsson. (s/d). Iniciação à leitura do Braille. *Sobre a deficiência visual*. URL: <http://deficienciavisual.com.sapo.pt/txt-iniciacao.htm> (acedido a 26.03.2013).
- Souza, Addan. (2012). Um olhar através da história: analisando a cegueira nas sociedades ao longo do tempo. *Revista Visão Acadêmica, História e relações entre cegueira e sociedade*, 4, 99-115. Goiás: Universidade Estadual de Goiás. URL: [http://cora.geografiaeug.com/visao\\_academica/revista/2012\\_maio/cegueira\\_sociedades.pdf](http://cora.geografiaeug.com/visao_academica/revista/2012_maio/cegueira_sociedades.pdf) (acedido 15.01.2015).
- Tallon, Loïc. (2006). On audio tours – an unknown quantity. *Engage Review – Promoting greater understanding and enjoyment of the visual arts*, 18. URL: [http://www.engage.org/downloads/1AA029E3\\_18.%20Lo%C3%AFc%20Tallon.pdf](http://www.engage.org/downloads/1AA029E3_18.%20Lo%C3%AFc%20Tallon.pdf) (acedido 15.01.2015).
- Tallon, Loïc. (2009). *About that 1952 Sedeljik Museum audio guide, and a certain Willem Sandburg*. *Musematic*. URL: <http://musematic.net/2009/05/19/about-that-1952-sedeljik-museum-audio-guide-and-a-certain-willem-sandburg/> (acedido 15.01.2015).
- Teixeira, Elisabete de Belém Guedes. (2012). *A importância das oficinas*. (Dissertação de mestrado não publicada, Escola Superior de Educação Almeida Garrett, Lisboa, Portugal). URL: [http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/2711/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_%20Elisabete%20Teixeira\\_2012.pdf?sequence=1](http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/2711/Disserta%C3%A7%C3%A3o_%20Elisabete%20Teixeira_2012.pdf?sequence=1) (acedido 15.01.2015).



- Tercedor Sanchés, María Isabel, Melero Hernández, Antonio & Benítez Suárez, María. (2009). Criterios para la descripción de imágenes. *Amadis 08 - Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad* (pp. 153-161). Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad.
- Theunisz, Mildred. (2002). *Audio subtitling: A new service in Netherlands making subtitling programmes accessible*. URL: <http://www.sb-belang.nl> (accedido 24.5.2014).
- Theytaz-Bergman, Laura & Trömel, Stefan. (2010). *Guidance document: effective use of international human rights monitoring mechanisms to protect the rights of persons with disabilities*. International Disability Alliance. URL: <http://www.internationaldisabilityalliance.org/sites/disalliance.e-presentaciones.net/files/public/files/CRPD-reporting-guidance-document-English-FINAL-print%5B1%5D.pdf> (accedido 15.01.2015).
- Tognoni, Carlos. (2005) A mobile interactive guide to the Museo Diocesano di Catania: how to 'open' the Museo using PDAs. In Jill Attewell & Jill Savill-Smith (Eds.). *Mobile Learning Anytime Everywhere – A book of papers from MLEARN 2004* (pp. 197-200). Dorset: Learning and Skills Development Agency.
- Toury, Gideon. (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amesterdão and Filadélfia: John Benjamins Publishing.
- UNE. (2005). *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* – UNE 153020. Madrid: Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR).
- UNESCO. (1960). *Recommendation concerning the Most Effective Means of Rendering Museums Accessible to Everyone*. URL: [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13063&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13063&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (accedido 15.01.2015).
- UNESCO. (1994). *Declaração de Salamanca e Enquadramento da Acção na área das Necessidades Educativas Especiais – Conferência Mundial sobre Necessidades Educativas Especiais: Acesso e qualidade*. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001393/139394por.pdf> (accedido 15.12.2014).
- União Europeia. (2000). *Carta de Direitos Fundamentais da União Europeia. Jornal Oficial das Comunidades Europeias, 2000/C 364*. URL: [http://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text\\_pt.pdf](http://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_pt.pdf) (accedido 15.01.2015).
- Utray Delgado, Francisco, Ruiz, Belén, Enjuto, Natividad & Utrera, Carlos Utrera. (s/d). *The challenge of audiovisual accessibility: the Spanish Centre for Subtitling and Audiodescription*.
- Varley, Alex. (2011). Case studies: Development in Australia. In WBU. *World Blind Union Toolkit on providing, delivering and campaigning for audio description on television and film* (pp. 38-42). URL: [http://audiodescription.co.uk/uploads/general/WBU\\_Audio\\_Description\\_Toolkit\\_7.pdf](http://audiodescription.co.uk/uploads/general/WBU_Audio_Description_Toolkit_7.pdf) (accedido a 15.01.2015).
- Vemi, Vassiliki. (2007). Staging Narratives in the Museum: The Guided Tour and Museum Education. *Museology e-journal*, 4. 1-10. URL: <http://museology.ct.aegean.gr/articles/2007125114725.pdf> (accedido 10.01.2015).
- Ventola, Eija & Kaltenbacher, Martin. (2004). Introduction In Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher (Ed.). *Perspectives in Multimodality*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Venuti, Lawrence (Ed.). (2001). *The Translation Studies Reader*. Londres & Nova Iorque: Routledge.
- Venuti, Lawrence. (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres & Nova Iorque: Routledge.
- Vercauteren, Gert. (2007). Towards a European guideline for Audio description. In Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero & Aline Remael. (Eds.). *Media for All. Accessibility in Audiovisual Translation* (pp. 139-150). Amesterdão & Filadélfia: Rodopi.

- Vieira da Silva, José. (2006). Uma nova integração das políticas, mais e melhor política para a deficiência. In MTSS. *1.º Plano de Acção para a Integração das Pessoas com Deficiências ou Incapacidade*. Lisboa: MTSS.
- Vilaronga, Iracema. (2010). “Olhares Cegos”: A audiodescrição e a formação de pessoas com deficiência visual. In Livia Maria Villela de Mello Motta & Paulo Romeu Filho (Orgs.). (2010). *Audiodescrição – Transformando imagens em palavras* (pp. 159-166). São Paulo: Secretaria de Estados dos Direitos das Pessoas com Deficiência & Governo do Estado de São Paulo.
- Vilatte, Jean-Cristophe. (2007). *Audioguides et musées*. [Material de formação “Evaluation”, Castres, França, 23-25 maio de 2007]. URL: [http://www.lmac-mp.fr/les-textes-de-jean-christophe-vilatte\\_19.php](http://www.lmac-mp.fr/les-textes-de-jean-christophe-vilatte_19.php) (acedido a 15.01.2015).
- Vlachou, Maria. (2011). *A necessidade de definição de estratégias de comunicação e marketing para os museus*. Comunicação apresentada em Jornada de Trabalho em Museologia: a Importância do Marketing na Promoção dos Museus, Paço dos Duques, Guimarães, Portugal (21 março de 2011). URL: <http://nomundodosemuseus.hypotheses.org/3838> (acedido a 15.01.2015).
- Vlachou, Maria. (2012a). *Museums ‘about’, ‘for’ and ‘with’ people: this is to last for a lifetime*. Comunicação apresentada em European Museum Advisors Conference, Lisboa, Portugal (1 junho de 2012). URL: <http://nomundodosemuseus.hypotheses.org/3838> (acedido a 15.01.2015).
- Vlachou, Maria. (2012b). *Trabalhando num ambiente em contante transformação: desafios para museus que se queiram acessíveis*. Comunicação apresentada em Museus e Acessibilidade – 1.º Encontro Transfronteiriço de Profissionais de Museus, Alcoutim, Portugal (20 outubro de 2012). URL: <http://nomundodosemuseus.hypotheses.org/3838> (acedido a 15.01.2015).
- Wall, John. (2002). TV Broadcasting for All. Audiodescription and its Potential. *EBU Newsletter*, 37.
- World Blind Union. (2011). *World Blind Union Toolkit on providing, delivering and campaigning for audio description on television and film*. URL: [http://audiodescription.co.uk/uploads/general/WBU\\_Audio\\_Description\\_Toolkit\\_7.pdf](http://audiodescription.co.uk/uploads/general/WBU_Audio_Description_Toolkit_7.pdf) (acedido a 15.01.2015).

## Sitografia

- AccessIT – National Center on Accessible Information Technology in Education. URL: <http://www.washington.edu/accessit/> (acedido a 18.12.2014).
- Action for Blind People (2015). URL: <https://www.actionforblindpeople.org.uk/your-community/blogs/ed-lyon/introducing-the-world-s-first-tablet-for-the-blind/> (acedido a 18.12.2014).
- Action for blind people. Introducing the world’s first tablet for the blind. URL: <https://www.actionforblindpeople.org.uk/your-community/blogs/ed-lyon/introducing-the-world-s-first-tablet-for-the-blind/> (acedido 22.01.2015).
- Agência Europeia para a Segurança e Saúde no Trabalho. URL: <https://osha.europa.eu/pt/front-page> (acedido a 18.12.2014).
- Anne Hornsby – Mind’s Eye. URL: <http://www.mindseyedescription.co.uk/> (acedido a 15.01.2015).
- Ataraxia. (2014). URL: <http://www.ataraxia.pt/> (acedido a 15.12.2015).

- BBC. Jogos Olímpicos e Paraolímpicos 2012. URL: <http://www.bbc.com/sport/0/olympics/2012/> (acedido a 15.01.2015).
- BBC. Editorial Guidelines – Visually Impaired Audiences Guidance in Full. URL: <http://www.bbc.co.uk/editorialguidelines/page/guidance-visually-impaired-full> (acedido 15.01.2015).
- Câmara Municipal de Oeiras. Fábrica da Pólvora de Barcarena. URL: <http://www.cm-oeiras.pt/amunicipal/Cultura/Museu/colecoeseditaveis/Paginas/FabricaPolvoradeBarcarena.aspx> (acedido a 18.01.2015).
- Câmara Municipal de Oeiras. Museu da Pólvora Negra. URL: <http://www.cm-oeiras.pt/amunicipal/Cultura/Museu/colecoeseditaveis/Paginas/MuseudaPolvoraNegra.aspx> (acedido a 18.01.2015).
- Casa das Histórias de Paula Rego. URL: <http://www.casadahistoriaspaularego.com/pt/> (acedido a 17.01.2015).
- Casa Pia de Lisboa. História. URL: <http://www.casapia.pt/Default.aspx?tabid=67> (acedido a 12.09.2014).
- Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota. URL: <http://www.fundacao-aljubarrota.pt/?idc=15> (acedido a 17.01.2015).
- Centro Especializado em Baixa Visão. Patologias mais comuns. URL: <http://www.cebv.pt/bv.php?id=40> (acedido a 29.01.2013).
- Château de Versailles. URL: <http://en.chateauversailles.fr/homepage> (acedido a 17.01.2015).
- Cicerone. URL: <http://www.cicerone.pt/> (acedido a 15.01.2015).
- Convento dos Capuchos. URL: <http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/convento-dos-capuchos> (acedido a 18.01.2015).
- Courtland Technical Services. Audio Tours. URL: <http://www.ctsn.co.uk/xplorer.html> (acedido a 15.01.2015).
- Depoimentos V.A Soundpainting. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLC60B284630A05C6E> (acedido 06.01.2015).
- Direção Geral da Cultura do Norte. Santuário de Panóias. URL: <http://www.culturanorte.pt/pagina,59,79.aspx> (acedido a 15.01.2015).
- European Agency for Safety and Health at Work. URL: <https://osha.europa.eu/en/faq/people-with-disabilities/what-is-the-definition-of-disability> (acedido a 6.02.2013).
- Fátima Viva. URL: <http://www.santuاريو-fatima.pt/fatimaviva/> (acedido 06.01.2015).
- FCo. URL: <http://www.fco.pt/> (acedido a 15.01.2015).
- FIFA World Cup. 2010 FIFA World Cup South Africa. URL: <http://www.sa2010.gov.za/en/node/3170> (acedido 06.01.2015).
- Fresh and New(er). QR Codes in the museum. URL: <http://www.freshandnew.org/2009/03/qr-codes-in-the-museum-problems-and-opportunities-with-extended-object-labels/> (acedido a 15.01.2015).
- Fundação Serralves. URL: <http://www.serralves.pt/pt/> (acedido a 17.01.2015).
- GESTA – MP (Grupo de Estudos Sociais, Tiflológicos e Associativos). Alfabeto Braille da Língua Portuguesa. URL: <http://gesta.org/alfabrilite.htm> (acedido 15.01.2015).
- Gizmodo. American Museum of Natural History’s Explorer App. URL: <http://gizmodo.com/5599789/american-museum-of-natural-history-explorer-app-makes-paper-museum-maps-ancient-history> (acedido a 15.01.2015).
- Google Art Project. URL: <https://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project> (acedido a 15.01.2015).

Guia Técnico. Museus e Monumentos. Turismo de Portugal. URL:

<http://guiastecnicos.turismodeportugal.pt/pt/museus-monumentos> (acedido a 02-10-2013).

iACT – Inclusão e Acessibilidade em Ação. (2014). URL: <http://iact.ipleiria.pt/en/> (acedido a 15.01.2015).

ICOM – International Council of Museums. Museum definition. URL: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/> (acedido a 16.01.2015).

*Instituto dos Museus e da Conservação*. URL: <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/iniciativas/ acessibilidades/ContentDetail.aspx?id=1285> (acedido a 20.9.2011).

Instituto Nacional de Reabilitação Lista homologada de ajudas técnicas. URL: <http://www.inr.pt/content/1/1742/lista-homologada> (acedido a 30.01.2012).

Instituto Nacional de Reabilitação. Desenho Universal. URL: <http://www.inr.pt/content/1/5/desenho-universal> (acedido a 15.12.2014).

Instituto Português de Museus. URL: <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/iniciativas/ acessibilidades/ContentDetail.aspx?id=1285> (acedido a 20.9.2011).

International Disability Alliance. URL: <http://www.internationaldisabilityalliance.org/en> (acedido a 20.01.2015).

Metropolitan Museum of Art. URL: <http://www.metmuseum.org/> (acedido a 15.01.2015).

MoMA – Museum of Modern Art. URL: <http://www.moma.org/> (acedido a 15.01.2015).

MoMA. MoMA Audio+. URL: <http://www.moma.org/visit/plan/atthemuseum/momaaudio> (acedido a 15.01.2015).

Mosteiro dos Transportes e Comunicações. URL: <http://www.amtc.pt/> (acedido a 15.01.2015).

Mosteiro São Martinho de Tibães. URL: <http://www.mosteirodetibaes.org/> (acedido a 15.01.2015).

Museu Calouste Gulbenkian. URL: <http://museu.gulbenkian.pt/Museu/pt/Inicio> (acedido a 18.01.2015).

Museu da Comunidade Concelhia da Batalha. URL: <http://www.museubatalha.com/> (acedido a 17.01.2015).

Museu da Presidência da República. URL: <http://www.museu.presidencia.pt/index.php> (acedido a 17.01.2015).

Museu de José Malhoa. URL: <http://mjosemalhoa.drcc.pt/site/index.php> (acedido a 17.01.2015).

Museu do Abade de Baçal. URL: <http://www.mabadebacal.com/#/HOME-01-00> (acedido a 15.01.2015)

Museu do Douro. URL: <http://www.museudodouro.pt/> (acedido a 17.01.2015).

Museu do Fado. URL: <http://www.museudofado.pt/> (acedido a 17.01.2015).

Museu Nacional do Azulejo. URL: <http://www.museudoazulejo.pt/> (acedido a 18.01.2015).

Museu Nacional Machado de Castro e Criptopórtico. URL: <http://www.museumachadocastro.pt/> (acedido a 17.01.2015).

Nós. Audiodescrição: Cinema em português com audiodescrição. URL:

<http://nos.pt/particulares/televisao/videoclube/Pages/audiodescricao.aspx> (acedido a 05.01.2015).

Observatório da Deficiência e Direitos Humanos. URL: <http://oddh.iscsp.utl.pt/index.php/pt/> (acedido a 15.12.2014).

Observatório das Desigualdades. URL: <http://observatorio-das-desigualdades.cies.iscte.pt/> (acedido a 15.09.2014).

Parque e Palácio da Pena. URL: <http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/parque-e-palacio-nacional-da-pena/> (acedido a 17.01.2015).

Parque e Palácio de Monserrate. URL: <http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/parque-e-palacio-de-monserrate/> (acedido a 18.01.2015).

- Património Cultural. Santuário de Panóias. URL: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70273/> (acedido a 15.01.2015).
- Pictify. Paula Rego, The Pillowman. URL: <http://pictify.com/372771/paula-rego-the-pillowman> (acedido a 15.01.2015).
- Planning and Scheduling Software. Multimedia Tour Guide System. URL: <http://www.mjc2.com/multimedia-visitor-guide.htm> (acedido a 15.01.2015).
- Portal d'Aveiro. URL: <http://www.aveiro.co.pt/categoria.aspx?categoria=museus> (acedido a 18.01.2015).
- Portal do Cidadão com Deficiência. URL: <http://www.pcd.pt/index.php> (acedido a 7.01.2013).
- Porto Museums. URL: <http://www.pportodosmuseus.pt/> (acedido a 15.01.2015).
- Projeto Gutenberg. L'Assommoir by Émile Zola. URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/8600> (acedido a 15.01.2015).
- Realizasom. URL: <http://www.realizasom.com/> (acedido a 15.01.2015).
- RTP. Acessibilidades. URL: <http://www.rtp.pt/wportal/acessibilidades/audiodescricao.php> (acedido a 15.01.2015).
- Sir John Soane's Museum. URL: <http://www.soane.org/> (acedido 15.01.2015).
- Support Google. Indoor Maps Availability. URL: <https://support.google.com/gmm/answer/1685827?hl=en> (acedido a 20.01.2015).
- Talking Heritage. Parques de Sintra. URL: <http://talkingheritage.parquesdesintra.pt/> (acedido a 18.01.2015).
- TDT – Televisão Digital Terrestre em Portugal. URL: <http://tdt-portugal.blogspot.pt/2013/06/tdt-rdp-rtp-sic-audio-descricao.html> (acedido a 15.01.2015).
- The Audio Description Project. Guidelines for Audio Description. URL: <http://www.acb.org/adp/guidelines.html> (acedido 15.01.2015).
- The Enablist – Looking beyond disability. Icon Access Project. URL: <http://theenablist.blogspot.pt/2013/05/access-icon-project-humanizing.html> (acedido 15.01.2015).
- The World's best photos. First audioguide. URL: <http://flickrhivemind.net/Tags/firstaudioguide/Interesting> (acedido a 15.01.2015).
- To Guide. URL: <http://www.toguide.pt/default.htm> (acedido a 15.01.2015).
- Turismo do Douro. URL: <http://www.douro-turismo.pt/informacoes.php?op=mdou> (acedido a 20-01-2015).
- URECE – Esporte e Cultura. Emoção da narração audiodescrita. URL: <http://urece.org.br/site/emocao-da-narracao-audiodescritiva/> (acedido 06.01.2015).
- Vocal Eyes – describing the arts. URL: <http://www.vocaleyed.co.uk/> (acedido a 15.01.2015).
- WGBH – Media Access Group. URL: <http://main.wgbh.org/wgbh/pages/mag/services/description/dvs-faq.html> (acedido 15.01.2015).
- Yellow Star Company. URL: <https://www.facebook.com/yellowstarcompany> (acedido 15.01.2015).

# ANEXOS

## Anexo 1

### Audioguia do Museu do Fado

#### A Casa da Mariquinhas (peça de mobiliário, estilo baú)

A casa da Mariquinhas foi construída por Alfredo Marceneiro a partir do fado homónimo criado nos anos 30 com letra de Silva Tavares. A peça é propriedade da família de Alfredo Duarte Marceneiro e encontra-se depositada no Museu do Fado desde 1998. O autor colocou nas extremidades dos alçados da casa de 2 pisos 4 letras de fado, todas elas alusivas às aventuras de Mariquinhas, personagem ficcionada da história do fado. Todas as divisões desta casa de 2 pisos replicam fielmente a letra original de Silva Tavares que nos remete ao quotidiano de um bordel.

[MF/2010/01] [95 palavras]

#### Fadistas (gravura emoldurada)

Em 1872, Rafael Bordalo Pinheiro concluía a primeira representação da figura do fadista nas artes plásticas portuguesas, com a gravura a buril datada de 1872 e editada no álbum “A gravura em madeira em Portugal” de João Pedroso. A partir do último quartel do séc. XIX, alarga-se o campo de apropriação do fado estabiliza-se formalmente a forma poética da décima, quadra glosada em 4 estrofes de 10 versos cada. O fado estruturar-se-ia em torno da décima para mais tarde se desenvolver em torno de outras variantes. Para a classe operária que a partir de 1860 se começa a estruturar, o fado vai passar a tornar-se num importante veículo de comunicação, associando-se às festas populares, às festas com fins de beneficência, aos espaços rurais e ainda às cegadas que se generalizam.

[MF/2010/02] [103 palavras]

#### O Marinheiro (tríptico)

Em 1913, pela mão de Constantino Fernandes, o tema do fado aparece novamente representado na pintura portuguesa, desta vez associado à ideia da saudade, conceito que perpassa todo o imaginário de textos fadistas. No tríptico “O Marinheiro”, Constantino Fernandes representa 3 fases distintas da vida do marinheiro: à esquerda, um trecho do navio em plena viagem; à direita um momento de acostagem do navio num porto distante, e de um marinheiro vergado pela saudade avivada pela carta que acaba de receber encostado à murada de um veleiro, mas com o seu cachimbo enquanto escuta a toada da guitarra portuguesa. E finalmente ao centro, a chegada do navio, o reencontro familiar.

[MF/2010/03] [110 palavras]

#### O Fado, José Malhoa 1910 (quadro)

O fado irrompe pela primeira vez na pintura portuguesa nesta tela de José Malhoa que no modelo marialva, urbano e popular se assumiu desde cedo como elemento central do fado. São sobejamente conhecidas as peripécias que envolveram a produção do quadro que acabou por se inspirar em modelos reais, o fadista Amâncio e a sua amante Adelaide da Facada, assim apelidada pela marca de um corte de navalha na face esquerda. Malhoa examinou detidamente o interior da casa de Adelaide na rua do Capelão, ali se deslocando 35 dias consecutivos, reproduzindo todos os elementos decorativos que ali encontrou: a toalha de ramagem vermelha e o crochet a cobrir a cómoda; as estampas na parede do Sr. dos Passos e de S. Lázaro, que protege da peste, da fome e da guerra; a representação de um toureiro; o manjerico com o cravo e a bandeirinha com a quadra; o leque, o toucador com a gaveta aberta, o pente ou mesmo as beatas no chão.

[MF/2010/04] [163 palavras]

## Anexo 2

### Audioguia do Museu da Presidência da República

#### 1. Ofertas aos Presidentes

This bronze sculpture of a horse created by Hermes was given by President Valéry Giscard d’Estaing to Ramalho Eanes during a state visit to France in October 1979 to reciprocate the visit by his French counterpart to Portugal in July 1978. The subject under discussion included negotiations on Portugal’s entry in the EEC, which occurred in 1986.

[MPR/2010/01] [56 palavras]

A dagger given to Américo Tomás by President Suharto of Indonesia in 1960 during a visit to Portugal. After the 2<sup>nd</sup> World War, the international community stepped up its pressure to force European powers to decolonize. The Portuguese regime refused. This was the background for the Indonesian President official visit to Portugal.

[MPR/2010/02] [52 palavras]

During José Sampaio's state visit to Morocco in 1998, King Hassan II gave him this gold enamel and jamming cross time piece to mark the event, created by Xume, the renowned Parisien jewellers. During the visit, the King expressed his wish to strengthen economic, cultural and political ties between Portugal and Morocco, going beyond the historical link that unite both countries.

[MPR/2010/03] [56 palavras]

This flower vase was given by Queen Elizabeth II to Ramalho Eanes in 1978 during a state visit to the United Kingdom. The purpose of the visit was to strengthen ties between the two countries, now that Portugal had taken a new political direction towards democracy. Ramalho Eanes's trip took place about a month after the formal start of negotiations for Portugal's entry into the European Economic Community, the EEC as it then was. And as such the two events must be seen in tandem. In March 1985, just months before Portugal signed the Accession Treaty, Queen Elizabeth reciprocated the visit, making an official trip to Portugal.

[MPR/2010/04] [107 palavras]

## 2. Os Retratos dos Presidentes

### **Manuel de Oliveira Gomes da Costa**

Nasceu na cidade de Lisboa a 14 de Janeiro de 1863 e morreu em Lisboa a 17 de Dezembro de 1929. Oficial do exército; com o seu peso militar, deu cobertura à facção radical de direita do golpe de 28 de Maio, liderando os acontecimentos a partir de Braga. O seu ministério publicaria 2 dias depois de suceder a Mendes Cabeçadas, a 19 de Junho, um decreto que expressamente atribuía funções presidenciais ao chefe de governo. A 9 de Julho terminaria a curta passagem pelo poder. Retrato pintado por Carlos Reis 1899.

[MPR/2010/05] [98 palavras]

### **António José de Almeida**

Nasceu em Vale da Vinha, cidade de Penacova, a 18 de Julho de 1866 e morreu em Lisboa a 31 de Outubro de 1929. Médico, jornalista, escritor e político, destacado membro da segunda geração republicana, formada no âmbito do Ultimato, era conhecido pelos seus dotes oratórios. Instaurada a república, foi membro do Governo Provisório; fundou e liderou o Partido Evolucionista e presidiu ao ministério entre 1916 e 1917. Cumpriu integralmente o mandato como Presidente da República, tendo dado posse a 17 governos e, por 2 vezes no mesmo ano, 1921, dissolvido o parlamento. Retrato pintado por Henrique Medina 1932.

[MPR/2010/06] [103 palavras]

### **Bernardino Luís Machado Guimarães**

Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, a 28 de Março de 1851 e morreu no Porto a 29 de Abril de 1944. Professor universitário e político. Na monarquia, pertenceu ao Partido Regenerador, tendo sido deputado, ar do Reino e ministro. Em 1903, aderiu ao Partido Republicano, tornando-se um dos seus mais notáveis líderes. Já na República, foi membro do Governo Provisório e, em 1914 e em 1921, chefiou o ministério. Derrotado na primeira eleição presidencial, foi por duas vezes eleito Presidente da República, 1915 e 1925, mas nunca cumpriu os mandatos. Foi deposto por Sidónio Pais, 1917, e pelo golpe militar de 28 de Maio de 1926. O seu primeiro mandato ficaria marcado pela intervenção de Portugal na 1.<sup>a</sup> Guerra e o segundo pelo golpe que pôs termo ao parlamentarismo da Primeira República. Retrato pintado por Martinho da Fonseca, 1935.

[MPR/2010/07] [146 palavras]

### **Joaquim Teófilo Fernandes Braga**

Nasceu na cidade de Ponta Delgada, Ilha de S. Miguel, Açores, a 24 de Fevereiro de 1843, e morreu em Lisboa a 28 de Janeiro de 1924. Professor universitário, escritor, poeta, possui uma vastíssima bibliografia, principalmente em História da Literatura. Foi eleito em 1915 para, no quadro da Constituição, completar os 4 anos do mandato do primeiro Presidente da República. Aos 72 anos, era um prestigiado republicano, tendo assegurado a transição para um novo período na história recente mas já atribulada da Primeira República. Retrato pintado por Columbano Bordalo Pinheiro, 1917.

[MPR/2010/08] [95 palavras]



### Anexo 3

#### Audioguia da Casa das Histórias de Paula Rego

##### Boas vindas

A Casa das Histórias Paula Rego, assim denominada por vontade da artista, que encontra na vocação narrativa da sua obra o sentido da designação, foi especialmente projetada pelo arquiteto Eduardo Souto de Moura. A coleção que aqui se apresenta reúne obras por si doadas e emprestadas, às quais se juntam exemplares importantes do seu percurso artístico, cedidos temporariamente pela Galeria Melbrough Fine Arts. Ao longo dos próximos minutos, teremos o prazer de o guiar através deste percurso. Nas 8 salas de exposição, terá oportunidade de apreciar a obra de Paula Rego, nos diferentes meios e linguagens que esta foi sucessivamente experimentando, dentro das várias disciplinas em que se distingue – pintura, desenho e gravura. A Casa das Histórias Paula Rego deseja-lhe uma excelente visita.

[CHPR/2010/01] [123 palavras]

##### Life painting

Paula Rego nasceu a 26 de janeiro de 1935 em Lisboa. Oriunda de uma família republicana e liberal, foi incentivada pelo pai a prosseguir o seu desenvolvimento artístico fora do Portugal salazarista dos anos 50. Ingressou então na Slade School of Fine Art em Londres, onde conheceu Victor Willing, pintor e crítico de arte, com quem veio a casar e de quem teve 3 filhos. Fixando-se definitivamente em Londres em 1976, as visitas a Portugal mantiveram-se constantes e as memórias de um imaginário português, associado à sua infância, continuaram também a pontuar a sua obra, mesmo se os seus temas e imagens se alargam muito além dessas fronteiras. “Life painting” é uma obra realizada no contexto da Slade School, nos primeiros anos de Paula Rego enquanto aluna. A pintura de modelo em cavalete, obrigando a um academismo formal, era vista como um trabalho essencial à formação dos jovens artistas, promovendo a sua capacidade de observação e representação. Os estudantes não eram aconselhados a tomar o modelo como pessoa e sim como um exercício de luz e cor a ser recreado posteriormente nas suas próprias composições. Neste trabalho, resultado de um desses exercícios, é, no entanto, notório que a mulher representada é mais do que isso. Paula Rego falou já da forte personalidade da modelo e do seu interesse nela e isso é visível neste quase retrato. Carácter e individualidade nos traços e formas. Os cabelos laranja e os apontamentos de vermelho nos lábios e mamilos fazem desta pintura um prenúncio expressivo das fortes figuras femininas que Paula Rego adotará 30 anos depois.

[CHPR/2010/02] [262 palavras]

##### Colagens (Quando tínhamos uma casa no campo)

Terminados os estudos na Slade e no seguimento de um forte investimento no desenho livre e influenciada pela estética da *art brut* de Jean Dubuffet, Paula Rego adota uma nova estética. Após algumas experiências em óleos sobre papel, adota a técnica de *cut up* e colagem que vai marcar os seus trabalhos durante as décadas de 60 e 70. A artista referiu já inúmeras vezes o prazer que lhe advinha deste ciclo físico de criação-destruição-recriação, numa liberdade próxima do dadaísmo ou surrealismo. Motivos como a sexualidade, a violência ou o amor pelo grotesco, cruzados com referências pessoais, têm aqui um forte subtexto político, o que contribuiu para a sua caracterização como artista política e violenta na sua primeira exposição individual em 1965 na Sociedade Nacional de Belas Artes. “Quando tínhamos uma casa no campo”, como outras obras em exposição, insere-se nesta abordagem. Numa crítica ao colonialismo salazarista em África, a obra apresenta claramente os vários materiais utilizados, das anotações escritas aos recortes de jornais ou ilustrações científicas. A composição é uniformizada por grandes manchas de óleo, pautadas por traços vigorosos, que completam as figuras ou sugerem espaços arquitetónicos, criando ritmos que marcarão também trabalhos posteriores.

[CHPR/2010/03] [195 palavras]

##### O macaco vermelho bate na mulher

A partir de 1980, Paula Rego abandona a técnica da colagem para se dedicar a pinturas de traços fortes em acrílico sobre papel. Transfigurando amigos e familiares em animais caricaturados, a artista sentiu a liberdade de endereçar sem censura e de forma poderosa temas essenciais do comportamento humano em imagens que refletem o carácter traumático das relações familiares e amorosas. Paula Rego afirmou já que são os pecados medíocres os que mais lhe interessam: o engano, a inveja, o ciúme, a frustração, a vingança. Tudo isto se encontra exemplarmente representado na sua série do macaco vermelho, personagens inspiradas nos fantoches da infância de Victor Willing, seu marido. Em pequenos cartoons narrativos, Paula apresenta um triângulo amoroso entre 2 destes bonecos e uma mulher catalisadora da ação em teatros domésticos carregados de violência.

Em “O macaco vermelho bate na mulher”, o enraivecido macaco, lívido e de narinas dilatadas, confronta a mulher adúltera que carrega nos braços o filho ilegítimo do urso, aqui transfigurado, enquanto este assiste impotente à cena. A composição despida, marcada pelas formas de linhas carregadas rapidamente desenhadas no papel em grandes áreas de cor tornam o espetáculo ainda mais brutal. Os outros exemplares do mesmo período, mais suaves na forma e muitas vezes pautados pelo humor, são também exemplos destes teatros de animais, incorporando ainda vegetais e outros elementos igualmente antropomorfizados.

[CHPR/2010/04] [223 palavras]

### Óperas

Em 1983, Moira Kelly convida Paula Rego a expor em “8 for the 80s”, uma mostra de arte contemporânea em Nova Iorque. Com apenas 2 meses para responder ao desafio, encontra nas óperas, a que assistira na infância com o pai, um repositório de narrativas e personagens que lhe serviram para uma série de várias pinturas de grandes dimensões. Realçando a recorrência do tema dos triângulos entre figuras femininas amantes e família, a aproximação ao livreto é bastante livre, cruzando personagens com elementos da imaginação e narrando os vários episódios num esquema que se aproxima à banda desenhada, com um caráter rítmico graças a mudanças de escala. Trata-se de obras que, apesar da figuração animal ou zoomórfica, marcam uma diferença em relação a trabalhos anteriores, não apenas pelas suas dimensões, mas também pelo seu caráter mais gráfico. Os traços livres e rápidos, retirados por vezes diretamente de esboços, realizados num quase automatismo. Convoca-se de novo fortemente o desenho, numa profusão de figuras a negro que surgem por vezes como que recortadas em relação ao plano do papel. Também a paleta se apresenta mais contida, num contraste entre zonas pontuais de cores puras e vibrantes e manchas aguadas em sépia que convocam frescos. As figuras negras com correções visíveis contornadas por um tom pastel opaco contribuem ainda para esta associação com a pintura mural.

[CHPR/2010/05] [223 palavras]

### Desenhos

O desenho é uma componente essencial do trabalho de Paula Rego; permite-lhe experimentar livremente formas e conjuntos da sua imaginação, em traços rápidos de grande expressividade, em busca de novos temas ou apenas “desenhando uma coisa até à sua existência; só consigo pensar fazendo” [voz de Paula Rego], disse já a artista. Alguns dos desenhos em exposição são preparatórios das pinturas. A série das “Óperas” em exposição partiu em grande parte das aguarelas à esquerda. Já no caso das “Vivian girls”, na parede oposta, algumas das figuras foram quase diretamente transpostas para as composições em tela. Podemos, além disso, ver como Paula estuda vários ângulos de interação entre as meninas e os seus cães ou como o mesmo motivo é representado de formas diferentes. A menina que segreda ao ouvido do cão relaciona-se com uma das meninas conspiradoras da gravura “Jovens Predadoras”, também em exposição na sala seguinte. A partir de meados dos anos 80, este investimento no desenho vai estender-se à observação de familiares como modelos, em estudos compositivos que descobrem o melhor modo de visualizar uma narrativa e que preparam já a complexificação das próximas pinturas.

[CHPR/2010/06] [188 palavras]

### Vivian Girls na Tunísia

No final da década de 70, Paula Rego toma contacto com as personagens criadas por um artista marginal novaiorquino, Henry Darger. Imediatamente seduzida pelas peripécias perversas das meninas, sentiu-se à vontade para reinventá-las segundo a sua própria linguagem e criar novas histórias em composições festivas e frenéticas de crianças destruidoras que marca o seu regresso a uma paleta vibrante, trabalhada diretamente em tela pela primeira vez desde os trabalhos na Slade. Tirando partido da plasticidade do material, em pinceladas grossas, as “Vivian Girls na Tunísia” socorrem-se de uma linguagem semelhante à de trabalhos anteriores, de contornos semi-recortados, mas desta vez abolindo praticamente os espaços entre as figuras. Vemos neste caso como que uma sobreposição de planos, numa simultaneidade narrativa, que situa as meninas entre figuras híbridas, meio humanas, meio animais, meio vegetais. Ao centro, uma impressionante figura vestida de preto com um travessão andaluz devora vorazmente as suas filhas, enquanto uma menina de penas na cabeça segura, ou maltrata, uma figura que lembra vagamente um fruto. As mulheres-palmeira assistem a tudo, impávidas.

[CHPR/2010/07] [172 palavras]

### Meninas e Cão

Marcando um regresso a uma pintura de caráter mais realista, a série Menina e Cão introduz pela primeira vez a sugestão de luz e sombra através de uma espacialização das figuras num fundo que é já cenário. Também aqui se usa a imagem do animal para representar ações e emoções humanas. A menina é Paula, o cão Vic, Victor Willing, numa metáfora das mudanças da sua relação e da crescente dependência dele para com ela, devido à doença

terminal que o vitimou em 1988. Os cães domesticados são vestidos, tratados e cuidados pela menina que, numa segunda série, já se encontra mais realisticamente representada e introduz nas suas relações com o cão e com outras meninas um caráter de malícia ou crueldade. As gravuras que aqui se apresentam fazem parte de um conjunto herdeiro dessa segunda série. Paula Rego dedicou-se largamente à gravura a partir dos anos 80, embora tivesse já utilizado esporadicamente esta técnica, aprimorando e experimentando várias linguagens e métodos, retomando por vezes os temas e mesmo algumas das composições das pinturas que as precederam e socorrendo também agora de um vocabulário com conotações mais abertamente eróticas, estas gravuras são exemplo da mestria da artista na criação de ambientes. Em “Jovens predadoras”, por exemplo, uma menina monta um cão enquanto a sua companheira lhe segreda ao ouvido, preparando-se para uma caça que se diria amorosa, num cenário de um claro-escuro, marcado e ameaçador. Em “Menina com a mãe e um cão”, a mãe conduz a cena como um maestro, enquanto a filha, pernas levantadas, mostrando a liga, é voluntariamente subjugada pelo animal que abraça.

[CHPR/2010/08] [266 palavras]

### **Amor**

Surgindo pela primeira vez em “As Criadas”, Lila Nunes é modelo e companheira do processo criativo de Paula Rego desde 1988. A artista refere-se a esta colaboração como essencial, um modelo como um ator que corporiza e faz surgir fisicamente uma ideia. Conhecendo, o artista pode jogar com ele até encontrar o gesto ou expressão certas a partir de uma linguagem corporal que é já partilhada. É esta abordagem íntima e dinâmica a ideia de pose que permite que composições aparentemente simples possam ter em si uma carga poderosa. Em “Amor”, parte de uma série de mulheres isoladas, o corpo é o suporte de um estado de espírito. Despojada e lânguida, a figura ostenta um olhar perdido no horizonte, com alguma apreensão, a abertura do vestido que pertencera à mãe da artista como um apontamento de nudez que Paula Rego raramente utiliza. É o olhar que carrega a angústia, contrastando com a dolência do corpo a lembrar representações de Danai.

[CHPR/2010/09] [160 palavras]

### **O crime do Padre Amaro**

A série “O crime do Padre Amaro” de 1997, baseada no romance homónimo de Eça de Queirós, surge como resposta a um convite da Dulwich Picture Gallery. Partindo da pintura de Morillo, nomeadamente em mestria do vestuário das suas figuras, Paula Rego inspira-se numa das obras preferidas do seu pai pela sua crítica de costumes e anticlericalismo sobre um padre que seduz e leva à morte uma jovem paroquiana. Entre as mulheres, utiliza material narrativo diretamente retirado do romance, sobrepondo tempos numa reflexão sobre as ansiedades e a necessidade de conforto do ser humano. Amaro, aqui o principal modelo masculino de Paula Anthony Rodolph, encontra-se vulneravelmente aninhado entre as criadas da sua infância numa representação arquetipal de mulher sensual e maternal que o vestiram com uma saia. Os sapatos de homem realisticamente representados, à esquerda, contrastam com os seus pés e pernas nuas de homem adulto. Amaro tem no romance apenas 9 anos, e na sua representação como homem enfatiza a sua fragilidade e o carácter simbólico da cena. A plasticidade do pastel é aqui utilizada com grande naturalismo: o tecido de cada um dos trajes, sublinhando as formas e carácter de cada uma das personagens. O espelho mostrando uma figura fora da composição e com parencas com a própria artista cinge o espaço e acentua o carácter interior e doméstico do conjunto num ambiente de conforto e segurança. O anjo é também uma imagem quase arquetipal; a sua aparição poderosa, braços abertos, segurando os atributos da paixão de Cristo, e a serenidade mas firmeza do seu olhar, deixam-nos presos à imagem simultaneamente redentora e vingadora para com a vítima do romance, Amélia. O vestuário habilmente caracterizado materializa a personagem, quase dessacralizando-a. Mas se este anjo é uma mulher, a tensão emocional que carrega entre o juízo e a absolvição não nos deixam dúvidas de que é uma figura sobre-humana.

[CHPR/2010/10] [310 palavras]

### **Pillowman**

Tendo regressado ao desenho de observação, Paula Rego sentiu a necessidade de recorrer à construção de cenários e elementos para as suas novas composições. Se já em trabalhos anteriores se socorrera de adereços, será com este primeiro tríptico que ganha corpo e se sistematiza um novo processo criativo que lhe permitirá desenvolver a sua linguagem realista enquanto mantém a sua prodigiosa imaginação. A partir de meados de 2000, Paula começa a construir figuras trabalhando com materiais pobres, como tecidos e *papier maché*, que dispõe depois no seu atelier. Máscaras, manequins e estruturas cenográficas formam composições escultóricas que ganham vida ao ser inseridos no plano do quadro, combinados com os modelos e pontuais elementos paisagísticos, muitas vezes retirados dos locais da sua infância. Nesta obra, retomam-se algumas personagens da

peça homónima de Martin McDonagh que muito impressionara Paula pela sua história kafkiana de um escritor que é acusado dos homicídios de crianças descritos pormenorizadamente nas suas histórias. Numa delas, pillowman é um gigante homem almofada que percorre o tempo incentivando crianças a cometer suicídio, salvando-as de uma vida que sabe vir a ser dramática. A ação decorrente na Ericeira mostra no painel da esquerda a menina que queria ser Jesus, carregando uma cruz por si improvisada e na qual será crucificada. No painel central, a mesma menina é já visível carregando uma cruz verdadeira ao fundo, enquanto o pillowman suporta ao colo uma menina calmamente adormecida, sob o olhar da mãe. No painel da direita, a neta da artista dá corpo a outra das personagens da peça, uma menina que assassina o seu cruel pai, oferecendo-lhe pequenas esculturas de maça com lâminas de barbear. O escadote da primeira cruz é visível, marcando um diálogo com as outras imagens, perto de uma representação de pillowman enquanto criança. Este pillowboy dialoga por sua vez no mesmo painel com a sua imagem adulta, em roupa interior, consolando ou sendo consolado por uma outra menina, talvez compreendendo enfim o horror da sua própria existência.

[CHPR/2010/11] [329 palavras]

### **O Pescador**

Em “O Pescador”, Paula Rego retoma alguns dos modelos e cenários de “Pillowman”, o boneco agora conscientemente equiparado ao seu pai. Os comentários da artista elucidam a leitura da obra: “O Cabo da Roca tem o mar mais profundo da costa portuguesa e o meu pai costumava ir para lá pescar. Um dia depois de um grande esforço salta-lhe para cima da rocha uns tentáculos de polvo monstruosos. - Larga, larga, José, disse a minha mãe. E lá voltou o monstro para as profundezas do mar. O polvo foi construído de propósito. Tudo foi encenado no meu atelier. O primeiro painel mostra o meu pai a ler-me o “Inferno” de Dante. No topo do quadro, mostra o paraíso que são as criadas na praia com os meninos. A seguir no purgatório mostra uma sedutora rapariga a oferecer um copo de champagne com Viagra a um senhor impotente. Em baixo, no inferno, lá estão várias pessoas com quem não simpatizo. Arranquei-lhes as bocas. O painel central pretende ser a Santíssima Trindade – o pai, o filho e o espírito santo. A minha filha Carolina disse logo: k – Claro, mãe, és tu a babá, minha mãe, e o vovô, meu pai. Afinal é um quadro de família.” [voz de Paula Rego]

[CHPR/2010/12] [208 palavras]

### **O ciclo da vida da virgem**

Em 2002, Paula Rego é convidada a criar uma série de pinturas para a capela do Palácio de Belém. Paula tinha já antes trabalhado temas religiosos, especialmente na sua obra “O jardim de Crivelli” enquanto artista associada da “National Gallery”, mas seria a primeira vez que recebia uma encomenda para uma igreja. Como as vidas de santas dessa pintura, também aqui as personagens e locais sofrem uma transformação. Afastando-se da iconografia tradicional, a artista concentra-se na virgem como jovem mãe. Santos e personagens bíblicas representados como gente verdadeira; os seus atributos dados apenas por apontamentos como as asas do anjo. Em composições mínimas, “O ciclo da vida da virgem” é constituído por 8 pastéis de pequenas dimensões; o seu impacto reside sobretudo nas cores fortes e na humanidade das personagens – entre o sagrado e o profano. Estudos que aqui acompanham as pinturas elucidam-nos uma vez mais quanto à importância do desenho. Paula Rego desenha quando está, nas suas palavras, à procura de uma obra. Estes esboços, experiências de composição, são apontamentos tomados rapidamente em constante reinvenção da história, várias pietás e natividades, como uma aproximação diferente ao tema da visitação, ilustram o modo como Paula ensaia várias abordagens às suas narrativas, enfatizando ou minorando personagens e acontecimentos num mesmo episódio.

[CHPR/2010/13] [210 palavras]

### **Nursery**

Após trabalhar durante 6 meses numa pintura de grandes dimensões, Paula Rego sentiu a necessidade de mudança de técnica e de processo de trabalho. A gravura que praticara esporadicamente desde os tempos da Slade permitia-lhe fluidez de várias imagens e uma maior liberdade de criação. A sua obra gravada, agora acervo da Casa das Histórias, apresenta-nos imagens autónomas e, de modo nenhum, menores que as pinturas, sendo Paula Rego exímia nesta técnica. A artista tomara já contacto com as rimas infantis que originaram esta série, quando aos 10 anos, começou os estudos numa escola inglesa. Estas lengalengas, naturalmente ambíguas e, por vezes, com um conteúdo que se aproxima do surrealismo, cruzando inocência e malícia, tornavam-se um ótimo ponto de partida. Partindo de um conjunto de desenhos para oferecer à sua neta, Carmen, Paula Rego produziu 31 gravuras em água-forte e água tinta. Embora a ilustração seja uma arte muito valorizada pela artista, estes trabalhos não são exatamente ilustrações de um ponto de vista narrativo. A rima torna-se incidental e o que interessa é o que está a acontecer ou que está para acontecer entre as personagens. E, como seria de esperar, na maior parte das vezes, isso não é de todo inocente. Em imagens, por vezes, perturbantes e com forte conotação

sexual, as “nursey rhymes” são pequenos momentos de diversão retorcida, subvertendo a aparente pureza de cantigas de berço em palcos intrigantes de grande força imagética. Tome-se como exemplo o encontro sugestivamente erótico entre uma menina e um grande carneiro macho preto de bé bé black sheep, na rima entre um homem e uma ovelha. O carneiro enlaça a menina, como numa dança, enquanto esta ergue o braço para o seu peito, para o acariciar ou marcar, um argumento do seu diálogo. Em *Pollie put the kettle on*, um conjunto de oficiais a lembrar soldados de chocolate aguardam que uma grande criada lhes sirva o chá, enquanto uma outra figura feminina, que se assemelha a uma gigante boneca, suporta no colo um dos oficiais, como se ele fosse o boneco.

[CHPR/2010/14] [341 palavras]

### Jane Eyre

Entre 2001 e 2002, Paula Rego trabalha meses na criação de uma série de obras a partir do clássico “Jane Eyre” de Charlotte Brontë. Exemplo importantíssimo da literatura inglesa do século XIX, a artista chegara a ela por meio de Berta, personagem secundária, mas protagonista da sequela “O vasto mar de sargaços” que inspirara também uma pintura. Utilizando a técnica da litografia, mais fisicamente semelhante ao processo de desenho do que as anteriores água-tinta e água-forte, produziu 25 impressões de grande formato graficamente muito fortes. Aqui, como em “Nursery Rhymes”, a história dá o mote, catalisa o desenho que depois lhe dá forma e a acrescenta, assunto e técnica, guiando-se e descobrindo-se mutuamente no processo de criação. A série parte de uma seleção de momentos da narrativa onde intervenientes, locais e acontecimentos são cruzados com experiências e memórias de Paula, apresentando de forma pessoal a personagem que é heroína do romance e os ambientes sociais e emocionais em que esta se move. A linguagem corporal e ambiente são suportes e contraponto das personagens e das situações, como visível no retrato de costas de Jane Eyre ou em *Amando Biük* ou na expressão de cada uma das meninas de sala de aula.

[CHPR/2010/15] [194 palavras]

### A Filha da Polícia

Esta pintura pertence a uma série de trabalhos em que mulheres, filhas, esposas, irmãs, representam metaforicamente as relações com os homens que as rodeiam numa atualização dos temas antes endereçadas em “Menina e cão”. A cadeira gravada com tachas, a bota hirta e lustrosa e o vazio da divisão acentuam a solenidade e a carga autoritária do conjunto que simboliza o pai ausente. A rigidez do torso da menina, a expressão concentrada e decidida, de lábios e olhos cerrados, e o jogo de luz e sombra muito marcado na sua pele, conferem à figura um ar grave. A ferocidade com que o seu braço está quase sexualmente enfiado no cano da bota contribui também para a criação de um ambiente carregado de alguma tensão que contrasta com os desenhos preparatórios. Nestes, a cena é mais luminosa e a filha abraça a bota enquanto a limpa, o corpo mais descontraído. Também o único adereço isolado é diferente: se no desenho vemos uma casa em miniatura, na pintura final, esta é substituída por um gato pardo. De corpo erguido, o animal observa algo de fora da janela, introduzindo um fora de campo que acentua o caráter claustrofóbico da composição. Considerada uma das suas obras mais marcantes, “A Filha do Polícia” condensa uma carga simbólica que a artista convocará recorrentemente ao longo do seu percurso.

[CHPR/2010/17] [222 palavras]

### As criadas

Em 1987, Paula Rego faz o seu primeiro trabalho figurativo em grande escala desde os trabalhos escolares na Slade. A inspiração foi a peça homónima de Jean Genet, baseada no caso real de duas criadas de uma família parisiense que, presas por um qualquer delírio, assassinam brutalmente mãe e filha. A ação decorre no interior doméstico, inteiramente entre mulheres, sendo a presença masculina apenas sugerida pelo robe atrás da porta e por um enigmático javali. O gesto e a expressão são aqui fortemente codificados, residindo neles a ambiguidade e estranheza de todo o conjunto. A mão da criada por cima da cabeça da senhora está suspensa num movimento que não se consegue inteiramente adivinhar: mimar ou atacar? De modo semelhante, a criada em segundo plano abraça a menina ou está a prendê-la, preparando o crime? As formas alternativas de abordar o episódio são visíveis no desenho preparatório, elucidando o processo de trabalho de Paula Rego. A composição ajuda a história e alguns dos objetos simbólicos que preenchem o conjunto final estão ausente do primeiro estudo em que o assassinato é mais literal. Retrato de um crime ou não? Há qualquer coisa de sombrio nesta obra, mesmo se as linhas são suavizadas por pinceladas de tons fortes. Esta sensação de estranheza será algo que perdurará na maior parte do seu trabalho e será a partir daqui que o percurso de Paula Rego tenderá para um crescente realismo, partindo da observação de um modelo.

[CHPR/2010/18] [242 palavras]

## A Família

Nesta pintura de 1988, o pai e marido regressa à composição para ser manipulado por mãe e filha, perante o olhar de uma menina em atitude de oração. Utilizando, como em obras anteriores, a família para representar lutas de poder e atração implícitas ou efetivadas, esta pintura retoma a ambiguidade já presente nas “Criadas” pela dúvida entre o auxílio e o ataque que caracteriza a interação entre o conjunto principal de figuras. O cenário, mais uma vez a sua casa de Ericeira, revela apontamentos de grande realismo que parecem saltar para fora da moldura ou convidar-nos a entrar e enquadra cenograficamente um teatro que recorre a iconografia religiosa: o altar ao fundo representando S. Jorge e Maria Madalena e a posição do pai entre uma descida da cruz e uma ressurreição de Lázaro. De facto, é difícil de perceber o que fazem estas mulheres: tentam reavivá-lo como sugeriu a pintora ou maniatá-lo para fins mais obscuros? De qualquer forma, se num estudo preparatório o ajudam inocentemente com a sua roupa, na composição final, o seu propósito será tudo menos claro ou inocente, com uma forte carga sexual. Embora os jogos de luz sejam muito marcados, criando um ambiente inquietante, a luminosidade rosada do quarto e expressão quase beatífica da menina de laço introduzem um contraponto à sensação de ameaça de toda a obra. Ainda assim, a sombra da menina em milagreira invade quarto a seus pés e não prenuncia bons desfechos.

[CHPR/2010/19] [241 palavras]

## Mulher Cão

Paula Rego foi várias vezes conotada com o feminismo, pelo modo como as suas mulheres e narrativas desafiam e subvertem uma ordem masculina com que se relacionam. O primeiro trabalho da artista em pastel, que a partir daqui se torna o seu médium privilegiado, cruzando o desenho com a pintura, a narrativa dá lugar a uma espécie de mergulho direto ao interior de uma mulher que é todas as mulheres. O fundo situa a figura num espaço, materializando-a, centrada, sem distrações compositivas ou anedóticas, a mulher é aqui uma criatura que já não se submete a convenções sociais, assumindo no seu corpo a interiorização ou libertação da sua faceta mais primária ou animalésca. Assim, se antes antropomorfizava figuras mais para revelar comportamentos humanos, neste caso é pela zoomorfização que se chega ao mesmo fim. Sem recorrer à caricatura, o corpo da mulher está meticulosamente trabalhado e é sem dúvida de uma mulher que se trata, a força dos músculos, a boca aberta num grito mudo e o olhar erguido formam um triângulo que ancora a personagem, pois se este é um trabalho de observação, não é um fixar de uma pose, é como que o surpreender de um movimento contínuo, as linhas do fundo enfatizando esse carácter dinâmico todo ele contido na fisicalidade da personagem. A mulher cão assume uma posição de submissão, o corpo retraído e em tenção em obediência a um dono e é um dono homem quem se adivinha fora da tela. A esta se seguirão outras, isoladas ou em pares, sempre em relação com este dono ausente. São uma metáfora de relações entre as mulheres e os seus amantes ou a sua própria sexualidade e frustrações, controlando melhor ou pior o cão que há em si, como no caso de “Traça”, também em exposição.

[CHPR/2010/20] [298 palavras]

## Avestruzes Bailarinas

Por ocasião do centenário do cinema em Inglaterra, Paula Rego é convidada para integrar “Spellbound”, uma exposição coletiva que reflete as ligações entre cinema e arte. Partindo de Walt Disney, de que é grande admiradora, e criando também uma série dedicada à Branca de Neve e Pinóquio, produz um conjunto de sete pinturas que têm como fonte de inspiração as avestruzes bailarinas de fantasia. Escolhendo adereços com Lila, nesta altura já essencial ao seu processo, ensaiam em conjunto as composições, trabalhando diretamente um conjunto de figuras que se distanciam do desenho animado, por vezes equiparadas a harpias. A relação com as aves de fantasia faz-se por meio dos tutus esvoaçantes, as várias poses vestindo diversos estados de espírito. Revertendo o trabalho dos animadores, Paula torna as avestruzes em mulheres brincando com as suas pouco tradicionais formas de bailarina em poses teatrais ou descontraídas. O conjunto funciona não tanto como uma série, mas como uma única obra em vários frames, numa tragicomédia que mostra o absurdo grotesco, mas também enternecedor, de querer ser o que não se pode. Diz Paula Rego: “As avestruzes, já de meia-idade, dormem. Quando acordam, têm a vontade de um beijo, mas não há homens para as satisfazerem. As avestruzes novinhas saracoteiam-se e as velhas agarram nas saias para esconder o xixi da incontinência”. Como em volantes de retábulo ou em portas para uma possível capela, algumas das personagens das últimas duas pinturas parecem observar o que se passa nas outras, ensaiando poses ou esperando a sua entrada, como que fora de cena fora de palco.

[CHPR/2010/21] [260 palavras]

## A Casa da Celestina

Neste complexo conjunto, Paula Rego representa uma outra figura arquetipal feminina. A espanhola Celestina, como a Brígida Vaz de Gil Vicente, é alcoviteira, mulher de poder e desafiante da sociedade patriarcal. É uma intermediária e curandeira, dona de um bordel, e a sua história foi aqui cruzada com recordações da Ericeira, trazido o cenário propositadamente para o estúdio da artista. Triunfante, governo um cenário repleto de inúmeras figuras, dominando com o seu enorme corpo nu toda a composição. O tempo narrativo é aqui condensado num único momento, distribuindo-se personagens e ação em episódios em simultâneo. Uma das empregadas de Celestina, em primeiro plano, contempla um homem adormecido, que se replica no rapaz mais jovem, um pouco atrás, antes de se descobrir em cima de uma escada. As duas filhas de Celestina cozem à máquina, enquanto outra Celestina remenda o sexo de uma criança. O olhar do espetador é assim guiado em espiral e os dois espaços mais vazios do conjunto são dominados por duas figuras femininas centrais, uma velha que levanta os braços e uma jovem que cai do alto. Paula Rego referiu já que estas duas figuras laçavam a obra, numa metáfora da relação dramática entre as mulheres e as suas mães que envelhecem. Comenta a artista: “O que eu queria era velhinha no centro, mãe dela, a pedir que lhe pegasse ao colo. A mãe em primeiro plano é muito pequenina e levanta o braço a pedir: - Pega-me! Mas a filha não pode nem quer pegar porque tinha-se atirado da janela abaixo.” Na última pintura que encerrava a exposição com o mesmo nome, a mulher mais velha agarrava, por fim, esta menina, sentando-a ao colo.

[CHPR/2010/22] [278 palavras]

## Anexo 4

### Audioguia do Museu do Douro

**Maqueta do território** (com sons da natureza, pássaros a cantar, e música, piano) (voz fem.)

(voz masc.) Nesta maqueta podemos ter outra perspetiva do território. E à primeira vista é fácil de identificar o relevo acentuado onde o rio Douro rasga um profundo sulco, produzindo encostas abruptas e declives acentuados. O xisto domina e o abrigo que as serras do Marão e de Montemuro dão relativamente às unidades atlânticas cria aqui um clima mediterrânico encaixado entre as serranias transmontanas e o planalto beirão.

(voz fem.) Se percorrer com o olhar a linha do rio de poente para nascente compreende rapidamente as particularidades desta grande bacia de forma irregular e com cerca de 2 500 km<sup>2</sup> de extensão. Quanto mais para leste, menos ar húmido de influência marítima e mais presença do clima continental típico da meseta ibérica. Mal se sai do encaixe protetor que o rio rasgou na paisagem, logo se fica exposto às temperaturas extremas quer de verão, quer de inverno. Mas de norte para sul também há diferenças importantes.

(voz masc.) A margem norte é mais exposta ao sol e portanto mais apropriada para o cultivo das vinhas. É esse calor intenso que lhes vem durante o dia e de noite dos solos que cria os bagos açucarados capazes de produzir vinhos tão generosos. De facto, o calor do sol incidido todo o dia nas pedras xistosas do solo aquece-as. De noite, o solo liberta parte desse calor, mantendo uma temperatura significativa.

Entra-se numa exposição labiríntica composta de fotografias e textos explicativos, com exemplares de rochas da região, um vídeo em projeção (documentário de João Botelho), caixas com rosmaninho e ramos de azeitona secos para cheirar, mas somente a 3 palmos do chão, o que dificulta o seu alcance.

[MD/2010/01] [270 palavras]

**Elementos arqueológicos da Fonte do Milho e marco pombalino** (voz fem.)

(voz masc.) As características do Vale do Douro fazem dele um local interessante para a presença e fixação humana. Os vestígios arqueológicos dessa presença remontam a uma pré-história longínqua de que pode aqui observar alguns exemplos. [voz enfática para frisar a seguinte afirmação] Não nos é fácil imaginar a vida quotidiana desses nossos antepassados mas não eram ainda produtores de vinho.

(voz fem.) Os mais antigos testemunhos da vitivinicultura para esta região são significativos para o período romano, sobretudo para o final do Império, séculos III e IV. As descobertas arqueológicas têm revelado fragmentos de cerâmica dular, associadas ao armazenamento de vinho, inúmeras lagaretas escavadas na rocha, vestígios de lagares e mesmo de adegas, nomeadamente na Fonte do Milho, perto da Régua, mas também noutras estações da atual Região Demarcada. Desde a época de ocupação romana que a cultura do vinho e a produção vinícola se fixaram no Douro, aqui sendo produzido o néctar dos deuses.

(voz masc.) A modernidade da região do Douro iniciou-se contudo em meados do século XVIII quando o alvará régio criou a Companhia Geral de Agricultura das Vinhas do Alto Douro. Para passar da legislação à prática foi

preciso demarcar a região nos mapas mas também no terreno. Já imaginou o trabalho fantástico de cartografia que tal significa sem recorrer a imagens de satélite ou a fotografias aéreas?

(voz fem.) Todo o território foi percorrido a pé, num levantamento exaustivo que implantou 331 marcos de granito como o que se pode aqui observar. Nesses primeiros anos da 2.<sup>a</sup> metade do século XVIII, foi assim riscada no mapa e fincada no território a primeira região demarcada e regulamentada.

[MD/2010/02] [266 palavras]

**Carro de bois** (sons de rodas e vozes a incitar os animais) (voz fem.)

(voz masc.) O carro de bois é um veículo extraordinário, avança lentamente ao passo dos animais sobre praticamente todo o tipo de terreno; vence declives, quase inacreditáveis; ultrapassa obstáculos em rocha, em mato; transporta cargas violentas e volumes gigantescos, centenas de quilogramas ou metros de altura de mato recém-cortado e vai a todo o lado. Devagar, mas vai.

(voz fem.) Nas palavras de Orlando Ribeiro, datadas dos anos 70 do século XX, o carro de bois é um dos elementos caracterizadores do norte de Portugal. [encenação de Orlando Ribeiro declamando as suas palavras]

(voz masc.) Carro de bois de eixo móvel, admirável veículo, pesado mas resistente que ainda hoje passa onde não vai o jipe. O carro de bois é praticamente todo feito de madeira, exceção para o aro das rodas reforçado a metal para resistir aos caminhos pedregosos. É constituído por uma estrutura plana de onde se alonga a lança que serve para atrelar a junta dos bovinos. Por baixo, há dois encaixes onde roda o eixo móvel acoplado às grandes rodas. O generoso diâmetro das rodas é fundamental para a transposição de obstáculos.

(voz fem.) No Douro, os carros de bois eram usados em todos os trabalhos agrícolas e também para o transporte do vinho em pipas fixadas ao carro. Os caminhos agrestes das inclinadas encostas desta região, os chãos pedregosos por onde as águas invernais e os calores estivais traçam sulcos e racham pedra são de difícil trânsito. Num tempo em que o asfalto não existia e que a velocidade se media pelo passo dos homens ou dos animais, o carro de bois foi uma ferramenta essencial nos transportes desta região duriense.

[MD/2010/03] [270 palavras]

## Anexo 5

### Audioguia do Museu, Parque e Casa de Serralves

#### Caminho de acesso ao Museu

Percorra este caminho enquanto escuta esta mensagem. A partir do portão da entrada, observe o percurso coberto que o conduz até à entrada do museu. Este percurso define um espaço de transição entre o interior e o exterior em que é a própria arquitetura que encaminha o visitante. Destacam-se 3 momentos: o espaço do portão da entrada; o espaço da bilheteira, revelando uma abertura lateral para o Parque; e depois da bilheteira, implantado no estreitamento do caminho, uma abertura progressiva até ao pátio onde encontra uma magnólia que articula o auditório à esquerda e do museu em frente. Entre no Museu até ao átrio e digite o código 204.

[MACPCS/2010/01] [108 palavras]

#### Hall principal

Um pé direito duplo e uma galeria coroada por um teto abobadado, este hall funciona como um elemento gerador de espaços mais privados. Se olhar à sua esquerda através da janela que ocupa ambos os pisos do hall de duplo pé direito, pode vislumbrar o parter central ou encor à sua frente. Repare no vasto salão que através de uma bow window parece prolongar-se no parter lateral. Atente na fluidez dos espaços que compõem o piso térreo da Casa. Todas as salas comunicam entre si e se prolongam visualmente para o jardim, como se axilidade que rege a arquitetura do jardim fosse transposta para a arquitetura da Casa, por exemplo, no alinhamento das salas, aberturas e portas. À sua direita, as portas abertas para a Rua de Serralves correspondem à sala de bilhar e ao escritório originais. Estes espaços são ricamente decorados no soalho e nas paredes com madeiras preciosas de diferentes tonalidades, como o pau-santo, pau de tim e carvalho, contrastando com a mármore de lioz usada no chão do resto da casa. Dirija-se agora para a sala de jantar da casa voltada para o parque e digite o código 206.

[MACPCS/2010/02] [194 palavras]

#### Introdução à visita à Casa e ao Parque

A visita à Casa e ao Parque inicia com um percurso comum onde irá obter informação prévia acerca do Parque a caminho da Casa. Para iniciar a visita diretamente na Casa, por favor desloque-se até ao exterior da Casa junto à



ala dos liquidâmbares e digite aí o código 301. Durante a visita ao Parque, terá a oportunidade de escolher entre percursos de 30, 60 ou 90 minutos. A duração exata desta visita dependerá da velocidade da sua caminhada e do tempo que despende em cada lugar. Poderá igualmente descobrir o Parque de Serralves numa visita traçada por si. Neste caso, encontrará no folheto que foi entregue no início da visita informações sobre os códigos de 3 dígitos correspondentes a cada paragem. Deverá então ignorar as indicações dadas no final de cada paragem sobre o caminho a seguir e seguir o seu próprio percurso. Para os visitantes que pretendem seguir o percurso previamente traçado pelo Parque até à Casa, por favor pressionem o código 401.

[MACPCS/2010/03] [165 palavras]

### **Átrio do Museu**

Aqui pode observar, à semelhança do hall da Casa de Serralves, que terão oportunidade de ver mais adiante nesta visita, uma sequência de portas e janelas. Esta sequência estabelece uma relação dinâmica entre os diversos espaços e permite uma clara compreensão da organização do edifício articulado em dois eixos principais. O átrio funciona assim como um local nevrálgico no museu, distribuindo percursos e permitindo o acesso ao balcão de informações, bengaleiro, livraria e salas de exposições. Subindo ao nível superior, acede às salas do serviço educativo e ao restaurante/cafetaria, onde pode encontrar uma esplanada com vista sobre o Parque. Descendo ao nível inferior, encontra à direita a biblioteca e à esquerda o bar e o auditório. Se quiser saber mais sobre a programação museológica de Serralves, digite o código 500. Se pretende proceder de imediato com a sua visita, dirija-se às salas de exposição e digite o código 205.

[MACPCS/2010/04] [149 palavras]

### **Ala de Liquidâmbares**

Apesar da Casa de Serralves estar edificada à face da rua com o mesmo nome, a entrada principal da propriedade foi pensada a partir da avenida Marechal Gomes da Costa. O largo portão aqui colocado abre para um octógono de onde se acede ao primeiro troço da Ala de Liquidâmbares. Na área central do octógono inicial, está instalada uma escultura de Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen intitulada Plantoir ou colher de jardineiro. Depois de percorrido o primeiro troço, o acesso toma a orientação de um dos eixos ortogonais que enformam toda a estrutura do parque. À medida que avançamos, a presença da cidade fica para trás. O segundo e maior troço do caminho, que se abre à sua frente até à casa, é igualmente ladeado por liquidâmbares que na sua envergadura estruturam um espaço de assinalável verticalidade e criam um corredor de sombra que assume diferentes colorações e densidades ao longo do ano: do verde-claro da primavera ao vermelho intenso do outono. Se optar pelo percurso de 30 ou 60 minutos, prossiga a visita entrando na rótula entre os dois troços; no caminho à sua esquerda até ao parter lateral e prima a tecla 407. Se optar pelo percurso de 90 minutos, prossiga a sua visita entrando na rótula entre os dois troços no caminho à sua esquerda e prima a tecla 406.

[MACPCS/2010/05] [225 palavras]

### **Corte de ténis e Casa de Chá**

A presença de cortes de ténis é frequente em jardins deste período. Este desporto havia ganho durante os anos 20 e 30 do século XX uma importante função social. Este corte é acompanhado de uma pérola, coberta por glicínias, e de um pavilhão de apoio, hoje transformado em casa de chá. Atravesse o corte de ténis, suba as escadas ao fundo, dirigindo-se ao roseiral através do jardim do relógio de sol. Aí pressione e escute a paragem 420.

[MACPCS/2010/06] [78 palavras]

### **Roseiral e relógio de sol**

Inscrito no projeto de 1932 de Jacques Kriebert, como “Jardin potager” – jardim horta – o atual roseiral apresenta um desenho de canteiro geométrico de buxo topiado. A pérola que delimita a norte e que serve de suporte a roseiras escandentes constitui o principal ponto de observação do desenho do roseiral. Através dela, pode ao fundo observar-se o lugar do relógio de sol, rodeado por rododendros. Percorra a pérola até se encontrar em frente ao museu, tomando depois o caminho à sua esquerda. Contorne o museu em direção à Clareira das Azinheiras. Poderá aí escutar informação sobre o código 421.

[MACPCS/2010/07] [98 palavras]

### **Clareira das Azinheiras**

A Clareira das Azinheiras materializa-se num campo alongado que acompanha a fachada poente do Museu. Os seus limites são definidos pela orla de carvalhos que se estende da mata para acompanhar o muro alto de granito

e por quatro linhas de azinheiras que se opõem ao maciço de bétulas junta da entrada da garagem. Uma longa sebe de pilriteiro acompanha o limite poente deste campo desenhando o contorno preciso que cria uma tensão com o alinhamento de cedros de grande porte que marcam o lado oposto. As azinheiras atravessam o campo quase criando um pórtico que atravessado pela luz poente prolonga as suas sombras sobre o prado em contraste com as copas iluminadas das bétulas. Percorra o caminho definido pelo alto muro de granito, que limita o parque a partir da portaria de acesso automóvel em direção ao museu, e cruzar-se-á com a peça “Walking is measuring” – andar é medir – do artista norte-americano Richard Serra. Seguindo a totalidade do percurso ao longo do muro, encontrará as escadas que o levarão ate ao portão de entrada do Museu.

Se pretender abreviar o caminho, siga ao longo da fachada do museu e utilize o elevador no interior da garagem para chegar ao portão do museu. Se iniciou o seu percurso pela visita ao parque ou à casa, convidamo-lo a visitar agora o interior do museu. Deverá iniciar esta visita junto à porta de vidro de acesso ao Museu, onde deverá pressionar o código 201. Se terminou a sua visita, esperamos que tenha apreciado este percurso e que regresse brevemente para participar nas nossas atividades. Dirija-se por favor ao bengaleiro onde será recolhido este guia áudio. Desejamos-lhe um bom regresso a casa.

[MACPCS/2010/08] [279 palavras]

## Anexo 6 Audioguia do Museu da Concelhia e Comunidade da Batalha

### Planta do Museu

Encontramo-nos neste momento à frente da planta tátil de costas para o átrio onde está a receção, a zona de vendas e o acesso aos espaços sanitários. A entrada para a exposição está à sua direita e a saída à esquerda.

No museu que tem dois pisos, desenvolvemos 6 áreas temáticas distribuídas por várias zonas. No rés-do-chão, mostramos as origens; no espaço dois, encontrará os tempos geológicos e paleontológicos deste território e informações sobre os primeiros habitantes desta região. No três, abordam-se os tempos pré-históricos até à Idade do Ferro. No espaço quatro, poderá conhecer Collipo e o período de dominação romana e, depois de um salto no tempo, a época medieval que antecedeu a história da Batalha. No primeiro andar, encontrará 4 espaços bem distintos: no número 5, na zona central, o espaço tempo e memória que conta a história da Batalha desde a construção do mosteiro e a fundação da vila até à atualidade; no espaço 6, fazemos uma breve passagem pela biodiversidade e damos a conhecer o concelho da Batalha na atualidade através de um núcleo multimédia; no espaço número 7, chamado nicho de projetos, poderá ver exposições temporárias, criadas por iniciativa da comunidade e realizadas em colaboração com este museu. Na área marcada com o número 8, está o laboratório da memória futura: nele encontrará postos de consulta para quem queira investigar ou aprofundar os seus conhecimentos sobre este concelho.

[MCCB/2011/01] [195 palavras] [1:36]

### Stegosaururus. Peça para tocar

Esta é uma réplica de parte dos ossos fossilizados de uma tibia do Stegosaururus, um herbívoro gigantesco que viveu nesta zona há cerca de 155 milhões de anos em pleno Jurássico Superior. Na parte frontal do suporte, encontrará um desenho recortado com uma marcação indicando um sítio na perna a que corresponderia este osso. O Stegosaururus que chegava a medir nove metros de comprimentos parecia um enorme réptil com placas dérmicas bem salientes ao longo da coluna vertebral. As pernas de trás, ou seja, os membros posteriores, eram mais altas do que as da frente, os membros anteriores. O fragmento que se encontra neste museu é precisamente um bocado de um membro posterior direito. Quando foi encontrado na jazida do Casal Novo por um batalhense, estava já fossilizado.

“Em 1999, que foi quando encontrei o primeiro fóssil. Andava no passeio matinal. Aos domingos costumava fazer os passeios pedestres e passo num local onde observo que no chão está uma pedra fossilizada, uma pedra, parecia-me uma raiz de uma árvore fossilizada. Tenho curiosidade e começo a escavar e reparo que tem a configuração de um osso, um osso enorme. No domingo seguinte, com curiosidade, voltei ao mesmo local e encontrei mais fragmentos e comecei a encontrar costelas, vértebras também dos dinossauros.” [voz real] [ruidos de terra a cair no chão]

Embora frágil e quebradiço, o osso parece um pedaço de pedra negra, fazendo lembrar carvão. Aqui e ali desenham-se veios mais claros que indiciam pequenas fendas preenchidas por outros sedimentos.

[MCCB/2011/02] [195 palavras] [1:53]

### Aljubarrota

O enorme quadro de 2 metros por 2 metros datado de 2009 resulta da encomenda deste museu ao pintor Mário Rita para que desse expressão plástica a Aljubarrota. Esta peça com base expressionista e gestual enquadra-se nas novas figurações dos finais do século XX, tendência que se manifesta pela energia que nele se encontra. Num diálogo simultaneamente tenso e harmonioso, o traço a carvão e as pinceladas de tinta acrílica entram em diálogo, realçando-se mutuamente. Se em certos momentos a linha pediu a cor, noutras foi a cor que sugeriu que novo traço fosse desenhado e essa dialética e interação oferecem-nos uma história também ela apenas sugerida.

Sobre um fundo em tons pastel, ocupando grande parte do lado esquerdo do quadro, esboçadas apenas, duas figuras humanas. Sentado, de costas direitas e cabeça erguida, os dois pés firmes no chão, aquilo que será D. João I. Ensaia-se-lhe apenas um semblante num esboço de rosto que se deixou velar por mais uma camada de tinta. Os ombros largos, envergando um capelo medieval, sustentam a cabeça delicada sobre a qual reluz uma coroa apenas adivinhada contra o amarelo dourado do espaldar da cadeira. A realeza desta figura faz-se sublinhar pelo azul que lhe tinge, em jeito de luz, a perna esquerda e que continuando para trás sugere um trem real, talvez.

Ao seu lado, mais à esquerda, de joelhos, mãos unidas em jeito de oração e cabeça dobrada, a segunda figura: o Condestável. O esboço de homem demarca-se da figura do rei pelos tons avermelhados que se adivinham por debaixo do sempre pálido véu de tinta clara que leva a que este homem quase se funda com o outro. Do lado direito do quadro, aos pés do rei, numa confusão de formas, desenham-se corpos caídos: o flanco e a perna de um cavalo, um braço de gente, um corpo dobrado. Contrastando com a pose hirta das figuras à esquerda aqui há movimento, há sangue, há guerra, há Castela. Mais acima, ocupando o canto direito do quadro, retomam-se laivos de azul e de vermelho para com eles desenhar as cinco quinas numa bandeira que nas palavras do artista teve que ser pintada e repintada para que se desse esta síntese.

E tudo neste quadro é expressão, traços, pinceladas intencionais, escorridos, meros acasos, acontecimentos fortuitos, tudo se conjuga e se oferece ao olhar.

[MCCB/2011/03] [388 palavras] [3:06]

### Sistema de pesos e medidas. Peça para tocar.

Esta é uma réplica de um sistema de pesos e medidas, cujo original se encontra nesta sala. A peça é feita em bronze, uma liga metálica de grande resistência mecânica. A institucionalização como vila deu à Batalha atributos de governação e controlo na região, entre eles o direito e obrigação de controlar o uso dos pesos e medidas pelos mercadores. Foi concebido por D. Manuel, como instrumento de unificação do reino, tendo as Ordenações Manuelinas de 1499 estabelecido as suas várias aplicações no comércio, definindo múltiplos e submúltiplos das unidades principais.

Arrumados de forma sistemática e ordenada, dentro de uma caixa cilíndrica, também ela feita em bronze, encontram-se vários copos medidores que encaixam perfeitamente uns dentro dos outros, cada um com determinada capacidade e peso. A caixa que guarda os copos tem vários detalhes interessantes: a tampa está presa por dobradiças resistentes ligadas a uma estrutura que atravessa a tampa e que termina num fecho que forma a cabeça de um animal; a pega forte e trabalhada encaixa em duas esferas armilares – o símbolo do Rei D. Manuel I. À frente destas, em relevo, encontram-se dois brasões onde se destacam as cinco quinas da empresa nacional.

[MCCB/2011/04] [204 palavras] [1:35]

### Vidas perdidas. Peça para tocar

O século XVIII foi um século de contrastes profundos em que a chegada do Iluminismo e as inovações políticas e sociais pombalinas contrastaram com o absolutismo real, as malhas da Inquisição e o atraso secular da sociedade portuguesa. Esta lápide é uma homenagem às muitas vidas que se perderam nestas décadas em Portugal, fruto do terramoto de 1755 e da miséria provocada pelas guerras napoleónicas, em que a população foi sempre vítima involuntária. Os tempos difíceis de então estão espelhados na simplicidade desta pedra, em tons de branco-pérola. Aqui estará cerca de 2/3 da pedra original, nela decifram-se parte da mensagem: Sepultura de M Couto Rodo e de seus herdeiros. Para além das letras de traço simples, fazendo lembrar os antigos escritos romanos, destacam-se ainda a moldura que contorna o topo e o lado esquerdo da lápide e o pequeno arabesco no canto inferior direito.

[MCCB/2011/05] [ ] palavras [1:45]

**Vitória Alada**

Terminava já a recolha de peças para este museu quando um arqueólogo batalhense encontrou na Feira da Ladra, em Lisboa, e trouxe de volta para o seu local de origem a Vitória que se despede de si ao fundo das escadas. [sons de sinos de Igreja]

[música] Esta escultura de cerca de 80 centímetros com rosto de mulher é proveniente de Collipo, de rara beleza escultórica reveste-se de particular valor por ser uma peça datável graças ao cabelo que emoldura o rosto em jeito de trança, contornando a testa da figura. De cabeça levantada, busto firme e traços delicados que nem o tempo conseguiu apagar, a Vitória Alada, na sua existência de mármore fino, faz lembrar de um mascarão e proa de um navio de olhos postos mais além. Esta peça sintetiza o espírito deste museu e de todos os que para ele contribuem com generosidade, dedicação e saber.

[sons do mar e de pássaros a cantar]

[MCCB/2011/06] [144 palavras] [1:16]

**Anexo 7****Audioguia do Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota****Covas do Lobo e Fossos** (voz feminina) (informação de 1.º nível)

(voz masculina) Os obstáculos colocados e escavados no campo de batalha pelo exército português desempenharam um papel muito importante na Batalha de Aljubarrota. [música] Contudo, o número e extensão destes obstáculos só começaram a ser conhecidos num passado recente. As primeiras referências a estes obstáculos foram feitas pelo próprio rei de Castela em 1385 e mais tarde pelo cronista castelhano Pero López de Ayala que participou na batalha. Ambos deixaram descrições escritas, referindo a existência de covas escavadas no chão pelos portugueses que chegavam até à cintura de um homem e, em certos casos, até à sua garganta. Tanto os fossos como as Covas do Lobo foram dissimulados com vegetação de modo a não serem vistos pelos atacantes. Destas transcrições ficou claro que estes obstáculos constituíram uma surpresa total para os atacantes castelhanos. Mais tarde, já no século XV, o despenseiro da rainha D. Leonor, primeira mulher do rei D. Juan de Castela, relata a existência de troncos de árvores empilhados que protegiam os portugueses.

(voz feminina) No seu conjunto, os fossos e covas do lobo, constituíram um sistema defensivo extremamente eficiente. Com efeito, contribuíram não apenas para derrubarem os homens e cavalos que avançavam contra os portugueses, como ao retardarem o avanço dos combatentes castelhanos e franceses aumentarem o tempo durante o qual estes estiveram expostos às flexas e virotões dos arqueiros ingleses e besteiros portugueses.

[CIBA/2010/01] [224 palavras]

**Covas do Lobo e Fossos** (voz feminina) (informação de 2.º nível)

(voz feminina) O conjunto de troncos empilhados, fossos e covas do lobo, constituíram um extraordinário obstáculo ao avanço dos homens franceses e castelhanos. Os troncos de árvores empilhados foram colocados à frente das duas alas portuguesas, com as suas extremidades aguçadas, voltadas para fora e permitiram aos atiradores dispararem mais tempo e com alguma tranquilidade sobre os castelhanos que se aproximavam.

(voz masculina) Estes obstáculos surpreenderam também o rei de Castela que na sua Carta para a Cidade de Múrcia, quinze dias depois da batalha, escrevia: “Quando os meus homens se viram frente-a-frente com os portugueses encontraram um monte cortado que lhes chegava até à cintura”. Também o despenseiro-mor da rainha de Castela referia em 1460: “Na zona de combate havia uma grande barreira em redor dos portugueses”. Na frente da batalha havia uma cova tão profunda que dava a um homem pela garganta.

(voz feminina) Os fossos e valas mandados construir por Nuno Alvares Pereira com comprimentos que podiam ir até aos 190 metros e em diferentes ângulos, constituíram outro obstáculo extremamente eficaz ao avanço castelhano. Tinham como finalidade desarticular o adversário, retardar o seu avanço e mante-lo ao alcance das flechas e dos virotões o maior tempo possível. Os fossos constituíram também uma surpresa para o rei de Castela que escreveu: (voz masculina) “Na frente de batalha havia uma cova tão profunda que dava um homem pela garganta”. (voz feminina) Também Jean Froissart, em 1390, refere a existência de um fosso que obrigou os cavalos que atacavam a saltar. (voz masculina) Foram também escavadas centenas de covas do lobo das quais se descobriram já 840. Colocadas em linha e separadas cerca de 2 metros umas das outras foram construídas nas mesmas zonas dos fossos e valas. Foram também outra surpresa para os castelhanos como se depreende da carta do despenseiro-mor da rainha de Castela: “Os portugueses tinham feito muitas covas cobertas com ramas”.

(voz feminina) O conjunto destes obstáculos estreitou a frente de ataque dos castelhanos obrigando os atacantes a comprimirem-se na zona central do planalto. Ainda hoje se discute se estes obstáculos foram feitos imediatamente antes da batalha ou na véspera da batalha. Vários historiadores consideram mais provável que tenham sido feitos na véspera, considerando ser previsível que os castelhanos não quisessem atacar os portugueses na sua primeira posição.

(voz masculina) Os trabalhos de arqueologia no campo de Aljubarrota estão ainda, em boa medida, por realizar. Pelo que apenas nos próximos anos se conhecerá toda a extensão do sistema defensivo português durante a batalha de Aljubarrota.

(voz feminina) Por favor prossiga até à próxima posição com o código 107.

[CIBA/2010/02] [431 palavras]

#### **Um enquadramento político da Batalha de Aljubarrota** (voz feminina/música)

(voz masculina) A Batalha de Aljubarrota ocorreu em 14 de agosto de 1385, quando D. João I era rei de Portugal. Contudo, as causas desta batalha remontam ao reinado anterior, ou seja, ao reinado de D. Fernando que decorreu entre 1367 e 1383. Durante este reinado, Portugal perdeu três guerras com Castela, tendo assinado em 1383 o Tratado de Salvaterra de Magos. Este tratado determinava que a única filha de D. Fernando, Dona Beatriz, casava com o rei de Castela, D. Juan I e que, portanto, futuros descendentes do rei de Castela, seriam também reis de Portugal.

(voz feminina) Com a morte de D. Fernando em 1383, D. Juan I de Castela, por estar casado com a única filha de D. Fernando, começou a denominar-se rei de Portugal. Quando em abril de 1385 as Cortes de Coimbra proclamam D. João I como rei de Portugal, D. Juan de Castela decidiu invadir Portugal, entrando por Almeida com um exército de cerca de 42.000 homens para reclamar o trono português.

(voz masculina) Perante esta invasão, os portugueses comandados por D. Nuno Alvares Pereira e por D. João I, escolheram o local onde nos encontramos para intercetar a marcha do exército castelhano que se dirigia para Lisboa. Ia dar-se a Batalha de Aljubarrota onde se decidiria o destino e a soberania de Portugal.

(voz feminina) Pode ser ouvida uma explicação adicional. Para tal, por favor digite o código 201.

(voz masculina) A continuação do percurso leva-o à próxima paragem onde deverá digitar o código 102. Até já!

[CIBA/2010/03] [242 palavras]

#### **Principais personagens que participaram na Batalha de Aljubarrota**

(música/voz masculina) Neste local, podem ser vistas pedras com os nomes dos principais intervenientes na Batalha de Aljubarrota. Cada pedra tem assinado o nome do combatente, a bandeira que defendeu, e sempre que conhecida a sua data de nascimento e de morte. Os combatentes com data de morte de 1385 significa que morreram na Batalha de Aljubarrota.

(música/voz feminina) Nelas encontramos nomes de arqueiros ingleses e de cavaleiros franceses. Os nomes castelhanos são de cavaleiros de homens de armas conhecidos ou de comandantes. Os nomes portugueses são os dos seus líderes, de nobres de famílias portuguesas, de participantes que prestaram serviços relevantes antes ou durante a batalha e de combatentes que se distinguiram pela sua coragem e mérito.

(voz masculina) Por favor dirija-se à próxima paragem com o código 114.

[CIBA/2010/04] [122 palavras]

#### **A Ala dos Namorados e a Ala dos Arqueiros Ingleses (música/voz feminina)**

(voz feminina) Aqui se instalou a Ala dos Namorados ao longo de uma frente de aproximadamente 130 metros. Esta ala representada por uma grande bandeira verde, era composta por cerca de 900 combatentes que incluíam 200 homens de armas, 300 besteiros e 400 peões. Eram comandados por Maio Rodrigues e por Rui Mendes de Vasconcelos. Instalaram-se por detrás de troncos de árvores colocados no terreno que lhes serviram de proteção.

(voz masculina) Os besteiros dispunham de bestas capazes de dispararem virotões a 200 ou 250 m de distância que perfuravam em vários centímetros o tronco de um carvalho. Os besteiros carregavam cerca de 30 virotões cada um disparando em média quatro virotões por minuto, 300 besteiros podiam assim disparar 1200 virotões por minuto.

(voz feminina) No outro lado do planalto, a 200 metros situava-se a ala direita do exército português chefiada por Antão Vasques. Era composta por cerca de 950 combatentes que incluíam 300 arqueiros ingleses que ostentavam

a bandeira de S. Jorge, 50 besteiros, 200 homens de armas e 400 peões. Cada arqueiro inglês dispunha, em média, de 48 flechas que conseguia lançar a 300 metros a um ritmo de 10 a 12 por minuto. Trezentos arqueiros podiam assim disparar cerca de 3600 flechas por minuto. A ala esquerda estava também protegida por troncos de árvores empilhados.

(voz masculina) Tanto a vanguarda portuguesa como as suas duas alas dianteiras dispunham de trombetas, pendões e numerosas bandeiras, associadas aos símbolos das famílias dos respetivos cavaleiros.

(voz feminina) Pode aceder a mais informação usando o código 205. À próxima paragem poderá ter acesso digitando o código 106.

[CIBA/2010/05] [256 palavras]

### **Por quê se construiu a ermida de S. Jorge? (música/voz feminina)**

(voz feminina) A ermida de S. Jorge foi mandada construir por Nuno Alvares Pereira oito anos após a batalha, em 1393, em Ação de Graças a Nossa Senhora pela vitória aqui alcançada. D. Nuno era particularmente devoto da Virgem Maria, a quem dedicou todas as igrejas que fundou e cuja imagem esteve sempre no seu estandarte, nomeadamente, durante a batalha de Aljubarrota. O Condestável esteve portanto seguramente dentro desta capela onde rezou e agradeceu a Deus pela vitória alcançada.

(voz masculina) D. Nuno mandou colocar nesta capela um cântaro de água para que mais ninguém aqui passasse sede como sucedeu aos portugueses que lutaram em Aljubarrota.

(voz feminina) Esta ermida sofreu diversos restauros ao longo dos séculos. Uma das partes mais antigas é a nave com as suas frestas góticas e com a porta lateral voltada a norte ostentando o arco quebrado. (20:33) A capela-mor foi integralmente refeita no último quartel do século XV no reinado de D. João II. O coroamento exterior apresenta ameias de tipo manuelino. No interior do templo merece destaque a Virgem com o Menino, escultura em calcário, provavelmente contemporânea do Condestável e o S. Jorge matando o dragão um pouco mais tardia no século XV.

(voz masculina) Na fachada ocidental, à direita do portal, encontra-se embutida uma pequena inscrição medieval que assume grande importância. Nela se diz que na era de 1401, ano de 1393, o Condestável mandou erguer esta capela em honra da Virgem, porque no dia em que se fez aqui a batalha que el-rei de Portugal houve com el-rei de Castela esteve em este lugar a bandeira do dito Condestável. Este letrado permitiu conhecer o lugar exato onde esteve o Condestável facto comprovado pelas escavações arqueológicas de Afonso do Paço.

(voz masculina) Para aceder à próxima paragem deverá por favor digitar o código 112.

[CIBA/2010/06] [292 palavras]

### **Início da batalha (voz feminina/música)**

(voz masculina) A batalha de Aljubarrota começou pelas 18 horas com os disparos dos canhões castelhanos, tendo um alcance de mil metros, mataram dois escudeiros portugueses e um arqueiro inglês. Tocaram então as trombetas muito fortemente e seguiu-se o avanço de dois mil cavaleiros franceses auxiliados por alguns cavaleiros portugueses que gritavam bem alto: “A eles! A eles!”.

(voz feminina) Quando passaram a estar a menos de 300 metros da vanguarda portuguesa começaram a ser atingidos pelas setas dos arqueiros ingleses e virotões dos besteiros portugueses, o que causou a queda de muitos cavalos e cavaleiros. Mais à frente os cavalos começaram a cair nas covas do lobo e fossos, o que motivou que a maioria dos cavaleiros tenha optado por desmontar e continuar o avanço a pé, quebrando também as suas longas lanças para as tornar mais facilmente utilizáveis.

(voz masculina) Alguns cavaleiros franceses conseguiram ainda saltar por cima de um fosso e de um riacho que existiam em frente da vanguarda lusitana, mas nenhum conseguiu chegar ao contacto com os portugueses. Este primeiro ataque terminou aproximadamente na zona onde nos encontramos. Cerca de mil cavaleiros morreram aqui. Os restantes, sem receberem em tempo oportuno socorro do exército castelhano foram, na sua maioria, feitos prisioneiros.

(voz feminina) Pode ser ouvida uma explicação adicional digitando o código 208. A paragem seguinte tem o código 109.

[CIBA/2010/07] [217 palavras]

## Anexo 8

## Audioguia do Museu Nacional de Machado de Castro e do Criptopórtico

**Criptopórtico****Galerias do piso -2**

(voz masc.) Repare no estado avançado da tecnologia construtiva dos romanos para criar dois patamares na encosta, poderiam ter erguido muros de suporte e enchimentos maciços de entulho.

(voz fem.) Mas não. A técnica de betão de cal hidráulica trabalhada em cofragens de madeira permitiu-lhes lançar altas abóbadas em diferentes orientações, dividindo o espaço em galerias comunicáveis.

(voz masc.) Nalguns pontos, as abóbadas receberam reparação no século XX, podendo observar-se que essa reparação se realizou por fases, obedecendo a diferentes conceitos de restauro. Este aspeto será mais evidente durante a visita ao piso superior.

[MNMC+C/2012/01] [88 palavras]

**Escadaria de acesso** (sons de passos a subir escadas metálicas, que não é muito realista)

(voz fem.) Esta escadaria que acabou de subir situada no ângulo sudoeste do edifício é simétrica daquela que desceu no lado noroeste.

(voz masc.) São parcialmente originais e permitiam a comunicação entre os dois pisos. Neste ângulo, a escada conduzia diretamente ao fórum mas não podemos seguir por aí. Convidamo-lo antes a visitar o piso superior do Criptopórtico.

[MNMC+C/2012/02] [54 palavras]

**As galerias do piso superior** (voz masc.) (som de piano)

Este andar é formado por duas galerias, interna e externa. As duas galerias comunicam entre si em vários pontos. Pode percorrê-las livremente. Se se sentir perdido como num labirinto, procure a galeria externa. Nos seus extremos, encontrará plantas de referência. À entrada, verifica-se um enfiamento de estreitas arcadas. Verifica-se que estas arcadas correspondem a passagens entre celas sobrepostas às que visitou no piso inferior. Pode avançar por aí, mas sugerimos-lhes a volta à direita e percorrer a galeria externa. Poderá visitar as celas mais tarde durante a visita.

[MNMC+C/2012/03] [88 palavras]

**Acesso direto do Criptopórtico ao exterior**

Chegando ao final da galeria, à nossa direita, encontramos outra escadaria. Esta conduzia diretamente ao exterior, no ângulo sudeste do fórum. Repare à esquerda de quem entra neste espaço no extrator da grande cloaca que recebia todos os esgotos da parte alta da cidade e descia até ao rio. Se subir os degraus metálicos, aperceber-se-á de uma série de muros que reforçavam o criptopórtico e ao mesmo tempo servia de alicerce a um edifício que rematava a praça do fórum a sul e cuja função exata se desconhece. Provavelmente destinava-se a abrigar as estátuas dos imperadores e dos seus familiares. A partir da Idade Média e até ao século XIX, este espaço foi usado ao nível do rés-do-chão como cavalariças do paço, o que explica a presença das manjedouras incrustadas nas paredes.

[MNMC+C/2012/04] [132 palavras]

**As celas do piso superior**

(voz fem.) Antes de abandonar o criptopórtico, pode ainda visitar as sete celas localizadas na parte oeste de que lhe falámos anteriormente. Percorra a galeria no sentido sul, volte à direita e encontrará os três degraus que o conduzem às celas.

(voz masc.) Por favor dê atenção à pouca altura da passagem arqueada.

(voz fem.) Estas celas sobrepostas às que visitou antes estão alinhadas pelos acessos às escadarias. A sua função era estrutural, aligeirando as cargas exercidas pela fachada, para a qual se orientavam as frestras que iluminavam e arejavam esta zona.

(voz masc.) Antes de entrar, observe o retrato imperial exposto à sua esquerda. Para obter informação sobre esta peça, digite o código indicado junto da mesma.

[MNMC+C/2012/05] [110 palavras]

**Marco milenário** (voz fem.)

Aqui um marco mostra que, no ano 39, sendo capital de circunscrição política e administrativa, Aeminium era também uma capital viária.

[MNMC+C/2012/06] [21 palavras]

**Pedra de ara** (oferendas aos deuses)

Uma pedra de ara recorda as libações e outras oferendas que a cidade oferecia na praça pública aos deuses para garantir a sua proteção.

[MNMC+C/2012/07] [24 palavras]

**Museu Nacional Machado de Castro**

**Apresentação das salas do museu**

[Os vários comentários desde o corredor para o interior da Igreja referem-se a várias peças, mas sem orientação espacial específica, levando a que os visitantes se desorientem na procura dos números das peças que são mencionados. Se o equipamento fosse mais tecnologicamente mais avançado, poder-se-ia colocar em pausa ou voltar atrás; contudo, não possui estas opções e apresenta-se como limitativo.]

[A única exceção é o 419 que fala da Virgem da Anunciação, “estando à direita desta peça a Virgem do Leite e o Anjo Heráldico”. Mas as peças estão à esquerda da Virgem da Anunciação!]

**Os retábulos**

Caminhando pelo centro da nave à sua esquerda, os retábulos do Salvador e do Sacramento, peças 86 e 87, e em frente o do Tobias, peça 89. Mais adiante, à esquerda, está o retábulo de S. Miguel, peça 88, e os da Paixão, peça número 90, e o de Santa Clara, peça 91 à direita. (...)

[MNMC+C/2012/08] [comentário incompleto: 56 palavras]

[Todas as orientações espaciais estão erradas! Quando referem em frente, seria à direita dos primeiros retábulos referidos. Depois saltam da esquerda para a direita, sem razão aparente e sem lógica explícita, quando seria mais compreensível seguir a ordem dos ponteiros do relógio.]

**Anexo 9**

**Audioguia do Museu de Aveiro**

**Igreja** (voz fem.) (com música de igreja)

(voz masc.) Em 1465, é aberto ao culto a Igreja de Jesus. Como é regra nos conventos femininos, a porta principal por onde entram os fiéis fica situada lateralmente, uma vez que as freiras, recolhidas atrás das grades, não podiam coincidir com os fiéis no mesmo espaço nem ter com eles contacto visual.

(voz fem.) Evidenciam esta interdição as grades, os confessionários e o órgão, cujo teclado se encontra oculto pela fachada do instrumento. Quanto à aparência atual da Igreja, esta data de meados dos séculos XVIII e XIX. Aqui se manifesta a originalidade do barroco português com as igrejas forradas de ouro onde se congrega a talha dourada com o azulejo azul e branco.

(voz masc.) Na Capela-mor, painéis de azulejos e pinturas retratam os passos da vida da princesa. No teto, pode ver-se um precioso de talha dourada. O teto da nave apresenta passagens de vida de S. Domingos. Os altares laterais são dedicados a Santa Joana, Nossa Senhora do Rosário e a S. Domingos. A decoração azul jade das paredes com representações de paisagens adapta-se na perfeição {as bases do púlpito e do órgão.

(voz fem.) Um formoso arco gótico, único vestígio do templo primitivo, permite o acesso ao púlpito.

[MA/2013/01] [196 palavras]

[Funcionário refere que órgão já não funciona, mas que algumas peças (tal como o fole) foram usadas noutros órgãos]



**Par de credencias**

As credencias eram mesas destinadas a serem colocadas lateralmente ao altar a fim de servirem de apoio às alfaias de que o sacerdote se servia durante as cerimónias litúrgicas. A integração perfeita destas peças na Capela-mor da Igreja decorre da aplicação do conceito barroco de espaço cenográfico. As religiosas encomendaram a mestres entalhadores portuenses toda a obra dourada da Capela-mor, na qual se incluem as peças de mobiliário a ela destinadas.

[MA/2013/02] [71 palavras]

**Sala do Capítulo Novo** (voz masc.)

(voz fem.) A Sala do Capítulo estava associada a importantes atos da vida conventual, designadamente a decisão sobre assuntos relacionados com a administração dos bens conventuais, as cerimónias da receção às noviças e da tomada de hábito e a eleição da priora. Era também nesta sala que se reunia semanalmente a Regra e se tratava das questões disciplinares da comunidade religiosa.

(voz masc.) A entrada neste espaço faz-se por um portal gótico, destacando-se na parede do lado esquerdo a imagem de um animal deitado. Segundo alguns historiadores, tratar-se-á de um cão, símbolo de obediência e de fidelidade, valores associados aos atos que eram praticados neste espaço onde as religiosas se penitenciavam pelas suas faltas e juravam obediência às regras da ordem.

Para outros, tratar-se-á do diabo disfarçado de cordeiro, o que neste caso significaria que o mesmo deve entrar na sala associada à prática da humildade e da penitência.

(voz masc.) Para esta sala, foram trasladadas do Capítulo Velho em 1947 as lápides das fundadoras e das primeiras prioras.

[MA/2013/03] [167 palavras]

**Anexo 10****Parque e Palácio da Pena****Descrição da porta da entrada**

Detalhes da porta. O tema de revivalismo manuelino é evocado nesta fachada pela decoração em ponta de diamante semelhante à da fachada da Casa das Bicas em Lisboa que data de cerca de 1520. Também a moldura da porta decorada com bolas que se repetem noutros locais do palácio constitui uma imitação do cunhal do Bairro Alto de Lisboa. Por outro lado, as guaritas que ladeiam o portal replicam as da Torre de Belém, desenhadas por D. Fernando II, cobertas pela característica cúpula em gomos emoldurada pelo encordoado, típico da arte dos Descobrimentos de que o principal representante é o Mosteiro dos Jerónimos. Da grande profusão de símbolos presentes nesta entrada destacam-se as representações da dignidade cavaleiresca presentes no Palácio com o elmo no eixo do arco, as escadas cruzadas e as cruces da Ordem de Cristo que pendem de peles de animais. Passando o portal monumental em primeiro plano encontra-se a porta de armas primitiva, concluída em 1841, da qual baixa a ponte levadiça e sobre a qual se pode observar a pedra de armas de D. Fernando II de Portugal e ... [a música não permite ouvir o final]

[PPP/2013/01] [comentário incompleto: 183 palavras]

**Pórtico do Tritão. Aspeto cénico do Parque referente ao gigante**

Deste pátio, avista-se no horizonte uma figura que emerge das copas do arvoredo do Parque: o guerreiro, bronze datado de 1848 da autoria do artista italiano Ernesto Rusconi, que também dirigiu os trabalhos de estuque do Palácio das Necessidades em Lisboa. Lembra uma sentinela no topo dos penedos file à sua função de eterno guardião da Pena. Ao explorar o jardim, é possível encontrar inúmeras pequenas surpresas, templites, mirantes, mesas, recantos e fontanários que surpreendem ao caminharmos pelos trilhos sinuosos que confundem e mergulham o visitante num mundo de fantasia. A estátua do guerreiro será talvez o elemento que mais claramente aludirá ao elogio romântico do místico e aos imaginário dos romances de cavalaria tão apreciados na época. Não será pois de estranhar que o grande compositor Richard Strauss, em visita à Pena em finais do século XIX tenha feito notar que: “este é o jardim de Klingsor e lá no alto está o Palácio do Santo Graal” [voz masculina, dramatizada]. [piano] O notável maestro terá reconhecido a semelhança do cenário criado por D. Fernando II com aquele também explorado por Richard Wagner, aos mais tarde, baseado na lenda de Percival, o do Santo Graal, tal como contada no século XII. [ópera] Wagner conta-nos como Percival (...) Será fácil assim associar o Palácio da Pena com o Castelo do Santo Graal como aparência de palácio encontrado e o Parque da Pena como o jardim mágico de Klingsor, labiríntico, envolvendo o visitante em mistério.

[PPP/2013/02] [comentário incompleto: 239 palavras]

### **Pórtico do Tritão. Motivos do Tritão**

Na fachada do Palácio, surge uma curiosa representação de uma figura meio homem, meio peixe. Na névula é sustentada uma janela em arco. Esta representação de um tritão assente sobre uma concha que emerge de búzios e de corais e de cujos ombros germinam vinhas que envolvem toda a janela remete-nos para o gigante Adamastor de Luís Vaz de Camões, grande poeta épico português que escreveu os *Lusíadas*, epopeia lusa dos Descobrimentos. [oboé] Também conhecido como pórtico alegórico da criação do mundo, o conjunto ornamental do tritão reúne a representação dos 4 elementos. A água está representada nas conchas e nos corais, o ar nos búzios, o elemento terra na vinha e o fogo presente na própria força transmutadora de criação entre os ambientes aquático e terrestre que a figura do tritão parece representar. A inspiração para esta representação terá sido recolhida num busto que sustenta a famosa janela manuelina do Convento de Cristo, em Tomar. O estilo manuelino entendido como uma elaboração dos Descobrimentos é aqui muito exagerado, em jeito de caricatura, originando a imagem única em todo o Romantismo europeu. A sala cuja janela em arco é sustentada pelo braço do tritão ficou conhecida como a Sala do Monstro, por estar associada a esta monumental figura. É a sala indiana onde a Rainha D. Amélia gostava de receber à hora do chá. Na passagem do pórtico do tritão encontra-se a chamada Porta das Cabaças que serve de acesso direto ao Salão Nobre. O tema da cabaça, tradicionalmente sinal de abundância, terá sido escolhido e desenhado pelo próprio rei.

[PPP/2013/03] [258 palavras]

### **Capela**

O notável retábulo desta Capela foi executado por Nicholas Chantemere entre 1528 e 1532, tendo sido oferecido ao mosteiro por D. João III e D. Catarina de Áustria. É uma das obras-primas do Renascimento português. Foi executado em alabastro branco e azul e o conjunto representa temas retirados do Novo Testamento. O vitral da Capela central da nave conta-nos a história da edificação do Mosteiro manuelino e poderá ter sido desenhado pelo próprio Rei D. Fernando, tendo sido executado em Nuremberg como encomenda régia. Os motivos dos painéis descrevem-nos a aparição da Virgem, as Descobertas e os motivos que levaram D. Manuel a fundar o Mosteiro.

[PPP/2013/04] [106 palavras]

### **Vitrais**

É possível fazer a leitura do vitral desta capela como se de uma banda desenhada se tratasse. No topo figuram as armas reais portuguesas e de Saxe Coburgo-Gotha, associadas à esfera armilar e à cruz de Cristo, respetivamente acima e abaixo, recuperadas da gramática dos Descobrimentos portugueses, epopeia muito valorizada por D. Fernando.

No painel superior esquerdo, a Virgem que poderá querer simbolizar a Nossa Senhora da Pena. No painel superior direito, a figura de S. Jorge, ilustrado com o característico dragão sobre os pés e o estandarte representativo da ressurreição na imaginária cristã parece acompanhar a virgem. S. Jorge tornou-se no santo padroeiro de Portugal durante o reinado de D. João I, em substituição de S. Tiago que é igualmente evocado pelos espanhóis durante as batalhas.

Em baixo, à direita, vemos Vasco da Gama, as respetivas armas, um cavalo e a Torre de Belém, em pano de fundo. Segurando na mão o modelo do Mosteiro da Pena, o rei D. Manuel I observa o regresso da armada de Vasco da Gama da Índia. No seu conjunto, este vitral representa o magnífico símbolo da gramática romântica e a releitura da história do século XIX.

[PPP/2013/05-1] [196 palavras num total de 344]

Centradas quase todas na vida da Virgem, uma clara homenagem à padroeira do mosteiro, podemos observar no retábulo a representação de diversas cenas que remetem para a infância de Jesus. A leitura do retábulo pode ser feita do seguinte modo. A encimar todo o conjunto encontra-se a Natividade. No andar superior, à esquerda, é possível observar a Virgem surpreendida pelo Anjo da Anunciação e no centro a Nossa Sr.<sup>a</sup> Majestade ensinando o menino a ler, tema particularmente significativo, dada a dedicação dos monges Jerónimos à leitura e interpretação das sagradas escrituras. À direita surge a adoração dos Reis Magos. No andar inferior, à esquerda, podemos observar a apresentação do menino no templo. No centro de todo o conjunto, a ressurreição de Cristo. À direita, é possível ver a cena da fuga para o Egípto; o sacrário, semelhante a um pequeno templo clássico, destaca-se de todo o conjunto.

[PPP/2013/05-2] [148 palavras num total de 344]

### Claustro

A estrutura do edifício primitivo mantém-se neste claustro de 2 andares, coração do antigo Mosteiro de Jerónimo com galerias abobadas de desenho claramente manuelino. Em torno do claustro, dispunham-se as celas dos monges, reconvertidas por D. Fernando para assegurar o conforto das estadias da família real. Esta área do Palácio era reservada à família real e aos seus íntimos. Efetivamente, na residência do século XIX, a diferenciação de espaços é notória, fazendo distinção entre espaços sociais, espaços privados e espaços de serviço. [música: piano] No exterior, as superfícies encontram-se revestidas a azulejo, quinhentistas e hispano-árabes, que provêm na maior parte de uma encomenda feita em Sevilha e recebida em 1512. No século XIX, D. Fernando aproveitou restos de coleção destes azulejos que mandou aplicar, compondo esta original manta de retalhos. A floreira no centro do claustro estabelece uma ponte com o jardim; trata-se de uma grande concha suportada por 3 tartarugas. A concha semelhante a uma ostra lembra outras fontes que podemos encontrar no Parque, tal como a fonte dos passarinhos. O feto arbóreo oriundo da Nova Zelândia, por sua vez, evoca o jardim romântico e o gosto pelo exotismo, típico da época. Por baixo da floreira, existe uma cisterna que recebe as águas fluviais e que, desta forma, abastecia todo o palácio.

[PPP/2013/06] [213 palavras]

### Terraço da Rainha

[piano] Surge também nesta altura o mobiliário de exterior como o que mobilava o terraço da Rainha no verão que no tempo de D. Carlos era coberto por um toldo. Tinha-se inventado e inovado os rotins e o mobiliário em vime ou em cana-da-índia que se adequava aos espaços intermédios como os alpendres e os terraços. O mobiliário de jardim ganhou igualmente uma enorme diversidade de formas, usando-se o ferro fundido, a chapa de zinco, o ferro e madeira, quer como materiais inovadores, quer como novas adaptações a materiais tradicionais. O relógio de sol exposto é uma peça portuguesa do século XIX que foi oferecido ao Rei D. Fernando pelo Barão von Kessler, seu secretário particular. Durante o verão, permanecia no terraço e assinalava o meio-dia com um tiro de canhão. Deste terraço acede-se também à singular sala do óculo, destinada à observação astronómica. Aqui se guardavam os telescópios manuais e o tripé dos telescópios de maiores dimensões que eram usados pelos príncipes para o estudo das estrelas e das constelações e diferentes tipos de astros. Podiam observar nas maravilhosas noites de agosto, em que o luar é magnífico, os cometas, as estrelas cadentes e assistir a alguns eclipses. A vista panorâmica que se desfruta deste terraço chama a atenção para os múltiplos níveis e desníveis da construção arquitetónica e abarca parte da coleção botânica do Parque, com os seus múltiplos tons de verde, consoante as estações do ano. Convida-se o visitante a explorar este horizonte, tentando encontrar a estátua do guerreiro, a cúpula do tempo das colunas e o ponto mais alto da serra, coroado pela Cruz Alta.

[PPP/2013/07] [270 palavras]

### Cozinhas [barulhos de pratos e tachos a bater]

Entramos agora numa das áreas de serviço do Palácio: as cozinhas. No dia-a-dia, o serviço do Palácio revestia-se de excepcional discrição. Os necessários serviços de limpeza, por exemplo, efetuavam-se quando as figuras reais passeavam pelo exterior e pelo parque, procurando-se incomodar o menos possível. Na cozinha principal, não é difícil contudo imaginar a azáfama da preparação de todas as refeições, apesar de perto da sala de jantar íntima nos claustros existir um espaço de apoio onde se mantinham os diversos pratos e onde inclusivamente se podia confeccionar uma refeição leve. O trem de cozinha exposto é de cobre maioritariamente constituído por peças adquiridas em Paris por D. Fernando e pela Condessa d'Edla.

[PPP/2013/08] [112 palavras]

## Anexo 11

### Audioguia do Museu José Malhoa

#### A perrice ou a Teimosia. Henrique Pinto (voz masc.)

(voz fem.) Já sei, estamos perante um trabalho de Malhoa.

(voz masc.) Não, mas a confusão é normal, uma vez que o tema é comum às pinturas de Malhoa. O autor deste quadro é Henrique Pinto que, assim como Malhoa, partilhou a paixão pelas paisagens, pelos costumes e pelas gentes de Figueiró dos Vinhos e que também integrou o Grupo do Leão. O Grupo do Leão era constituído por artistas que se reuniam espontaneamente na cervejaria Leão de Ouro em Lisboa e que realizaram diversas exposições entre 1881 e 1889.

(voz fem.) Ah! Qual o nome do quadro?

(voz masc.) A perrice ou uma teima, a do animal que não quer atravessar o regato ou do menino que o quer fazer passar? Há semelhanças entre esta pintura e o outro de Malhoa, chamada “Gritando ao rebanho”, em que o pintor retrata também uma criança que parece o mesmo modelo e recorre aos mesmos verdes e castanhos. São de resto datas próximas: este é de 1894 e o de Malhoa de 1891.

(voz fem.) As crianças são então um modelo frequente?

(voz masc.) Sim, Henrique Pinto pintou muitas vezes crianças em ambientes rurais, muitas vezes de Pinheiro de Vinhos.

[MJM/2013/01] [186 palavras]

**Gritando com o Rebanho. José Malhoa (1881) (voz fem.) [Sons de ovelhas]**

(voz masc.) Este é um óleo sobre tela que José Malhoa pintou em 1881 e intitulado Gritando com o Rebanho. É um tema campestre tão típico do autor. Testemunha o quotidiano de um pastor de aldeia.

(voz fem.) Aldeia que se vê ao longe, distância que lembra o isolamento da vida dos pastores.

(voz masc.) Malhoa preocupa-se em representar uma série de adereços, que normalmente acompanham os pastores, como a sacola, o cajado e a flauta.

(voz fem.) E onde está o rebanho?

(voz masc.) Não está pintado, mas percebe-se no grito do menino e na direção do seu olhar.

(voz fem.) Portanto este quadro parece-me um pouco diferente relativamente a obras posteriores do autor.

(voz masc.) De facto, os campos são verdejantes, mas os tons sombrios, o céu um tanto cinzento. Mais tarde, a pintura de Malhoa será mais colorido. Além disso, a pose do menino tem alguma rigidez de que as figuras posteriormente se libertarão.

[MJM/2013/02] [109 palavras]

**Rafael Bordalo Pinheiro. Esculturas da Paixão de Cristo**

(voz masc.) Nesta galeria, temos as famosas esculturas da Paixão de Cristo em terracota policromada.

(voz fem.) Parecem em tamanho natural.

(voz masc.) Quase! Rafael Bordalo Pinheiro recebeu esta encomenda do governo português em 1887. A ideia era colocá-las nas Capelas da Via Sacra na Mata do Buçaco, mas o projeto não foi finalizado.

(voz fem.) Está aqui toda a Via Sacra?

(voz masc.) Não. A encomenda original era para realizar 12 grupos num total 86 figuras, mas entre 1887 e 1899 Bordalo só concluiu 9 grupos com 60 figuras humanas e animais e ainda os elementos de contextualização, consoante também a irregular liquidação do acordado apoio financeiro que então vai rareando e se extingue.

(voz fem.) Então quais são as cenas aqui reproduzidas?

(voz masc.) À medida que vamos avançando, podemos seguir os principais passos da Paixão de Cristo: Jesus no Horto, Traição de Judas, Passagem de Cedren, Jesus em Casa de Anás, Jesus em Casa de Caifás, Jesus em Casa de Herodes, Jesus perante Pilatos, Pilatos lavando as mãos e finalmente Jesus a caminho do Calvário.

(voz fem.) Os pormenores e as dimensões quase naturais conferem às cenas uma grande vivacidade. Parece que qualquer uma das figuras pode vir de repente vir falar connosco.

(voz masc.) Sim, mas RBP efetuou um estudo prévio ao nível dos textos bíblicos e das indumentárias e objetos representados.

(voz fem.) Reparemos no beijo de Judas: a paz desenhada no rosto de Cristo por oposição ao corpo e ao rosto de Judas.

(voz masc.) Bordalo Pinheiro conseguiu humanizar as figuras. Reparemos nos sacerdotes nas cenas na Casa de Anás e em Casa de Caifás.

(voz fem.) Vão ver aquele guarda com mais atenção.

(voz masc.) Pertence à cena de Jesus em Casa de Herodes. É o guarda do templo, com uma expressão ativa e olhar distinto. Bordalo Pinheiro foi à minúcia de mostrar os dentes na boca entreaberta.

(voz fem.) De facto.

(voz masc.) Também os legionários romanos nas cenas de Jesus perante Pilatos e de Pilatos estão pormenorizadamente caracterizados com as armaduras, capacetes, mantos e armas.

(voz fem.) A figura do romano a montar o cavalo?

(voz masc.) O guarda e o cavalo são representados com grande realismo. Dir-se-ia que o cavalo vai avançar a qualquer momento e sair por aí fora.

[MJM/2013/0] [346 palavras]

[A ordem das cenas comentadas no AG não corresponde à ordem das cenas expostas nem às legendas na parede.]

## Anexo 12

### Museu Calouste Gulbenkian

#### Introdução: o Museu Calouste Gulbenkian (voz masc.)

(voz masc.) O Museu Calouste Gulbenkian definiu-se a si próprio como um colecionador guiado pelo seu gosto pessoal, reunindo ao longo da sua vida, com critérios de grande exigência, uma magnífica coleção que hoje se expõe no museu que tem o seu nome.

(voz fem.) O espaço do museu está organizado em torno de dois jardins interiores simétricos: um centro dos núcleos de Antiguidade Oriental e Clássica, Arte Islâmica e Arte do Extremo Oriente; o outro envolto pelos núcleos de Arte Europeia desde a Idade Média até ao início do século XX. O percurso de visita foi assim estruturado cronologicamente e por áreas artísticas, núcleos de disciplinas e zonas geográficas específicas, permitindo de forma abrangente a leitura da coleção.

(voz masc.) O Museu possui no piso inferior uma zona de exposições temporárias, uma loja e uma cafetaria. Neste piso, encontra-se também a Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian.

(voz fem.) Para iniciar o seu percurso no Museu Calouste Gulbenkian, pf consulte o panfleto que lhe foi entregue.

[MCG/2013/01] [159 palavras]

#### Baixo relevo assírio (voz masc.)

(voz masc.) Esta peça de alabastro datada de 884 e 854 AC é proveniente do Palácio noroeste de Nimrud na Antiga Assíria, o atual Iraque, mandado construir por Assurnasirpal II no século IX AC. É atravessado no centro por um texto escrito em caracteres cuneiformes, glorificando o monarca como líder espiritual, militar e político. Existe também referência a deuses protetores, títulos e construções. Apesar de a inscrição de sobrepor ao relevo, segundo o hábito dos escribas da época, não prejudica a leitura formal do mesmo.

(voz fem.) O relevo representa um génio alado com a mão direita elevada em atitude ritual e a esquerda segurando um cítola. O rosto de expressão solene e severa é provido de barba e cabelos encaracolados que contrastam com a forma simples do olho arcaico. Veste um traje requintado e usa diadema, brincos e braceletes. Baixos-relevos do mesmo palácio encontram-se em exposição em vários museus, nomeadamente no Museu Britânico em Londres ou no Museu Metropolitano em Nova Iorque.

[MCG/2013/02] [162 palavras]

#### Taça

(voz masc.) Nesta taça de finais do século XII e inícios do século XIII de forma oitava em cerâmica Minai de inspiração extremo-oriental estão representados dois dos passatempos favoritos da corte: a caça e o jogo de polo. Podem-se observar quatro cavaleiros segurando bastões de polo que alternam com pares de falcões afrontados. No exterior podem-se ler votos de longevidade ao possuidor da taça

(voz fem.) A técnica Minai em que a decoração é pintada sob e sobre o vidrado permite o emprego de uma gama variada de cores e foi desenvolvida sobretudo em Caxã, um dos mais importantes centros artísticos da Pérsia. As peças em cerâmica Minai eram consideradas valiosos objetos de luxo.

[MCG/2013/03] [110 palavras]

**Caixa de escrita** (voz masc.) [música: piano]

(voz fem.) Esta caixa de escrita japonesa Suzuribaku do século XIX combina a laca, o ouro e a prata. A decoração da tampa apresenta decoração de dois biombos e um cabide com peças de vestuário e diversos acessórios do traje masculino.

(voz masc.) Na decoração foi utilizada a técnica genericamente designada por makié, ou seja, desenho polvilhado, em que pigmentos e pós metálicos são polvilhados sobre a superfície da laca fresca, previamente aplicada em sucessivas camadas.

(voz fem.) Este tipo de caixas destinavam-se a guardar todos os instrumentos necessários à escrita, uma pedra de tinta, o gotejador e um pincel.

[MCG/2013/04] [94 palavras]

**Vista da costa da Noruega** (voz masc.) [sem música!]

(voz masc.) Apesar do céu ocupar 2/3 deste quadro, o mar é o grande protagonista. Trata-se de uma obra executada a óleo sobre tela por Jacob van Ruisdael da Holanda cerca de 1660. Predominam as tonalidades sombrias e o movimento das nuvens e das ondas dão-nos a imagem de um mar revoltado, ameaçador e perigoso.

(voz fem.) Sempre intranquila, a paisagem de Ruisdael, um dos grandes pintores de marinhas no século XVII, é fruto do seu temperamento melancólico e da sua inquietação pessoal.

[MCG/2013/05] [77 palavras]

**Abafador** (1.º nível)

(voz masc.) Esta peça em prata da autoria de Antoine Sébastien Durand datada de meados do século XVIII faz parte do serviço de Pentievre Aurien.

(voz fem.) Apresenta na base 2 golfinhos e um menino que suportam as armas de Louis Phillippe, duque de Orleans, futuro rei Louis Phillippe I, filho de Louis Phillippe de Orleans, alcunhado de Phillippe Egalité, e de sua mulher Louise Marie Adélaïde de Bourbon, filha do duque de Pentievre.

(voz masc.) Para ouvir informação adicional sobre esta peça, digite o código 015.

[MCG/2013/06] [80 palavras]

**Abafador** (2.º nível)

Um abafador tem como função cobrir os alimentos, retardando assim o seu arrefecimento. Este abafador destinava-se certamente a pratos de peixe ou de marisco, tal como nos indica a magnífica composição escultórica que o encima, bem reveladora da mestria atingida pelo seu autor. A base compartimentada apresenta também uma composição com motivos aquáticos e motivos rocai, volutas, arrolamentos e festões.

[MCG/2013/07] [60 palavras]

**Naufração de um cargueiro**

(voz fem.) Nesta obra de 1810 de grande dramatismo, o mar revela-nos uma das suas facetas mais trágicas através da representação de um naufrágio.

(voz masc.) O contraste entre a massa sombria da água e o céu tempestuoso com a luz intensa que explode no centro da pintura, assim como a assimetria dos elementos da composição realçam ainda o poder avassalador do poder da natureza. O horror estampado no rosto dos náufragos expressa o desespero da luta pela sobrevivência.

(voz fem.) O mar foi uma inspiração inesgotável para Turner. O artista executou inúmeras aguarelas e óleos que mostram o seu grande apreço sobre este tema.

[MCG/2013/08] [99 palavras]

**Luta entre pantera e veado** (voz masc.)

(voz fem.) Nesta escultura em bronze, uma pantera tenta caçar um veado, abocanhando-o no pescoço. O veado tenta em vão resistir.

(voz masc.) O tratamento realista dos corpos em tensão e em movimento acentua o carácter dramático desta luta. Uma das mais notáveis esculturas do Romantismo francês recria desta forma a natureza em toda a sua pujança e a luta permanente entre a vida e a morte, temas que fascinavam os artistas românticos.

[MCG/2013/09] [69 palavras]

### Anexo 13

#### Museu e Fábrica da Pólvora Negra

##### Fábrica da Pólvora Negra

###### **Pátio de Santa Bárbara**

Batizado em nome da padroeira dos operários polvoristas e protetora das trovoadas, este pátio, de entrada na Fábrica da Pólvora de Barcarena, alberga o edifício da Casa dos Engenhos, onde está atualmente instalado o Museu da Pólvora Negra. Aqui pode observar o impacto da segurança na arquitetura e na construção. O pavimento é de tijolo-burro, um material com características muito particulares, escolhido por suportar temperaturas elevadas e por não produzir faíscas por meio de fricção. Este é também um espaço dominado pelo tempo. Repare no discreto relógio de sol, de 1785, fixado no cunhal do edifício denominado de Casa de Relógio. Pensa-se ter existido neste pátio uma pequena capela, dedicada a Santa Bárbara, cujo dia se celebra a 4 de dezembro.

[MFPN/2013/01] [121 palavras]

###### **Casa do Relógio**

Assim conhecida por acolher, no seu interior, um magnífico relógio em bronze, do século XVIII, que regulava a vida da fábrica e da localidade de Barcarena. Este é um edifício de acesso reservado, funcionando, no 1.º andar, o Núcleo de Museologia da Câmara Municipal de Oeiras. No piso térreo está instalado o Posto de Turismo e Loja da Fábrica da Pólvora de Barcarena. Entrando, ao fundo, é possível ver-se parte do relógio.

[MFPN/2013/02] [72 palavras]

###### **Casa dos Engenhos**

Aqui encontra-se hoje instalado o Museu da Pólvora Negra. Com origem no século XVII, este edifício inovador para a sua época, foi edificado durante a regência do vice-rei D. Diogo da Silva e Mendonça, Marquês de Alenquer e homem de confiança de Filipe III, II de Portugal. Na fachada principal, pode observar dois nichos sobre duas das quatro portas, os quais poderão ter albergado imagens de santos. Ao longo da sua história, a Casa dos Engenhos foi alvo de várias obras de reabilitação, possivelmente resultado das diversas explosões que terá sofrido.

No cunhal meridional do edifício, cuja cantaria aparelhada exhibe nítidas diferenças, ao nível do terço superior, pelo tamanho e acabamento dos blocos, podem observar-se duas épocas distintas de construção: a primeira do início do século XVII, corresponderá à campanha do Marquês de Alenquer e a segunda, provavelmente do início do século XVIII, às obras de intervenção de António Cremer.

Uma observação atenta revela um edifício com características próprias de um espaço vocacionado para o fabrico da pólvora negra. A cobertura contrasta, pela leveza, com a robustez das paredes, para favorecer a expansão vertical do ar, em caso de explosão, minimizando assim os estragos. As janelas dificultavam a entrada direta da luz solar e para possibilitar a laboração noturna, os quatro vãos de iluminação por lanternas, com respiradouros próprios. Assim, evitava-se o sobreaquecimento da pólvora, que poderia resultar em explosões.

Este edifício albergou quatro Engenhos de Galgas, um em cada uma das quatro salas, mandados instalar pela primeira vez por Leonardo Turriano. Movidos pela força da água eram utilizados para a trituração, mistura e encasque da pólvora. Em períodos de insuficiência de água, recorria-se à força animal, bois, para o acionamento de dois destes engenhos, facto evidenciado no pavimento lajeado das duas salas extremas do edifício, por sulcos radiais destinados a melhorar a aderência dos animais em marcha e dispostos em torno das zonas onde existiam os pratos das galgas.

O fabrico da pólvora deverá ter aqui cessado cerca de 1925, altura em que se instalaram, neste edifício, diversas oficinas, que se mantiveram em atividade até época recente.

[MFPN/2013/03] [348 palavras]

##### **Museu da Pólvora Negra**

Inaugurado a 17 de junho de 1998, o Museu da Pólvora Negra encontra-se instalado num dos edifícios mais emblemáticos do complexo industrial, a antiga Casa dos Engenhos. O seu discurso expositivo está estruturado em quatro núcleos temáticos, que nos contam a história deste complexo industrial: invenção, difusão e composição da pólvora; os primórdios do fabrico deste explosivo em Barcarena e a produção de armas nas Ferrarias d'El Rei, fundadas por D. João II; a reinauguração da Real Fábrica da Pólvora de Barcarena em 1729 e o engenho das galgas e, na última sala, a atividade da fábrica nos séculos XIX e XX e a criação da Cooperativa de Responsabilidade Limitada – Sociedade de Crédito e Consumo do Pessoal da Fábrica da Pólvora de Barcarena.

[MFPN/2013/04] [123 palavras]

#### **Galeria das Azenhas**

Esta galeria, adjacente à Casa dos Engenhos, edifício onde se encontra hoje instalado o Museu da Pólvora Negra, faz parte do complexo sistema hidráulico da fábrica. A azenha era uma das peças fundamentais de todo o mecanismo de funcionamento do engenho de Galgas, utilizado na trituração, mistura e encasque dos três componentes da pólvora: o salitre, o enxofre e o carvão.

Eram quatro as azenhas existentes nesta galeria, sendo que cada uma delas estava ligada, por um veio horizontal, a um dos quatro engenhos de galgas, instalados no interior da Casa dos Engenhos. As azenhas eram alimentadas por água, proveniente de um reservatório – a Caldeira dos Engenhos – água esta que passava por um canal acima da galeria. Ao cair, a água fazia movimentar as azenhas que, por sua vez, geravam a energia para o acionamento dos Engenhos de Galgas. Olhando para dentro da galeria é mais fácil perceber o mecanismo.

[MFPN/2013/05] [150 palavras]

#### **Jardim das Oliveiras**

Este antigo espaço de cultivo dos operários foi bastante modificado durante o processo de recuperação da Fábrica da Pólvora de Barcarena. Hoje, um pequeno olival coabita com pilares de xisto que lembram outra importante área da fábrica, o Pátio do Enxugo.

[MFPN/2013/06] [41 palavras]

#### **Caldeira dos Engenhos**

Elemento central do sistema hidráulico da fábrica consiste num reservatório com 860m<sup>2</sup> com capacidade de armazenar 690m<sup>3</sup> de água. O seu fundo foi forrado de lajes calcárias com o objetivo de o tornar estanque, melhorando a sua impermeabilidade. Este grande reservatório era utilizado para reter a água, proveniente da ribeira de Barcarena, que era canalizada para as azenhas através de um mecanismo articulado de comportas. Ao cair, a água fazia movimentar as azenhas que, por sua vez, geravam a energia para o acionamento dos Engenhos de Galgas que se encontravam no interior da Casa dos Engenhos. Esta área da fábrica era igualmente uma zona de lazer, com pequenos bancos de pedra, as chamadas conversadeiras, para as chefias da fábrica e suas famílias. Um espaço nobre, de acesso reservado. A casa dos diretores, que tinha o nome de Pousada, ficava no edifício que se encontra mesmo em frente à Caldeira. Hoje, dá o lugar ao Gabinete da Fábrica da Pólvora e por isso não é visitável. Este é um excelente local para observar o contraste entre as pequenas casas dos operários, que viviam por conveniência de serviço, e a grande casa do diretor.

[MFPN/2013/07] [192 palavras]

#### **Praça do Sol**

Esta praça foi nos séculos XVIII e XIX para os mais diversos fins: secagem de pólvora, depósito de mistos, Casa da Harpa (onde era separada a pólvora fina da grossa), Casa da Balança, Casa do Granizo (onde se reduzia a pólvora, inicialmente em massa, a grão) e armazéns. No século XX deu lugar aos serviços de emergência: ao corpo privativo de bombeiros e à enfermaria, de reduzidas dimensões, que prestava os primeiros socorros. Albergou também a Casa da Bâscula (onde se procedia à pesagem de grandes volumes, da mais variada origem como, por exemplo, o enxofre, o salitre e o carvão. Hoje, a Praça do Sol é um local de convívio e lazer, uma homenagem ao Sol e a todos os trabalhadores que morreram nas muitas explosões que tingiram de negro a história da Fábrica e cujos nomes se encontram gravados num memorial.

[MFPN/2013/08] [143 palavras]

#### **Jardim dos Quatro Elementos**

Conjunto escultório da autoria de Francisco Caldeira Cabral, que representa os quatro elementos da natureza – Terra, Água, Fogo e Ar.



[MFPN/2013/09] [20 palavras]

### **Vestígio da Linha de Carril da Fábrica da Pólvora de Barcarena**

O último vestígio deste sistema de transporte tão importante para a Fábrica encontra-se, como traço simbólico, inscrito aqui, no fundo da Praça do Sol. A Fábrica chegou a ter cerca de 44 hectares cobertos por uma rede de transporte de materiais, constituída por carroças e vagonetas, características do período da Revolução Industrial.

[MFPN/2013/10] [52 palavras]

### **Pátio do Enxugo**

Este pátio, como o próprio nome sugere, era o espaço reservado à operação de secagem da pólvora, que tinha como objetivo retirar humidade dos grãos. A secagem processava-se através de um método natural: a exposição direta aos raios solares que tinha, obviamente, alguns inconvenientes, como estar dependente das condições climáticas. Os grãos de pólvora eram espalhados, com um rolo de madeira e, em camadas pouco espessas, em tabuleiros que depois eram colocados em cima de pilares de pedra de diferentes alturas, para evitar a sombra. Este processo exigia um recinto seguro e adequado, como atestam os altos e resistentes muros envolventes que protegiam a pólvora do vento e além disso, este espaço ficava longe dos locais de produção. Na segunda metade do século XIX, início do século XX, o Pátio passou a ser utilizado, em simultâneo, com estufas, adequadas a esta operação, que atualmente já não existem. Hoje, este espaço é utilizado como anfiteatro, onde é possível assistir a espetáculos, durante o verão.

[MFPN/2013/11] [163 palavras]

### **Centro de Experimentação Artística do Clube Português de Artes e Ideias – Lugar Comum**

Hoje, este harmonioso conjunto de edifícios alberga o Centro de Experimentação Artística do Clube Português de Artes e Ideias – Lugar Comum. Fundado em 1986, tem como principal objetivo a promoção das artes contemporâneas.

[MFPN/2013/12] [33 palavras]

### **Livraria Histórias com Bicho**

Pensada e concebida à medida dos mais pequeninos, esta livraria é especial! Não se limita a vender livros infantis é, também um ponto de encontro entre autores e crianças, num espaço delicioso que nos faz sonhar!

[MFPN/2013/13] [36 palavras]

### **Caminho da Pólvora do Príncipe**

A caça, uma atividade muito apreciada pela nobreza, exigia o uso de uma pólvora diferente da usada na guerra, no fogo de artifício, nas minas e nas pedreiras. Uma pólvora muito mais fina, que necessitava de mais tempo de fabrico. Sendo de melhor qualidade (nobre), passou a ser denominada de Pólvora de Príncipe. Tendo sido guardada, deu o nome a este caminho.

[MFPN/2013/14] [62 palavras]

### **Centro de Estudos Arqueológicos do Concelho de Oeiras e Exposição Monográfica do Povoado Pré-histórico de Leceia**

Apesar de o Centro de Estudos Arqueológicos ser um espaço de acesso reservado, está à disposição dos visitantes, num edifício mais à frente, a Exposição Monográfica do Povoado Pré-histórico de Leceia. Esta exposição conta a história do povoado de Leceia, uma história com mais de mil anos... Leceia é uma das mais importantes estações arqueológicas do país. Nela estão representados os mais diversos períodos, desde o Neolítico Final da Estremadura, até ao Calcolítico Final. Ao longo da exposição é possível acompanhar o quotidiano deste povoado, conhecer as suas atividades económicas e comerciais, apreciar os artefactos ou descobrir o culto da fertilidade, os amuletos e os adornos, as casas e os vários materiais de construção.

[MFPN/2013/15] [114 palavras]

### **Casa do Salitre**

Este espaço, hoje de acesso reservado, serviu, na primeira metade do século XIX, para o armazenamento e secagem de pólvora. A partir da segunda metade do século XIX, passou a ser utilizado para refinação de um dos componentes da pólvora negra, o salitre. Para entrar na composição da pólvora, o salitre tinha de ser refinado, de forma a retirar-lhe os cloretos e os sais. O processo de refinação consistia em quatro etapas: cozedura, colagem, cristalização, lavagem e enxugo.

[MFPN/2013/16] [78 palavras]

[não existe 216]

### **Ponte da Fonte Caiada**

Uma das pontes que nos levam até à outra margem da ribeira de Barcarena. Ao atravessarmos, conseguimos ter uma perspetiva da ribeira, mas também dos próprios muros da fábrica, que mais fazem lembrar muralhas de uma fortaleza. É possível observar os pequenos sanitários utilizados pelos trabalhadores, cujas emissões iam diretamente para a água da ribeira.

[MFPN/2013/17] [55 palavras]

### **Ribeira da Barcarena**

A água desta ribeira constituiu, desde sempre, um elemento fundamental na Fábrica da Pólvora de Barcarena. Nos séculos XVII e XVIII fez funcionar os Engenhos das Galgas; no século XIX fornecer água para a máquina a vapor e no século XX fez mover o gerador da Central Hidroelétrica. Além disso, a sua água foi fundamental para abastecer as quintas, que se espalhavam pela zona e que faziam parte do território da fábrica e para combater os incêndios, que eclodiam com frequência.

[MFPN/2013/18] [81 palavras]

### **Granizador**

Utilizado atualmente como edifício de apoio aos viveiros da Câmara Municipal de Oeiras, sendo por isso mesmo de acesso reservado, esta construção da segunda metade do século XIX acolheu o primitivo granizador Lefèvre, por volta de 1883, que tinha como função reduzir a massa da pólvora a grão. A esta operação dava-se o nome de granização. Sendo uma operação considerada extremamente perigosa, os operários vigiavam-na de um quarto próximo e separado da oficina por um muro muito espesso, por uma espécie de fresta fechada com um vidro muito grosso.

[MFPN/2013/19] [89 palavras]

### **Oficinas a Vapor**

Este edifício recebeu, em 1879, pleno período de desenvolvimento industrial, a primeira máquina a vapor, usada para a trituração da pólvora negra ficando, por isso mesmo, conhecido por Oficinas a Vapor. No século XX, nos seus compartimentos, eram efetuadas algumas das fases do processo de fabrico da pólvora negra: prensagem, granulação, peneiração e lustração, até à fatídica explosão de 30 de novembro de 1972, que vitimou 6 operários e marcou o fim da produção da pólvora negra na Fábrica da Barcarena. Este edifício foi propositadamente deixado em ruínas, como memorial aos operários que aqui morreram e como exemplo do impacto de uma explosão, nos edifícios em que se produzia pólvora negra. A construção é típica deste ramo industrial: paredes bastante robustas e telhados leves. Assim, tal como sucedeu, em caso de explosão, as paredes continham o impacto e a expansão de gases fazia-se na vertical, pelo telhado. Este local é ideal para demonstrar a importância dos eucaliptos na vegetação arbórea do complexo fabril. Estas grandes árvores são de difícil combustão, característica importante em caso de incêndio. Além disso, o seu tamanho e configuração oferecia uma muralha natural de proteção às oficinas.

[MFPN/2013/20] [191 palavras]

### **Parque urbano**

Apelidado de Jardim da Memória, o Parque Urbano da Fábrica da Pólvora de Barcarena oferece aos seus visitantes diversos percursos. Aqui podemos encontrar sanitários, um parque infantil e um parque de merendas que nos convidam a desfrutar deste agradável espaço verde.

[MFPN/2013/21] [41 palavras]

### **Edifício das Galgas**

Aqui encontramos quatro Engenhos de Galgas de ferro fundido, utilizados no encasque da pólvora negra. Estes engenhos foram instalados, neste edifício, no início da década de vinte do século XX. São inovadores, quando comparados com a réplica que se encontra no Museu da Pólvora Negra, de pratos e aros das galgas em madeira e revestidos a bronze. Além disso, as suas galgas tinham ainda a vantagem de se encontrarem suspensas, não tocando diretamente no prato, diminuindo assim o risco de explosão. Este novo sistema de galgas possibilitou maior segurança e trouxe significativas melhorias a nível técnico. Os engenhos são de tecnologia alemã, da marca

KRUPP. A energia para acionar estes engenhos provinha da Central Hidroelétrica, instalada em 1925, logo abaixo deste edifício.

[MFPN/2013/22] [122 palavras]

### **Central Hidroelétrica**

Projetada em 1918 e instalada em 1925, esta central produzia corrente contínua para alimentar os motores elétricos de acionamento dos quatro Engenhos de Galgas de ferro fundido, instalados no Edifício das Galgas, bem como os equipamentos de calibração e lustração instalados nas Oficinas a vapor. A alimentação da Central Hidroelétrica era feita através de um aqueduto, com cerca de 700 metros de comprimentos, que tem origem no canal das azenhas da Fábrica de Cima. Nos períodos de escassez de água, a central era apoiada por duas centrais elétricas Diesel, situadas um pouco mais acima. O edifício da Central Hidroelétrica constitui um exemplo típica da arquitetura industrial do início do século XX. No interior, duas turbinas Francis, do eixo horizontal e potência unitária de 50 HP, acionavam três dínamos, dois de 40 kW cada um, e um de 5,5 kW. Estes estavam destinados à iluminação e aos serviços auxiliares. A corrente contínua permitia maior facilidade na variação da velocidade de rotação dos motores elétricos que acionavam os equipamentos de fabrico. OS antigos Engenhos de Galgas, acoplados a rodas hidráulicas, deixavam de funcionar e os motores elétricos passaram a substituir as máquinas a vapor no acionamento dos outros equipamentos de fabrico.

[MFPN/2013/23] [198 palavras]

### **Centrais Diesel**

O caudal da ribeira de Barcarena variava consoante a estação do ano. A pressão da água nem sempre era suficiente para fazer funcionar com regularidade a Central Hidroelétrica. A solução para este problema foi encontrada com a instalação de duas Centrais Elétricas Diesel, de corrente contínua, destinadas, prioritariamente, a alimentar os quatro Engenhos de Galgas de ferro fundido. A primeira central foi alojada na antiga casa das caldeiras a vapor, em 1924. Com um motor Deutz, estava protegida por uma estrutura de ferro e vidro, que hoje já não existe. O motor Diesel de 1929, com uma potência de 200 HP, foi instalado num edifício Arte Nova, onde anteriormente se localizava o tanque de armazenamento das caldeiras da central a vapor.

[MFPN/2013/24] [121 palavras]

## **Anexo 14**

### **Parque e Palácio de Monserrate**

#### **Boas vindas** [violoncelo]

Seja bem vindo ao Parque de Monserrate. O meu nome é Marta Santos e em conjunto com o meu colega Paulo Arbiol vamos acompanhá-lo ao longo da sua visita. Este guia áudio permitir-lhe-á ao longo de todos o percurso compreender este local, a sua história e aspetos botânicos da sua envolvente. A visita é constituída por paragens que, à exceção da introdução, estão identificadas por códigos de 3 dígitos. Poderá encontrar os códigos correspondentes a cada paragem na sinalética existente ao longo do percurso.

Por favor digite o código 2 para ouvir uma explicação acerca do funcionamento deste aparelho ou inicie a sua visita com o código 100 ainda perto da receção.

[PPM/2013/01] [112 palavras]

[Incorreto: os códigos encontram-se no mapa entregue na entrada]

#### **Introdução** [música: piano]

(voz masc.) Vai entrar num mundo fantástico criado sobretudo pela visão romântica de um inglês que veraneava com a família em Sintra na 2.ª metade do século XIX.

(voz fem.) Francis Cook era um rico comerciante de têxteis e adquiriu esta propriedade em 1860 para dela fazer um jardim ao estilo romântico, tirando partido do extraordinário clima de Sintra.

(voz masc.) Deixe-se envolver pelos caminhos sinuosos e pela densa e variada vegetação aparentemente desordenada onde, à semelhança de uma floresta, impera a naturalidade e a surpresa.

(voz fem.) Inserido na área do Parque Natural Cascais-Sintra, o Parque de Monserrate faz parte do Património Sintrense, classificado como paisagem cultural, património da humanidade pela UNESCO em 1995.

(voz masc.) Pedimos-lhe o especial favor de não danificar nenhuma planta dentro deste parque, cortando ramos ou arrancando folhas. Não colha flores nem tente levar consigo nenhuma recordação. Se cada um dos milhares de visitantes que por aqui passam o fizesse já não haveria jardim.

[PPM/2013/02] [150 palavras]

#### **Cascata de Beckford** [música: oboé]

(voz fem.) A descida até à cascata, também da autoria de William Beckford, permite-nos deslumbrar gradualmente um dos recantos mais emblemáticos de Monserrate. Ao descer, o visitante é confrontado com um precipício do lado esquerdo que na época estaria sem guarda. Tudo converge para o despertar dos sentidos, como convém a um ambiente romântico.

(voz masc.) À grande pedra de base, forma acrescentadas mais pequenas para aumentar a altura e tornar mais exuberante a queda de água neste local. O lago em forma de ferradura foi outrora batizado de Hipocrene, designação de uma fonte lendária da Grécia Antiga, onde se banhavam as musas inspiradoras dos poetas. Do mesmo modo, pretendia-se que Monserrate fosse um local de inspiração para quem o visitasse.

(voz fem.) O enquadramento botânico da cascata apresenta espécies das regiões como as cordilheiras dos Himalaias, que circundam as margens do lago, ou o tulipeiro da Virgínia, árvore norte-americana de grande porte, no qual florescerem insólitas flores semelhantes às tulipas, que lhe deram o nome e que surgem no início do verão.

(voz masc.) Estas e outras espécies exóticas que podemos observar ao longo da visita coexistem em Monserrate com outras autóctones num jardim que, apesar de meticulosamente planeado, não reflete a intervenção humana. Este facto permite-nos ter a sensação que estamos envolvidos numa floresta natural de harmoniosos e simultaneamente desconcertantes contrastes, ambiente tão característico dos jardins românticos.

[PPM/2013/03] [221 palavras]

→ Comentários de 2.º nível: **Entrevista a um jardineiro; A história da capela.**

#### **Terraço do Palácio**

(voz masc.) Desta plataforma, temos um dos mais belos pontos de vista para o jardim. Daqui se avista para a base do relvado o porte da enorme Arancária de Norfolk, ao centro o exótico cipreste-fúnebre da China e ainda o grande feto arbóreo australiano que ensombra a ala norte do palácio.

(voz fem.) Ao mesmo tempo, podemos apreciar de perto os detalhes de arquitetura deste edifício que é um dos expoentes da arquitetura romântica em Portugal. As influências que caracterizam o eclétismo do Palácio de Monserrate são sobretudo orientais e mouriscas, com colunas e arcos rendilhados que fazem de Monserrate uma criação fantástica.

(voz masc.) Este edifício foi projetado pelo arquiteto James Thomas Knowles. Repare nas 3 torres, são realçadas com pavilhões separados, cada um com a sua cúpula. Assim, o bloco central tem um pórtico para realçar o seu volume e as galerias de ligação formam colunatas com as suas filas de janelas arqueadas.

(voz fem.) Mas o melhor é entrar para conhecer mais de perto esta joia do romantismo em Portugal.

[PPM/2013/04] [165 palavras]

#### **Cromelech** [música: piano]

(voz masc.) Na calçada de pedra, a caminho da saída, ergue-se o falso cromlech, atribuído a William Beckford. Estas antigas construções megalíticas estavam associadas ao culto dos astros e da natureza e o romantismo que também os adotou no já conhecido apelo à historicidade e às lendas misteriosas.

(voz fem.) Nesta estrutura, o romântico Beckford adotou um assento de pedra, permitindo a quem se despede do parque uma última paragem para uma pausa na subida com um olhar perdido na paisagem e um suspiro romântico ‘até à volta’!

[PPM/2013/05] [84 palavras]

#### **Hall da entrada** [música: piano em estilo contemporâneo; bastante agressivo]

(voz masc.) Sendo uma residência de veraneio, a família Cook habitava Monserrate apenas alguns meses durante o ano, tendo esta ocupação regular sido mantida durante 4 gerações. No final de 1928, a propriedade foi colocada à venda. No entanto, o novo proprietário tardou em aparecer. A quinta manteve-se aberta ao público, revertendo

o produto das entradas para a Misericórdia de Sintra, e só em 1949 a propriedade foi adquirida pelo estado português.

(voz fem.) No hall de entrada do palácio, destacam-se 4 painéis de alabastro, delicadamente trabalhados à mão e que decoraram outrora um palácio indiano. As colunas de mármore rosa têm origem na região de Sintra e a escadaria que faz a ligação ao andar superior não passa despercebida devido à sua notável arquitetura.

(voz masc.) Observe do centro do hall e repare que toda a escadaria está inserida na estrutura do hall sem qualquer pilar de apoio. Apresenta ainda a guarda esculpida em calcário claro com motivos de grandes folhas de hera.

[PPM/2013/06] [158 palavras]

### Átrio

(voz fem.) Já no interior do palácio, o átrio central transporta novamente o visitante para o jardim com uma decoração dos estuques profusa em motivos vegetalistas e uma outra ave canora. A água, igualmente abundante ao longo do percurso exterior, está também presente na fonte ao centro e a ausência de portas permite a livre circulação de ar.

(voz masc.) A planta do palácio organizou-se em torno de um corredor interior longitudinal nascente-poente que liga os 2 torreões de topo interrompido a meio por um átrio octogonal que estabelece por sua vez a ligação com as fachadas norte e sul.

(voz fem.) Dirigindo o olhar para cima, na balaustrada do primeiro piso, observam-se 8 painéis de alabastro branco, únicos, que fazem conjunto com os 4 painéis dispostos verticalmente na entrada e que pode entretanto apreciar de perto.

[PPM/2013/07] [132 palavras]

## Anexo 15

### Convento dos Capuchos

#### Boas vindas [violoncelo]

Seja bem vindo ao Parque de Monserrate. O meu nome é Marta Santos e em conjunto com o meu colega Paulo Arbiol vamos acompanhá-lo ao longo da sua visita. Este guia áudio permitir-lhe-á ao longo de todos o percurso compreender este local, a sua história e aspetos botânicos da sua envolvente. A visita é constituída por paragens que, à exceção da introdução, estão identificadas por códigos de 3 dígitos. Poderá encontrar os códigos correspondentes a cada paragem na sinalética existente ao longo do percurso.

Por favor digite o código 2 para ouvir uma explicação acerca do funcionamento deste aparelho ou inicie a sua visita com o código 100 ainda perto da receção.

[CC/2013/01] [112 palavras]

[Incorreto: os códigos encontram-se no mapa entregue na entrada]

[Mesmo texto que o de Monserrate; não refere que deve basear-se no mapa entregue na receção.]

#### Introdução

(voz masc.) Estamos prestes a entrar num lugar que nos pode parecer estranho à primeira impressão, mas que é de um encanto singular. Por meados do século XVI, nestes ermos e penedias da Serra de Sintra, foi fundado e entregue à Ordem de S. Francisco e casa de vida religiosa habitada até ao século XIX.

[música] (voz fem.) Ao contrário de outras ordens, os franciscanos não se obrigavam ao recolhimento absoluto. Pelo contrário, sendo mendicantes e pregadores, contactavam amiúde com as populações dos arredores.

(voz masc.) Os frades recebiam também aqui muitos peregrinos que vinham em busca de sábio conselho destes homens que tinham fama de serem os médicos da região. De facto, os frades franciscanos conheciam as propriedades medicinais das plantas que cresciam nas hortas deste convento e produziam muitas preparações que aliviavam as enfermidades da época. Muita gente acorria assim a esta casa para receber alívio tanto físico como espiritual, nos unguentos dos frades e na mensagem contida nas suas palavras.

(voz fem.) A capacidade de comunicação dos franciscanos através de símbolos está evidente em quase tudo neste convento, como S. Francisco que imaginou o primeiro presépio de forma a manter presente o nascimento do

menino Jesus, os frades desta casa preparam uma entrada simbólica num universo à parte, embebido da natureza e em comunhão com ela.

(voz masc.) Enquanto avança na direção do Terreiro das Cruzes, que servia como átrio de entrada no espaço do convento, deixe-se ir penetrando pelo ambiente que o rodeia, pelos teixos das ervas aromáticas, pela paz deste lugar.

[CC/2013/02] [245 palavras]

### **Refeitório**

(voz fem.) Os frades seguiam uma alimentação naturalmente frugal. Dependeriam quase exclusivamente daquilo que poderiam produzir nas hortas e dos donativos ocasionais de queijo, azeite, ovos e vinho para a celebração da eucaristia. O peixe, que seria alimento de abundância na região dada a profusão de aldeias piscatórias nas imediações de Sintra, poderia ser também um donativo frequente.

(voz masc.) Fariam uma refeição diária apenas em comunidade. Durante a refeição, um dos frades não comeria com os restantes, porque estaria incumbido de ler textos sagrados como forma de alimentar o espírito dos seus irmãos.

(voz fem.) Originalmente, o refeitório não disporia sequer de uma mesa, tendo a pedra tosca, que mais tarde veio a servir essa função, oferecida pelo Cardeal Rei D. Henrique pela admiração que tinha por estes homens, querendo proporcionar-lhes algum alívio das suas privações à hora da refeição, teria mandado cortar esta laje de granito na serra para lhes servir de mesa, sabendo de antemão que jamais aceitariam o conforto proporcionado pela mobília completa.

(voz masc.) Pela minúscula janela decorada com pratos, que é possível observar na parede esquerda, passavam os pratos de e para a cozinha.

[CC/2013/03] [182 palavras]

### **Cozinha** [sons de louça e vidros e de água a correr]

(voz fem.) As dimensões desta cozinha são surpreendentemente grandes para suprir as necessidades de 8 homens que apenas faziam uma alimentação quase vegetariana.

(voz masc.) É possível que a cozinha tenha sido aumentada por um período mais tardio da casa, quando os donativos a este convento feitos por famílias nobres se tornaram demasiado volumosos para o consumo interno da casa. A partilha desses alimentos com os pobres e os peregrinos que ali chegavam seria certamente uma opção natural para estes homens e justificaria este fogão de tão grandes dimensões.

(voz fem.) Observe ainda a pia com um engenhoso sistema de águas e não deixe de espreitar pela janela para a beleza da paisagem envolvente.

(voz masc.) Também já deve ter reparado que o vandalismo ou falta de compreensão do património de muitas pessoas aliado ao abandono que este edifício esteve votado durante tantas décadas fez com que as paredes se cobrissem de grotescos rabiscos. Por favor não atue dessa forma e contribua para impedir que outros o façam.

[CC/2013/04] [160 palavras]

(Também disponível em <http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/convento-dos-capuchos/pontos-de-atracao/?t%C3%ADtulo=cozinha-convento&id=4755>)

### **Cela do Noviço**

O noviço não se recolhia no corredor das celas, juntamente com os seus irmãos. A cela que lhe estava destinada durante este período de experiência localiza-se no átrio de acesso ao claustro e apresenta dimensões ligeiramente mais amplas que as restantes. O processo de habituação à vida conventual podia, assim, ser gradual. A disposição da cela permitia que a porta de saída do convento, pela qual havia entrado pela primeira vez, fosse diariamente apresentada ao noviço para o recordar que era livre de partir se não se sentisse capaz de professar os votos. Entenderia, desta forma, a sua permanência como fruto da vocação que sentia, e jamais como uma obrigação.

Durante o seu período de noviciado, com cerca de um ano de duração, o noviço era integrado na vida da comunidade. Se tomasse o hábito, permaneceria no convento em que havia professado, sem sair, por mais um ano. Como forma de libertação do mundo material, contudo, estes homens não permaneciam muito tempo na mesma casa. Viviam vidas itinerantes, permanecendo apenas dois ou três anos em cada convento, de acordo com as determinações do prelado. Esta dinâmica na comunidade franciscana proporcionava, por sua vez, uma eficaz transmissão de conhecimentos de casa para casa.

[CC/2013/05] [202 palavras]

(<http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/convento-dos-capuchos/pontos-de-atracao/?t%C3%ADtulo=cela-do-novico&id=4756>)

### **Casa das águas**

(voz masc.) Uma divisão com estas características não deixa de ser invulgar numa casa do século XVI, pois são bem conhecidas as condições de higiene e salubridade da época. Estes homens contudo viam na água um elemento de purificação e incluíam rituais de ablução, ou purificação através da água, na sua rotina diária em comunidade, o que justificaria a grande dimensão desta dependência.

(voz fem.) A água era recolhida na cisterna em forma de pequena casa, canalizada a partir das minas de água existentes na Serra. Pela direita, a água seria primeiro conduzida para um pequeno tanque que facilitaria a sua recolha, seguindo depois para o interior do convento para utilizações diversas. Pela esquerda, a água serviria para a lavagem das latrinas, sendo finalmente conduzida para uma fossa séptica para que não se conspurcasse a natureza.

(voz masc.) Estas preocupações com a salubridade do meio em que viviam, não notáveis para a época em que viviam, prendem-se com o facto de estes homens não admitirem a perturbação do mundo natural em que viviam, por nele verem a obra do Criador.

[CC/2013/06] [174 palavras]

(Também disponível em <http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/convento-dos-capuchos/pontos-de-atracao/?t%C3%ADtulo=casa-das-aguas&id=4757>)

### **Biblioteca**

Esta divisão é muito ampla, bem ventilada, com muita luz natural e, por ser elevada em relação ao piso inferior, é também menos sujeita à humidade, condições fundamentais para as funções de Biblioteca. As paredes seriam provavelmente cobertas por cortiça para salvaguardar os livros da humidade.

Os livros que preencheriam as estantes perderam-se aquando da extinção das ordens religiosas em Portugal determinada, em 1834, pelo regime de monarquia liberal que se sucedeu à guerra civil, e na sequência da qual os bens das ordens reverteram a favor do Estado. O recheio do convento foi vendido em hasta pública e disperso, razão pela qual o acervo desta biblioteca é hoje desconhecido.

[CC/2013/07] [110 palavras]

(<http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/convento-dos-capuchos/pontos-de-atracao/?t%C3%ADtulo=biblioteca-convento&id=4758>)

### **Enfermarias**

Para o átrio das enfermarias abrem quatro dependências, duas das quais seriam celas para doentes. Nesta área do convento existe também uma Botica, divisão onde eram armazenados os medicamentos, à entrada da qual existe um pequeno braseiro onde se podia ferver água para fazer tisanas medicinais e, eventualmente, queimar ervas aromáticas para purificar o ar malsão.

Na mesma zona do convento onde se tratavam as doenças do corpo tratar-se-iam também as doenças do espírito, razão por que se encontra aqui a única sala do convento que não tem janelas. Esta divisão, designada Sala da Penitência, visava o recolhimento profundo para meditação e reflexão.

Com efeito, o interior do convento é obscuro pois este era um espaço dedicado à introspeção, sendo o exterior, por contraponto, dedicado sobretudo à contemplação da natureza. Cinza era misturada na cal que cobre as paredes para escurecer o ambiente interior e, desta forma, favorecer a prática introspectiva dentro da casa.

[CC/2013/08] [139 palavras]

(<http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/convento-dos-capuchos/pontos-de-atracao/?t%C3%ADtulo=enfermarias&id=4759>)

### **Alojamento para religiosos visitantes/ Hospedaria**

As duas celas localizadas no corredor das Hospedarias destinar-se-iam a hóspedes, sobretudo religiosos, desta ou de outras ordens que, em passagem, necessitassem de aqui pernoitar. São mais amplas e confortáveis que as restantes e conteriam, provavelmente, catres, por respeito a quem não houvesse escolhido a mesma via de austeridade que aqui se observava.

No topo das escadas que partem do fim do corredor das hospedarias encontra-se uma divisão que se crê ter sido acrescentada numa fase tardia da construção deste edifício. Não se encontra, contudo, referenciada em nenhuma fonte documental do convento nem tem equivalente nas suas casas irmãs. Podemos, pois, apenas especular sobre a sua função com base na configuração do espaço e no conhecimento dos costumes da época. Parece tratar-se de um quarto dotado de confortos de que os frades não gozariam, com uma alcova para um catre, um armário profundo e uma pequena divisão anexa que poderia servir para a higiene diária. Configura-se como um quarto provavelmente destinado a receber a estadia de alguém importante como, por exemplo, um membro da família Castro que viesse recolher-se por um determinado período na casa que apadrinhava.

[CC/2013/09] [187 palavras]

(<http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/convento-dos-capuchos/pontos-de-atracao/?t%C3%ADtulo=hospedarias&id=4760>)

### Sala do Capítulo

A Sala do Capítulo destinava-se a receber as reuniões da comunidade. A sua designação decorre do facto de, no início de cada sessão, ser lido um capítulo da Regra da Ordem.

Todas as decisões eram tidas em capítulo, por sufrágio secreto. Utilizavam feijões brancos e pretos como manifestação de voto positivo e voto negativo, respetivamente, perante o assunto em discussão. Este era também o local apropriado para as confissões em comunidade, e onde se discutiam os assuntos que houvesse necessidade de abordar.

Era também em capítulo que o Frade Guardião era eleito, sempre por sufrágio secreto. Por um curto período de tempo, este irmão assumia a liderança espiritual da comunidade. Geralmente era eleito o ancião, reconhecido pela sua experiência e sabedoria.

A Sala do Capítulo apresenta uma planta circular, de modo a que todos se sentissem em pé de igualdade e se pudessem olhar nos olhos, como forma de garantir honestidade na discussão.

O nicho alberga uma imagem de Nossa Senhora das Dores em pedra-de-ançã.

[CC/2013/10] [165 palavras]

(<http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/convento-dos-capuchos/pontos-de-atracao/?t%C3%ADtulo=sala-do-capitulo&id=4761>)

### As celas

(voz masc.) A primeira cela do corredor à direita, a que se acede subindo umas escadas de madeira, seria a cela destinada ao frade guardião que deveria poder ouvir o sino do Pórtico dos Frades, donde a sua disposição em relação às outras celas.

(voz fem.) É notória a exiguidade das grutas de entrada nas celas. Efetivamente o interior da sua cela era o único local onde o frade poderia estar a sós com Deus, devendo o respeito a esta relação com o Divino. A dimensão reduzida das portas levá-lo-ia portanto a exibir uma postura de humildade, ajoelhando-se ao entrar nesse espaço.

(voz masc.) O interior das celas é também muito pequeno, mas suficiente para as necessidades de um frade. Não dormiam em camas, mas sim no chão que à época seria em terra batida. Poderiam eventualmente sobre uma esteira de palha ou até mesmo uma placa de cortiça, mas não consentiriam a maior conforto.

(voz fem.) De acordo com os votos de pobreza a que estavam obrigados, os frades podiam possuir apenas 3 coisas: o hábito que envergavam, uma bíblia e uma imagem de um santo da sua devoção que podiam colocar nos nichos que são visíveis em algumas celas. Na vida simples de suficiência que levavam, não necessitavam então de mais espaço nas celas que os acolhiam,

(voz masc.) Como poderá reparar, o fim do corredor das celas é marcado por um degrau que assinala este espaço íntimo em que os frades deviam observar rigoroso silêncio.

[CC/2013/11] [238 palavras]

### Hortas

Descendo as escadas do claustro chega-se ao patamar das hortas do convento, essenciais à vida desta comunidade. De acordo com uma descrição de Charles Frédéric de Merveilleux, que visitou o convento entre 1723 e 1726, as hortas eram ornadas “com várias estradinhas e terraços em socalcos, o terreno cultivado cuidadosamente em formosos pomares e jardins, regados com água abundante.”



A beleza deste local também não passou despercebida a William Beckford, em 1787, para quem “os arbustos e os canteiros, dispersos por entre as rochas musgosas que se encontram espalhadas naquele local na mais selvática confusão, são encantadores, tendo-me dado muito prazer explorar os seus recantos, seguindo o curso de um regato transparente e gorgolejante, que era conduzido por um canal rústico, por entre arbustos de lavanda e de alecrim do mais tenro verde”.

Para além do carácter funcional das hortas, que proviam o sustento do convento em produtos frescos, esta área era, também, um local de comunhão com a natureza. Aos tanques e às fontes ligados por uma profusão de canais justapõem-se, assim, agradáveis espaços de repouso e lazer com mesas e bancos, bem como um fontanário ornamentado com embrechados de conchas e azulejos, ao estilo das Casas de Fresco.

[CC/2013/12] [200 palavras]

(<http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/convento-dos-capuchos/pontos-de-atracao/?t%C3%ADtulo=hortas&id=4765>)

## Anexo 16

### Audioguia do Museu Nacional do Azulejo

#### Boas vindas e introdução

##### Informação de nível 1

Os audioguias do Museu Nacional do Azulejo só foram possíveis com o Mecenato da Fundação Millenium BCP. [Voz da Directora]

Seja bem-vindo ao Museu Nacional do Azulejo. O meu nome é Maria Antónia Pinto de Matos e sou a Directora deste Museu, que agora se oferece a todos, num esforço de inclusão e de abertura à cidade, ao país e ao mundo. O Museu Nacional do Azulejo está instalado no antigo Convento da Madre de Deus, fundado em 1509 pela Rainha D. Leonor, mulher do Rei D. João II e irmã do Rei D. Manuel I. Era um convento de clausura da Ordem de Santa Clara ou de Clarissas, o ramo feminino da Ordem de S. Francisco ou dos Franciscanos.

A razão pela qual este museu aqui se encontra relaciona-se com a extinção das ordens religiosas em 1834. Após a morte da última freira, fizeram-se muitas obras de restauro no convento. O espaço recebeu então muitos azulejos retirados de outros edifícios entretanto demolidos ou adaptados a outras funções. Desta forma se antecipava um destino de museu dedicado ao azulejo, o que só veio a acontecer em 1958, com a exposição que comemorou os 500 anos do nascimento da Rainha D. Leonor. Abriu oficialmente ao público como Museu do Azulejo em 1970, vindo a assumir o estatuto de Museu Nacional em 1980.

Aquilo que hoje aqui encontra é o resultado do esforço de uma grande equipa que tudo faz para tornar o Museu Nacional do Azulejo num espaço rico em experiências. É este um trabalho em curso que nunca terá fim. Queremos ter as nossas portas abertas para receber visitantes de diferentes idades, línguas e culturas, meio social ou económico e condição física ou sensorial. Abrimo-nos agora também a pessoas com deficiência motora, visual e auditiva através de soluções pensadas para elas, mas igualmente úteis a qualquer um que as queira usar.

Este museu não se fecha em si mesmo. Com ele abrimos as portas à cidade de Lisboa e ao nosso Portugal. É por isso que, desde já, o convidamos à descoberta, na cidade e no país, deste património tão próprio da nossa cultura, que é o azulejo português.

Boa visita!

[Voz de homem] Se precisa de indicações sobre como utilizar este audioguia, rode.

[MNA/2013/01] [368 palavras]

##### Informação de nível 2

Neste audioguia, uma voz masculina dar-lhe-á informação sobre a história da azulejaria em Portugal desde os seus primórdios até à atualidade; e uma voz feminina, lembrando as freiras que aqui viveram, irá conduzi-lo através da história dos vários espaços do Convento. Ouvirá informação detalhada sobre as peças e os espaços mais importantes do Museu. A informação inclui audiodescrição para que visitantes cegos ou com baixa visão possam fruir da experiência na companhia de familiares ou amigos.

Os locais com informação áudio encontram-se assinalados através de marcas visuais na parede e tácteis no chão. Basta direcionar o aparelho para... e premir o botão para assim acionar o áudio. Em vários pontos do museu existem réplicas tácteis. Esses momentos serão identificados através deste som PLIM! Será informado sempre

que houver informação complementar. Para a ouvir bastará.... Siga o seu percurso escolhido apoiando-se no folheto que lhe entregarão na receção.

[MNA/2013/02] [147 palavras]

### **Claustro**

Sons de fundo – Barulho de fonte de água.

Pouco resta do primeiro edifício do Convento da Madre de Deus, fundado em 1509 pela Rainha D. Leonor, mulher do Rei D. João II. Este grande Claustro não existia nessa altura. Do convento inicial temos ainda: no exterior, o corpo do edifício com a sua torre sineira, que seriam parte da primeira igreja; no interior, a capela de D. Leonor e o piso de baixo do Claustro, que irá conhecer na sua visita.

Este claustro foi construído em cerca de 1551, no tempo do Rei D. João III e da Rainha D. Catarina de Áustria, que fizeram obras de renovação para salvar o Convento das cheias do Tejo. Naquela época, o rio chegava mesmo junto das portas do Convento, que até tinha um ancoradouro perto. O edifício era, por isso, frequentemente inundado, com grande prejuízo para as freiras. Como o convento mereceu sempre a melhor atenção da Casa Real, o Rei ordenou uma campanha de obras para construir, num plano mais elevado, uma nova igreja e o claustro onde agora se encontra.

Este claustro é um enorme quadrado. O corredor a toda a volta abria para o jardim do pátio interior, a céu aberto, com cinco arcos perfeitos de cada lado, separados por grandes contrafortes. O acesso ao jardim está hoje fechado por grandes vidros para permitir que este espaço seja usado para exposições temporárias, concertos, jantares e outros eventos. No entanto, pode entrar no jardim por uma das portas envidraçadas e chegar até à fonte de mármore: uma grande taça suportada por 6 pequenas figuras de homens com mensagens curiosas: um diz “Ajuda-me”, ao que o outro responde “O melhor que posso”; os seguintes *dialogam no mesmo sentido*: “E tu, por que não ajudas?”, “Não posso mais!”, “Muito pesado”, ao que o último responde, “Deus nos ajude!”.

[MNA/2013/03] [298 palavras]

### **Painel de N.ª Sr.ª da Vida**

Sons de fundo – Missa em Latim

Este painel é considerado uma das obras-primas da azulejaria portuguesa por causa do rigor do desenho e da variedade das cores, raras noutros painéis da mesma época. Pensamos que o seu autor foi Marçal de Matos, que era por certo um excelente pintor, pois o trabalho que fez aqui é semelhante ao de uma pintura.

Foi executado em 1580, para a Igreja de St.º André, em Lisboa, que caiu com o terramoto de 1755. Estes 1.498 azulejos de faiança formam uma grande composição com 5 m de altura por 4,65 m de largura e imitam um retábulo - nome que se dá às construções de madeira ou pedra por trás ou por cima dos altares, decoradas com painéis pintados ou em relevo. Neste caso, o retábulo pintado parece de mármore.

A cena do centro imita uma tela pintada, com uma fina moldura que parece de talha dourada. Representa a Adoração dos Pastores a Jesus recém-nascido, deitado na manjedoura sob o olhar atento da Virgem Maria e de S. José. Daí que o painel se chame N.ª Sr.ª da Vida. Em dois nichos estão representados como se fossem esculturas S. João, à esquerda, e S. Lucas, à direita. São os dois únicos evangelistas que narram este acontecimento.

No medalhão arredondado, por cima deste conjunto, está representada a Anunciação, cena em que o Anjo Gabriel anuncia à Virgem Maria que vai ser a mãe de Jesus. Repare no espaço retangular vazio, entre estas duas figuras. Marca o lugar onde se encontrava uma janela que permitia a entrada de luz natural, traçando o caminho do Espírito Santo a descer até à Virgem. a relação que estes azulejos estabelecem com a arquitetura é um exemplo das características da azulejaria portuguesa que não se encontram noutras culturas.

Em baixo, a pintura dos azulejos lembra cantaria, ou seja, os blocos geométricos de pedra talhada usados na base da construção de edifícios. Aqui, a cantaria parece decorada com blocos de pedra ainda mais pequenos, talhados como se fossem pontas de diamante. Neste trabalho, todos os pormenores são importantes.

[MNA/2013/03] [341 palavras]

### **Painel com padrão ponta de diamante**

Sons de fundo – Picareta de canteiro partindo pedra

Como o nome indica, o motivo principal deste padrão inspira-se na ourivesaria. É a base quadrangular de uma pirâmide a que se cortou o topo, como se fosse um diamante lapidado. Cada um destes motivos é rodeado por

quatro pontas de diamante mais pequenas e quatro formas ovais que lembram pedras preciosas lapidadas de forma arredondada.

A ilusão de volume é criada por dois lados da pirâmide pintados a azul e os outros dois a branco. As faces da pirâmide a azul indicam a sombra e as brancas a luz, que vinha do canto superior esquerdo para iluminar a mão direita de quem desenhava, sem fazer sombra. Este jogo de luz e sombra consegue também simular a transparência das pedras de diamante facetadas, como se saíssem do azulejo em alto-relevo. As pedras preciosas aqui representadas são enquadradas por molduras muito trabalhadas em que predomina o amarelo, sugerindo filigrana dourada.

O padrão ponta de diamante era um dos mais vulgares nos finais do século XVI, embora este tenha sido feito em Lisboa entre 1600 e 1625. Foi muito usado em Conventos e Igrejas, como a Igreja de S. Roque, em Lisboa. Mas o motivo ponta de diamante também foi usado na cantaria de espaços não religiosos, chegando até a revestir toda a fachada, como acontece na Casa dos Bicos, em Lisboa.

[MNA/2013/04] [220 palavras]

## Igreja

Sons de fundo – Música barroca. (Rui Vieira Nery)

### Informação de 1.º nível

Quem entra na Igreja do Convento da Madre de Deus fica deslumbrado com a grande riqueza da sua decoração. Não há espaço que não esteja coberto de azulejos, de talha dourada ou de pintura. A Igreja foi construída na década de 1550 por ordem do Rei D. João III e da sua mulher, D. Catarina de Áustria. Mas foi a descoberta de grandes minas de ouro e diamantes no Brasil, no século XVIII, que permitiu o seu embelezamento de tal forma que se tornou um exemplo do Barroco português em todo o seu esplendor.

Depois do deslumbramento inicial, desce sobre o visitante uma sensação de serenidade e harmonia. É nesta altura que se deve sentar e oferecer a si mesmo um momento de contemplação e recolhimento. Percebe-se então que esta agradável sensação resulta afinal de um sábio equilíbrio de proporções, encontrado nesta igreja pela arquitetura maneirista do século XVI, feita “à maneira” dos edifícios romanos, com a sua planta retangular e os seus arcos. É o que aqui temos – um grande espaço retangular coberto por uma abóbada de berço, com chão de pedra branca atravessado por muitas filas de bancos corridos em madeira escura. Esta nave comunica com a capela-mor através de um grande arco perfeito, ladeado por dois outros mais pequenos, lembrando um Arco de Triunfo romano. Mas tudo parece ter sido pensado a uma escala humana, nem grande, nem pequeno demais. E é também pensando nas pessoas que três janelas, muito altas e estreitas, de cada lado da nave, deixam passar a pouca luz de forma suave, ficando o espaço numa semipenumbra que convida à oração.

Hoje, o visitante do Museu pode entrar na Igreja a partir do Coro Baixo do Convento por um lance de escadas aberto no século XIX, que não existia no tempo em que o convento era de clausura, porque o acesso à Igreja era vedado às freiras. Na parede da Igreja que foi rasgada pela escadaria, estava colocado um grande painel de azulejos holandeses representando Moisés no Monte Sinai, uma paisagem do que se imaginava ser o Egito. Esse painel foi cortado e está agora dum lado e do outro da escada, razão pela qual o rebanho de ovelhas de Moisés se encontra separado, com o corpo de uma ovelha do lado esquerdo e a sua cabeça do lado direito.

Até meia altura, a Igreja tem as paredes revestidas de painéis de azulejos holandeses, com desenho a azul sobre fundo branco, encomendados nos últimos anos do século XVII. Os da esquerda mostram uma paisagem de palácios, jardins e danças campestres, enquanto os da direita têm uma paisagem agreste, com frades a rezar. Pretendiam mostrar a quem vinha à missa os dois caminhos a seguir: a vida de prazeres ou a vida religiosa.

O restante espaço das paredes e também o teto são completamente cobertos de pintura portuguesa, separada por talha dourada. Chamamos talha dourada à madeira trabalhada sobre a qual se aplicou uma finíssima folha de ouro. Tão fina que podemos imaginar que meia dúzia de moedas de ouro teriam chegado para decorar todo este espaço.

Relativamente às pinturas, é interessante saber que o tema e o local onde foram colocadas não foram escolhidos ao acaso. Logo acima dos azulejos, as telas contam a vida de S. Francisco. Já mais afastadas do público estão as da vida de Santa Clara, fundadora da Ordem das Clarissas. No teto, portanto num plano celeste e divino, está representada a vida de Nossa Senhora, a Madre de Deus.

Dentro da capela-mor, à esquerda, encontra-se a Tribuna Real, toda em talha dourada. A Família Real tinha acesso a este local para assistir à missa sem ser observada pelo público. O altar-mor é uma obra de talha dourada com estátuas que representam a Fé, a figura com véu que segura um cálice, à esquerda, e a Esperança, segurando

uma âncora, à direita. Faltará a terceira virtude, a Caridade? Não. Ela é simbolizada pela própria igreja, que é o espaço da Caridade. A cúpula de pedra que originalmente cobria a capela-mor ruiu com o Terramoto de 1755. Curiosamente, foi substituída por esta, que é de madeira, mas pintada de modo a imitar pedra e talha dourada.

A Igreja da Madre de Deus está aberta ao culto e é escolhida por muitos Lisboaetas para a cerimónia do seu casamento.

Pode ouvir mais informação sobre as pinturas e o escudo real por cima do Arco do Triunfo acionando...

[MNA/2013/05] [736 palavras]

#### Informação de 2.º nível

A riqueza desta igreja não se limita ao revestimento em ouro da talha que a decora. De facto, a mestria dos douradores permitia cobrir um espaço com esta vastidão, provavelmente empregando uma única moeda de ouro. Finíssimas folhas deste metal eram obtidas martelando pedaços de ouro de forma minuciosa e continuada e depois pacientemente aplicadas sobre a madeira talhada, revestindo grandes áreas. Criam no observador a ideia de uma grande opulência, mas a riqueza deste espaço está, obviamente, na conjugação dos diferentes elementos que a compõem e principalmente na mensagem que transmite a quem aqui entra.

Também o Arco Triunfal encerra uma mensagem que escapa aos mais desatentos. A ladeá-lo, duas pinturas: São Francisco, à esquerda, e Santa Clara, à direita. Colocadas acima do arco, na decoração em talha, as armas coroadas do Rei D. João V, que pagou a decoração deste espaço. Sobre estas, acima do arco, uma grandiosa pintura de André Gonçalves representando a “Coroação da Virgem”, num cenário celestial povoado de anjos e querubins. A coroa surge nas mãos de Cristo e de Deus pai, um de cada lado, e está encimada pela pomba do Espírito Santo. As quatro figuras recriam, de forma discreta, os eixos de uma cruz. Simbolicamente, a mensagem que todo o conjunto pretende transmitir é que o Rei se encontra acima das ordens religiosas, uma vez que a coroa de D. João V está colocada acima das figuras de Francisco e Clara de Assis; o seu poder tem uma origem divina, pois as armas reais estão situadas no eixo formado pelo Espírito Santo que encima a coroa da Virgem.

[MNA/2013/06] [266 palavras]

#### **Escadaria de S. Bento**

Sons de fundo – Coros beneditinos. (Rui Vieira Nery)

Este painel é original porque os azulejos foram cortados em losangos para acompanhar a inclinação da escada. Deste modo consegue-se criar uma sensação de movimento, com o vértice do azulejo apontando o sentido da marcha. Nos outros países, os azulejos que ladeavam as escadas eram quadrados e o desenho é que se adaptava à inclinação.

Pertence a um grupo de 6 grandes painéis que foram feitos em Lisboa cerca de 1630 para revestir as paredes da escadaria principal do Convento de São Bento da Saúde, em Lisboa, que é hoje a Assembleia da República. Para criar mais realismo, decidimos expô-lo acompanhando os degraus de uma escada falsa.

O desenho a azul e amarelo sobre fundo branco imita um gradeamento de ferro em que estão representados animais, anjos, máscaras e sátiros, que protegiam os pastores e rebanhos e isso tinham por isso pés de cabra. Entre 6 *cartelas* ou espaços vazios para serem decorados, estão escudos das ordens religiosas. Destaca-se o da Ordem de S. Bento, no centro, com um leão segurando um báculo, o bordão usado pelos pastores e símbolo dos bispos.

A escadaria impressionou um visitante ilustre – um enviado do papa no século XVII – que comentou que nem no Vaticano havia uma escada tão sumptuosa como esta.

[MNA/2013/07] [208 palavras]

### **Anexo 17**

#### **Audioguia do Museu do Abade de Baçal**

##### **Retrato do Abade**

Autor: Henrique Tavares, 1929

Pintura a óleo sobre tela, onde predominam os tons escuros, com representação de Francisco

Manuel Alves, Abade de Baçal, então diretor do Museu, sentado numa cadeira. O Abade, meio calvo, com rosto de pele clara, aparece representado envergando fato escuro e colete castanho, volta, capote escuro sobre os

ombros e botas calçadas. Está sentado numa cadeira em madeira, de braços, com espaldar alto e almofada de veludo vermelho e voltado a  $\frac{3}{4}$  para a esquerda. Tem na mão direita, que apoia na mesa em frente, óculos. Em cima da mesa vê-se uma escrivaninha e um livro aberto. Por detrás da mesa vêem-se vários volumes de livros no que parece ser uma estante.

Espalhados pelo chão a seus pés vêem-se vários materiais alusivos à sua vida e obra, tais como livros, um pergaminho e, encostada à mesa, uma estela funerária e parte de uma ara.

[MAB/2014/01] [148 palavras]

### **Altar**

Autor desconhecido, Séc. XVIII

Pintura a óleo que representa a Sagrada Família repousando no deserto próximo de uma palmeira, cujos frutos alguns servidores celestiais, um anjo e dois serafins auxiliados por S. José apresentam respeitosamente ao Salvador do Mundo. Do lado esquerdo da composição encontra-se um Anjo alado ajoelhado, com cabelos compridos ondulados, castanhos-claros e pele clara e rosada envergando túnica azul clara e manto vermelho. Ao centro o Menino, com cabelos castanhos-claros, pele clara e rechonchudo, tem um pano a envolvê-lo dourado e encontra-se apoiado nas pernas da mãe olhando para o Anjo. Do lado direito da composição a Virgem Maria, está sentada e apoiada com o braço esquerdo sobre uma estrutura de pedra, com pequena base retangular e no centro moldurada por incisões a toda a volta. A Virgem tem cabelos castanhos-claros e pele clara e a cobrir-lhe os cabelos um véu dourado. Enverga túnica vermelha e manto azul-escuro, deixando visível um pé com sandália calçada. Ao centro num plano intermédio surge S. José debruçado sobre o Menino, tendo frutos em ambas as mãos e oferecendo-lhos. A criança recebe-os com a mão direita, e tem mais frutos na mão esquerda. A figura de S. José é a de um homem robusto de cabelos castanhos e barbas, de pele clara, envergando túnica azul acinzentada e manto vermelho. Na parte superior da composição e ao centro vêem-se dois Serafins rechonchudos, de cabelos castanhos-claros e pele clara por entre um turbilhão de nuvens. O Serafim do lado direito aparece a meio corpo e do lado esquerdo outro, envolto por pano vermelho e parecendo estar a apanhar os frutos. Esta composição tem fundo azul-escuro. Pelo seu cromatismo e desenho muito ingênuos é, certamente, uma obra de origem regional. A luminosidade é dada pelo vermelho e pelas claras das figuras.

O Retábulo, em talha rococó, é de forma quadrangular com a parte de cima em arco quebrado, com uma cabeça de Querubim ao centro. É ladeado por duas colunas, com capitéis coríntios rematados por Querubim, assentes em duas mísulas decoradas a dourado com folhas de acanto estilizadas e conchas douradas sobre fundo esverdeado imitando o mármore. A moldura tem frisos dourados e é encimada por medalhão circular raiado rematado pela Pomba do Espírito Santo e dois Querubins e a segurá-lo de cada lado dois Serafins com palma estilizada na mão, apoiados em duas volutas - uma de cada lado.

[MAB/2014/02] [396 palavras]

### **Pluvial**

Autor desconhecido, Séc. XVI

Pluvial ou Capa de Asperges com capuz e firmal de damasco bordado em fio de seda amarela e carmim e fio laminado dourado. Tem ornamentação vegetalista com troncos, folhas e flores, delineando uma rede de malhas ogivais e, também, alguns vestígios de anjos e nuvens. O mais valioso elemento do conjunto é um sebasto bordado a seda policroma e fio laminado dourado e prateado. Tem representado, em duas faixas paralelas, várias figuras inseridas em edículas, separadas por galão bordado, de recorte arquitetónico gótico com elegantes colunas de fustes espiralados com capitéis sustentando arcos quadrilobados. As abóbadas têm dois fechos com nervuras sobrepujadas por pequenas torres salientes. Três dessas figuras têm traje episcopal enquanto as outras se referem possivelmente aos apóstolos. O sebasto já foi restaurado e tem os pontos de ouro sobre cordel, ponto pé de flor, canutilho, e ponto formando xadrez. A unir as duas faixas um firmal com duas argolas e fechos metálicos. Nas costas apresenta uma peça (cuculo) de seda carmim e fio laminado dourado, destacada em forma de escudete que é móvel com quatro colchetes para o segurar. No centro deste, está representada uma cruz radiante com as extremidades dos braços enroladas para fora e tem galão de fio dourado a toda a volta formando grade e franjas. Esta peça tem forro de seda vermelha e é toda ela debruada com galão dourado, sebastos e capuz.

[MAB/2014/03] [234 palavras]

### **Santa Ana, a Virgem e o Menino**

Autor desconhecido, Séc. XVIII

Escultura em madeira estofada e policromada, imbuída de cânones arcaizantes que representa três figuras: Santa Ana, a Virgem e o Menino. Este tipo de representação das Santas Mães era muito frequente durante a Idade Média. A flexibilidade com que os artistas variavam a escala das figuras prendia-se com o valor simbólico da representação em detrimento da visão realista e objetiva, contudo, nesta peça, o hieratismo medieval é substituído pela interpretação naturalista, acentuando a envolvimento afetiva da Família da Virgem. Nesta obra denota-se a habilidade do escultor que utilizou um único lenho, bifurcado, para a composição das figuras principais. A sua base maciça e compacta, mantém a forma do cepo original, e é composta por oito querubins com cabelos castanhos, pele clara, faces rosadas e rechonchudas (quatro de cada lado) que espreitam entre espessos turbilhões de nuvens. Sobre a base do lado esquerdo ergue-se a Virgem, com cabelos castanhos ondulados de pele clara e faces rosadas, aparecendo ricamente vestida, numa visão quase profana e cortesã pela opulência das vestes, policromas (em tons de azul, vermelho, verde e com decoração dourada) e pelo cuidado do penteado. A seu colo o Menino nu de pele rosada, está esculpido numa peça extensa e tem o braço direito partido, debruça-se para a Santa Ana que aparece majestaticamente sentada e encontra-se do lado direito da composição, amparando-o com a mão direita e com a mão esquerda segura cachos de uva, numa alusão ao futuro sacrifício do Redentor. A Santa Ana tem cabelos castanhos, pele clara e faces rosadas. Apresenta um toucado, sobre a cabeça, de cor branca com faixa dourada a debruar, e vestes de tons alaranjados verdes e dourados. Tem o indicador da mão direita partido. As vestes, das duas mulheres, são debruadas por pequenas incisões circulares assim como os motivos florais que as decoram. O movimento é sugerido pelo vultar das vestes das Santas Mulheres e pelo debruar da criança.

[MAB/2014/04] [148 palavras]

### **Sala de Sá Vargas**

O bom gosto, o requinte e a riqueza dos aristocratas portugueses estão bem representados nesta sala. Devido à carência de recursos da região que impediu o florescimento de centros de produção e trabalho de metais preciosos, o mecenato artístico no domínio da prataria viu-se exclusivamente relegado para o alto clero e para a aristocracia.

Como que constantemente observado pelo seu doador, o Conselheiro Sá Vargas, através do retrato imponente exposto na sala, o espólio é composto por ourivesaria em prata diversa tal como salvas, castiçais, utensílios de mesa nomeadamente serviços de chá e café, bandejas, faqueiros, bules entre outros; apitos de mesa, guarda-joias e funis de mesa. O hastil, em prata dourada, que servia para proteger a hóstia do vento em missas campais é uma das peças que mais se destaca pela sua beleza e perfeição.

O Contador da Índia e o Contador de Mesa são também peças representadas nesta sala. A sua beleza impar é representativa da importância da qualidade e decoração para a aristocracia local portuguesa. Estas peças são representativas da qualidade dos artesãos portugueses e da importância das artes decorativas dos séculos XVIII e XIX.

[MAB/2014/05] [188 palavras]

### **Contador**

Autor desconhecido, Séc. XVII

Contador de estrutura caracteristicamente europeia, de corpo retangular subdividido em dez gavetas. A sua dimensão obriga ao assento num segundo corpo, também ele dotado de três gavetas de igual recorte. A estrutura geral é executada em teca, madeira de cor clara que contrasta vivamente com os motivos incrustados em ébano e sissó, mais escuros com o tom claro do marfim e com o brilho das pregarias em latão dourado. O minucioso trabalho de marchetaria, geométrico e abstrato, com padronagem de círculos secantes incrustados de marfim e ébano. Apresentam um manifesto cunho de filiação oriental, provavelmente herança advinda da presença muçulmana na costa do Malabar. A própria simetria que se estende da estrutura do móvel à sua ornamentação é, também ela, do gosto hindu, assim como o recortado miúdo das ferragens em latão particularmente as dos espelhos. Representativo do gosto exótico que caracteriza os encomendantes portugueses é a presença das quatro nagini, divindades secundárias da mitologia indiana, em substituição dos pés tradicionais dos móveis seiscentistas. Estas figuras tumidamente esculpidas, apresentam-se com tronco de mulher e cauda de serpente, particularizando este mobiliário.

[MAB/2014/06] [184 palavras]

### **Tríptico do Martírio de Santo Inácio, Bispo de Antioquia**

Autor: Pedro de França, 1560

Trata-se de um conjunto retabular formado por três tábuas, em que o painel central representa o Martírio de Santo Inácio Bispo de Antioquia; o volante esquerdo S. Pedro na Gruta e o volante direito S. Domingos de Gusmão. A figura calva e de especto idoso do Santo ergue-se, no eixo da composição, seminua com um pano cinzento envolvendo parte do corpo, olhando para o Céu com os braços erguidos e tendo na mão esquerda um coração aberto. É atacado por quatro leões - pequenos e esguios, fantásticos na sua feição anómala, quais gárgulas mediélicas com grandes garras (o leão representa o contraste entre a natureza divina e a humana, e cuja parte dianteira suscita a impressão de força imponente ao passo que a parte posterior parece em comparação muito fraca. O leão é símbolo da Ressureição de Cristo na ideia de renovação da vida). Aos pés do Santo vêem-se duas caveiras humanas e uma de animal e também os símbolos da dignidade episcopal, uma casula bordada, o báculo e a mitra entre as ossadas. Na zona superior da pintura e por cima do Santo abrem-se na gruta três alvéolos por onde espreita uma galeria de figuras que pela expressividade do rosto e gestos contrastam com a entrega e resignação do Santo. No volante esquerdo, em primeiro plano, vê-se a figura calva e idosa de S. Pedro, no interior de uma gruta, que enverga uma túnica de cor verde com pequeno cinto preto e um manto caído sobre os joelhos de couro vermelho, ajoelhado em posição de oração perante a figura de Cristo, que se encontra em cima de uma mesa, amarrado a uma coluna de base circular com fuste cilíndrico liso e sem capitel (símbolo da permanência e da fortaleza, possivelmente coluna de flagelação), ao lado da qual se vê um chicote. No volante direito, em primeiro plano, vê-se a figura calva e idosa de S. Domingos com os seus atributos iconográficos: o hábito de cor branca com capa preta e pequeno cinto escuro; a tonsura; o bordão e o livro. O Santo tem mãos esguias com dedos finos e compridos. Na mão esquerda segura o bordão e na direita o livro de capas castanhas com decoração a vermelho. Apresenta um desenho seco de tonalidades frias (tons frios, os sépias e azuis esverdeados) revelando as limitações do pintor.

[MAB/2014/07] [393 palavras]

### **Natividade**

Autor desconhecido, Séc. XVII

Escultura em marfim cuja base é alteada e dividida em três registos horizontais. No registo inferior, surge, deitada na gruta, Maria Madalena rodeada por um rebanho e do lado direito tem um leão. No registo intermédio, surge representado um Presépio com a Sagrada Família, Anjos, Pastores e animais. O registo superior apresenta frondosa folhagem e água que corre da Fonte da Vida onde bebem pássaros e cordeiros (metáfora da Cristandade). Ao centro da composição surge o Menino (Bom Pastor) em meditação sentado com as pernas cruzadas e pendentes faltando-lhe parte do pé esquerdo. O Menino surge como guardião de rebanhos. Na parte superior está representado o Padre Eterno (meio corpo de homem com barrete na cabeça, cabelos e barbas longas segurando esfera na mão esquerda, simbolizando o globo terrestre e abençoando, acompanhado pela Pomba do Espírito Santo). A composição simétrica da peça, própria da arte oriental é evidenciada na estilização da árvore da vida (Jessé) cujo tratamento vegetalista com hastes floridas constitui também uma característica desse estilo.

[MAB/2014/08] [171 palavras]

## **Anexo 18**

### **Audioguia do Santuário de Panóias**

#### **Primeira fraga – Descrição do percurso**

Para iniciar a visita, volte à esquerda na esquina da casa logo após ter saído da sessão de vídeo a que assistiu. Dirija-se ao ponto marcado com um zero. O primeiro local atual do santuário é a fraga que se encontra na sua frente. Para começar a visita contorne tranquilamente a pedra pela esquerda. Procure uma área plana e vá ouvindo as explicações acerca das várias inscrições deste santuário.

[SP/2014/01] [69 palavras] [0:35]

#### **Inscrição A**

(voz fem.) Está agora perante as inscrições da primeira fraga do percurso do ritual. Uma inscrição destruída no século XIX, surge ainda registada em desenhos do século XVIII, que afirmava: “Aos deuses e deusas deste recinto sagrado, as vítimas sacrificam-se, matam-se neste lugar, as vísceras queimam-se nas cavidades quadradas em frente. O sangue verte-se aqui ao lado para as pequenas cavidades. Estabeleceu Caius Calpurnius Rufinus membro da ordem senatorial. Numa inscrição ainda legível nesta zona plana da rocha é possível decifrar: “Caius Calpurnius Rufinus, consagrou dentro do templo um santuário dedicado aos deuses severos.”

[SP/2014/02] [92 palavras] [0:50]

**Rituais da segunda fraga**

(música/voz masc.) É assim possível começar a fazer uma ideia dos rituais praticados em Panóias. Animais seriam sacrificados, as suas vísceras queimadas em algumas das cavidades talhadas nas rochas, o sangue depositado noutras cavidades. Havia ainda locais onde as carnes dos animais eram assadas. Na gastr, a cavidade redonda, queimava-se a carne que o sacerdote consumia frente ao nome Serápis. Este era o ato principal da iniciação. Mas ocorriam também rituais de purificação do iniciado junto da última inscrição que observou. Limpando-o do sangue, da gordura e do azeite com que se tinha sujado. Consegue imaginar o ambiente? O cheiro? O ritual que se desenrolava junto a estas pedras.

[SP/2014/03] [106 palavras] [1:08]

**Acerca do Santuário e da sua localização**

(música/voz masc.) Temos assim em Panóias testemunhos de um rito de iniciação aos mistérios das divindades infernais. As prescrições identificam-se como partes de uma lei sagrada, mas aplicadas a um local concreto e preciso.

(música com flauta pastoril e sinos) A escolha deste local não foi obra do acaso, mas resultado de critérios específicos. Do alto onde agora se encontra, abstraindo-se do arvoredo, pode observar 360 graus em seu redor, a centralidade do recinto sagrado é evidente. Não sendo o local mais elevado das cercanias, Panóias encerra características únicas que lhe conferem uma aura que só se pode sentir neste alto.

[SP/2014/04] [92 palavras] [1:16]

**Final da visita**

A partir deste ponto, cumprido o percurso ritual, pode percorrer livremente a descida até à receção ou deambular um pouco pelos terrenos sagrados de Panóias, deixando que a atmosfera única deste local sagrado se grave na sua memória. Procure o seu local especial.

Agradecemos-lhe que tenha vindo e esperamos poder ter explicado um pouco do que terá sido este local quando aqui se adorava Serápis. Por favor não se esqueça de devolver o guia áudio antes de abandonar o santuário. Foi um prazer tê-lo conosco.

[SP/2014/05] [85 palavras]

**Anexo 19****Audioguia do Mosteiro de São Martinho de Tibães****Boas vindas e introdução histórica**

(fem) Seja bem vindo ao Mosteiro de São Martinho de Tibães. O meu nome é Marta Santos e em conjunto com o meu colega Paulo Arbiol vamos acompanhá-lo ao longo da visita.

(masc) Chamamos mosteiro porque foi um universo onde viviam monges. Dele fazem parte a Igreja, os edifícios conventuais e o espaço exterior que, enclausurado por um muro alto, se chama Cerca. A vivência dos monges nestes espaços foi-nos dada a conhecer pelos escritos que deixaram, onde podemos ler como cumpriam a regra, que cerimoniais seguiam ou que compraram, que obras fizeram, que livros liam. Durante a visita vai ouvir algumas frases retiradas textualmente destes escritos.

(fem) O Mosteiro de Tibães de observância beneditina foi fundado em finais do século XI. Em 1110, os condes D. Henrique e D. Teresa doaram a Tibães as terras adjacentes ao mosteiro e outorgaram-lhe a carta de couto.

(masc) Cresceu em privilégios e poder até ao século XIV e atingiu o seu máximo esplendor nos séculos XVII e XVIII após ter sido escolhido para casa-mãe da Congregação de São Bento de Portugal e do Brasil e se transformou num dos grandes conjuntos monásticos do Portugal barroco e num importante centro produtor e difusor de culturas e estéticas, lugar de exceção do pensamento e arte portuguesas.

(fem.) É dessa altura a grandiosa estrutura edificada que hoje podemos ver. Se desejar, pode ver a animação sobre a evolução da construção do edificado nos monitores aqui existentes.

(masc) Encerrado pela política liberal em 1834, os seus bens foram inventariados e postos à venda, exceto a Igreja e uma zona conventual que continuando propriedade do estado português ficaram em uso paroquial.

(fem) Comprado em 1864, o Mosteiro vê 30 anos depois um incêndio destruir parte do claustro do refeitório. Rematada a parte ardida, viveu novamente o Mosteiro tempos áureos, funcionando por cerca de um século como



casa e quinta de recreio de uma abastada família bracarense. Em 1986, o estado português, perante a degradação e delapidação deste mosteiro nas últimas décadas, adquiriu, iniciando o seu resgate patrimonial com estudos, registos e limpezas que possibilitaram os projetos de recuperação que se seguiram.

(masc) Mantendo os usos associados à Paróquia de Tibães, duas novas valências foram implementadas – a cultural, que lhe permite percorrer os espaços do mosteiro e o ajuda a ver e sentir os seus tempos, e a de acolhimento, onde pode tomar um café, uma refeição ou passar uns dias.

(fem) Começamos com o desejo que o nosso saber e a sua imaginação lhe permitam conhecer e desfrutar plenamente este mosteiro. Na Igreja, poderão estar a decorrer cerimónias do culto católico; nos espaços conventuais poderá ser confrontado com uma exposição, com crianças ou idosos a plantar feijões ou com a comunidade de Tibães a apanhar e desfolhar milho. A sua atitude de respeito por tudo e todos será o garante da perpetuação deste património.

(masc) Não há um percurso obrigatório, embora lhe façamos a sugestão de seguir o trajeto indicado pelos stops em ordem crescente de forma a realizar percursos completos.

(fem) Se desejar ouvir uma explicação acerca do funcionamento deste aparelho, por favor digite o código 2.

(masc) Para iniciar a sua visita ao interior do mosteiro, por favor digite o código 102.

(fem) Para iniciar a sua visita aos espaços exteriores, a Cerca, por favor digite o código 200.

[MSMT/2014/01] [541 palavras]

#### **Jardim de S. João** (voz masc) [piano]

(masc) O Jardim de S. João à Vista com imagem em terracota do santo foi construído entre 1733 e 1734 pelo Mestre Manuel Fernandes da Silva.

(fem) Neste local, o grande desnível do terreiro acolheu um jardim alto, artifício que permitiu, por um lado, a passagem descaída dos carros de bois que se dirigiam para os palheiros, a poente, e, por outro, a construção de uma plataforma octogonal elevada onde foi implantado um jardim com a função de aparato pois era para ser visto de cima pelos hóspedes e abades.

(masc) Rodeado por alegretes, tem 8 canteiros contidos numa sebe de cantaria e granito e no meio um chafariz de pedra lacada, outrora pintado dourado. Por baixo passa um aqueduto de enxugamento de rega que permitia a lavagem da cavaliça e a rega do laranjal. Os espaços como este, assim como os claustros ou o Jardim da Cadelinha de São Bento e o Jardim do Abade Geral eram considerados pelos monges como jardins do mosteiro e eram trabalhados pelo hortelão que sob as ordens do Monge Mordomo cuidava também dos alegretes e dos vasos existentes. Os canteiros [incompreensível] buxo ou por cantaria de granito vindo de diversas minas a indispensável água para o cultivo dos jardins chegava a estes locais por uma elaborada de alcatruzes de barro, caleiros de pedra e canos de chumbo, dotando assim as fontes do elemento necessário e toda uma encenação barroca pretendida.

[MSMT/2014/02] [234 palavras]

#### **Portaria de cima ou das gentes** (masc) [sons de carros e campainhas]

(fem) Quando a sineta tocava e se já era dia claro e não tinham soado ainda as até marias, a porta era aberta pelo monge porteiro, um ancião prudente que, depois de olhar pelo ralo e cumprimentar com *deo gracia* ou *benedic*, a todos respondia com modéstia e cortesia e aos pobres, com benignidade e paciência, distribuía pão, esmola e remédios.

(masc) A portaria que hoje pode observar foi construída em finais do século XVII e guarda como marcas desse uso a velha porta em madeira de angelim, encimada exteriormente pela imagem setecentista em granito policromado da Senhora do Pilar, atribuída ao escultor beneditino Frei Cipriano da Cruz. O ralo, a sineta e os armários do pão e dos remédios.

(fem) Desta portaria, podia entrar o visitante para a Igreja através do claustro do cemitério ou subindo as escadas e, acompanhado pelo monge hospedeiro, aceder aos aposentos do Abade Geral ou às hospedarias.

[MSMT/2014/03] [151 palavras]

#### **Claustro do cemitério** (masc) [marcha fúnebre]

(masc) Os claustros dos mosteiros beneditinos desta época consistiam normalmente em espaços fechados, dispostos em quatro galerias ou alas cobertas, sustentadas por arcaria aberto ou simples colunata. Eram espaços

emblemáticos da vida monástica, núcleos ordenadores dos diversos corpos do conjunto monacal, locais de quietude e contemplação. No claustro do cemitério do Mosteiro de Tibães, os monges oravam, liam, meditavam na vida do patriarca São Bento e repousavam para o sono eterno. Repare nas campas numeradas existentes no chão. [dá-se transição para música de coro]

(fem) Este claustro foi construído sobre vestígios dos antigos edificadas, nomeadamente da igreja e claustro românicos e do claustro quinhentista.

(masc) Erigido na primeira metade do século XVII em arcaria toscana, com chafariz, canteiros e paredes revestidas a azulejos, foi reformado em 1725 e 1727 pelo Mestre Pedreiro Miguel Fernandes. Trinta anos mais tarde, recebeu um novo chafariz com taça polilobada, com carrancas, e alguns anos depois, em 1761 e 1764, viu refeitas as duas capelinhas laterais de evocação a Nossa Senhora e a São Bento, para as quais fez Frei José de Santo António Vilaça as portadas em granito com volutas, com chiados e folhagens.

(fem) Em 1770, foram substituídos os azulejos barrocos pelos painéis de azulejos em estilo rococó sobre a vida de São Bento, provenientes de oficina lisboeta. Em finais do século XVIII, os desenhos dos canteiros foram transformados em figura quadrada.

(masc) Em 1834, passou a cemitério paroquial e, em 1894, foi afetado pelo grande incêndio que deflagrou no contíguo claustro do refeitório. Na primeira metade do século XX, foi espoliado de alguns dos painéis de azulejo e das escadas e nichos da passagem entre claustros.

(fem) A profunda intervenção integrada da recuperação, conservação restauro de que foi alvo em finais do século XX, para além de lhe conferir a antiga estabilidade física, teve como objetivo a restituição da sua unidade e harmonia estética. No ordenamento atual, as funções ligadas à paróquia de São Martinho de Tibães ficaram instaladas neste claustro, nomeadamente a nova residência paroquial.

[MSMT/2014/04] [322 palavras]

**Órgão** (masc) [suave música de órgão ou cravo]

(masc) Impondo-se no espaço da Igreja, com acesso pelo Coro Alto, podemos ver o Grande Órgão que dois sátiros atlantes carregam. Construído em 1784 pelo mestre organeiro Francisco António Solha inclui um grande órgão e um realejo. A caixa de talha dourada e marmoreada foi desenhada na mesma altura por Frei José de Santo António Vilaça e executada pelos entalhadores Luís de Sousa Neves e João Bernardo da Silva.

(fem) O seu programa iconográfico parte do homem na terra aqui representado no grotesco da bacia de sustentação com atlantes e máscaras e que através da música, num percurso de delicados concheados, rendilhados, instrumentos musicais e anjos, chega às virtudes da fé, esperança e caridade que encimam a caixa do órgão.

(masc) Em finais do século XX, a caixa do órgão foi restaurada. Aguardamos agora o restauro da máquina que devolverá a Tibães o som do seu órgão.

[MSMT/2014/05] [144 palavras]

**Armas da congregação** (masc)

(masc) O brasão da congregação tem os seguintes símbolos heráldicos: leão, castelo, água, sol, mitra e báculo.

(fem) Os dois primeiros são alusivos ao Reino de Leão e Castela que acolheu a ordem beneditina na Península Ibérica. A água a sair do interior do castelo significa o voto de passagem do mar. O sol é a luz do evangelho que ilumina toda a Cristandade. A mitra representa o poder do Abade Geral da congregação que, dentro dos mosteiros da congregação, possuía uma autoridade equivalente à do bispo como pastor da religião beneditina. O báculo simboliza a autoridade do abade como guia pastoral dos monges. Podemos vê-lo aplicado nas grades da entrada e no arco cruzeiro da Igreja, no escadório, no cruzeiro e no Coro Alto.

[MSMT/2014/06] [123 palavras]

**Livraria** (fem)

(masc) Ocupa um lugar nobre no Mosteiro, mesmo ao lado da Sala do Capítulo, está virada a sul e é bem iluminada e arejada por duas janelas e uma sacada, protegidas com grades de ferro.

(fem) Segundo a opinião do cronista beneditino Marceliano da Ascensão, a Livraria edificada entre 1701 e 1704 e remodelada entre 1783 e 1789: “era a melhor que se encontra em todas as comunidades religiosas da província do Minho” [dramatização fraca com a voz masculina do AG].

(fem) No seu interior, contava com 24 estantes de 9 prateleiras e continha à data de 1798 num índice de impressos realizado por Frei Francisco de São Luís cerca de 4000 títulos para um total de 10 000 a 12 000 volumes que abarcavam as áreas da Teologia, da Jurisprudência Canónica natural e civil, das Ciências e Artes, da Literatura, da História e da Paleografia, Bibliografia e História Literária.

(masc) A maior parte destes livros seria do século XVIII, mas possuía também obras de séculos anteriores. Revelando a influência do Iluminismo no Mosteiro de Tibães, encontravam-se as obras publicadas pela Real Academia das Ciências de Lisboa, a coleção da legislação antiga e moderna de Portugal, as Memórias do Instituto Nacional de França e, entre outras, a Grande Enciclopédia Metódica.

(fem) Após a extinção do Mosteiro, a comissão administrativa dos conventos abandonados, de que fazia parte Alexandre Herculano, transferiu alguns dos livros para a Biblioteca Pública do Porto. O que restou da seleção feita por aquele académico foi avaliado e inventariado e ficou à mercê de mãos alheias até 1841, data da instituição da biblioteca pública de Braga e da consequente incorporação dos remanescentes.

(masc) Recuperando o espaço, aqui pretendemos que resida toda a informação sobre o Mosteiro, recolhida ao longo dos últimos anos.

[MSMT/2014/07] [280 palavras]

**O escadório** (masc) [piano que inicia mesmo antes da identificação do comentário]

(fem) Registaram os monges nos estados de 1734 [vozes agudas de ópera]: “fizeram-se 5 fontes na rua que desce da Capela de São Bento, em direção da sacada das mentiras, todas de esquadria com várias molduras e figuras. Lajeou-se a rua toda com suas paredes das bandas e corrimãos e pirâmides. No fim da rua, se fez um elegante chafariz com assentos e latada com seus alegres” [dramatização fraca com a voz masculina].




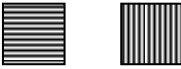


(fem) É aqui nesta subida do escadório que à luz da estética barroca a simbólica da água viva do cristianismo atinge o seu esplendor. Os monges encenaram o percurso até ao Reino de Deus, aqui representado pelo jardim e Capela de São Bento que será alcançado através de uma caminhada de vida virtuosa, alimentada pela água pura das fontes.

(masc) Convidamo-lo a subir lembrando que, na sua origem, imagens em terracota, simbolizando as virtudes, prudência, justiça, fortaleza, temperança, fé, esperança e caridade, encimavam as fontes. Lembre-se das imagens que existem na sacristia e coloque-as nas pedras que as fontes apresentam. Pinte as fontes de várias cores e doure os remates e bicos. A imagem que conseguiu formar é decerto mais parecida com a que existiu do que aquela que vê. Esta simbologia era reforçada por poemas em dísticos que acompanhavam as imagens.

(fem) As fontes pintadas jorrando água, as imagens das virtudes, os muros brancos com desenhos, os jogos de pedra, de xisto e granito do pavimento, tudo envolto em pomares faziam desta rua das fontes uma obra de arte total.

[MSMT/2014/08] [244 palavras]

**Anexo 21**  
**Tabela dos padrões para materiais táteis da *Art beyond Sight***

<b>Padrões táteis</b>	
	Padrão sólido áspero: este é o padrão mais plano e menos áspero, representando profundidade e podendo identificar as formas que se encontram mais afastadas no espaço, como aquelas que se encontram no plano de fundo.
	Padrão ponteadado: este padrão é mais áspero e mais elevado em termos de relevo, funcionando de forma mais positiva em áreas extensas; também pode ser usado para identificar profundidade, assim como os objetos localizados no plano médio da imagem.
	Padrão áspero: similar ao padrão ponteadado, mas consideravelmente mais áspero.
	Padrões de linhas verticais e horizontais: estes não são padrões muito habituais, porque possuem a mesma elevação do relevo que os dois anteriores padrões; contudo, são vantajosos para representar formas planas e extensas que sejam retilíneas ou quadradas; a linha vertical acentua a verticalidade de uma forma, da mesma que a linha horizontal sublinha a sua horizontalidade.
	Padrão cruzado: este padrão é ideal para o preenchimento de espaços, podendo representar formas sólidas, mobiliário ou massas estruturais.
	Padrão sólido: este é padrão mais suave e o de mais elevado relevo; funciona de forma eficaz em pequenas áreas e para sublinhar formas importantes no diagrama ou para representar objetos no plano mais próximo do utilizador.
Ausência de padrão	Os limites dos objetos ou formas visuais são representados no diagrama, mas o mesmo não sucede com as formas em si, como é o caso das faces ou das características faciais. O corpo não é representado para que possa ser distinguido das roupas, assim como o céu numa paisagem.
<b>Ícones táteis</b>	
Seta de orientação	Sempre colocada num dos cantos superiores do diagrama tátil, esta seta aponta no sentido superior da página, explicitando como o utilizador se deve orientar na leitura do diagrama.
Seta de entrada	Esta seta aparece somente nos diagramas de arquitetura e aponta para a entrada do edifício em causa.
Pontos de localização	Estes podem ser aplicados a qualquer tipo de material tátil, sendo geralmente colocados nos limites exteriores do diagrama. Deve haver um espaço de 3 mm entre estes pontos e os limites.
Bússola: N	Também só é utilizada em diagramas de arquitetura, sendo sempre colocado no canto inferior esquerdo do material tátil.
Indicador de escala humana	Tal como o anterior, exclusivo dos diagramas de arquitetura; numa planta, situa-se imediatamente acima do ícone da bússola, no canto inferior esquerdo.
Braille	A escrita Braille é por vezes utilizada para identificar determinadas partes de um diagrama e colocada no centro da forma que se deseja legendar.

Quadro 89. Tradução dos padrões utilizados nos diagramas táteis segundo *Art Beyond Sight*

(Axel et al., 1996: 289-290).