

## A multissensorialidade nos museus: um percurso histórico

*The multisensoriality in museums: a historical itinerary*

*La multisensorialidad en los museos: un recorrido histórico*

Nicole Palucci Marziale <sup>1</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

### Resumo

Este artigo considera a predominância da visualidade na sociedade ocidental contemporânea, que se estende para os campos das artes e da museologia. Aborda-se o tema da multissensorialidade na museologia a partir de uma perspectiva histórica, localizando propostas que buscaram romper com o paradigma da visualidade nesses contextos. Também são discutidas as relações entre a multissensorialidade e a acessibilidade no âmbito museológico.

**Palavras-chave:** Multissensorialidade; Museologia; Acessibilidade.

### Abstract

*This paper considers the predominance of visuality in contemporary Western society, which extends to the fields of arts and museology. The theme of multisensoriality in museology is approached from a historical perspective, locating proposals that sought to break with the paradigm of visuality in these contexts. The relationships between multisensoriality and accessibility in the museum context are also discussed.*

**Keywords:** Multisensoriality; Museology; Accessibility.

### Resumen

*Este artículo considera el predominio de la visualidad en la sociedad occidental contemporánea, que se extiende a los campos de las artes y la museología. Se aborda el tema de la multissensorialidad en museología desde una perspectiva histórica, ubicando propuestas que buscaron romper con el paradigma de la visualidad en estos contextos. También se discuten las relaciones entre multissensorialidad y accesibilidad en el contexto museístico.*

**Palabras clave:** Multissensorialidad; Museología; Accesibilidad.

### Introdução

Este artigo parte da constatação acerca da predominância da visualidade na sociedade ocidental contemporânea, ou seja, o entendimento de que a visão é mais valorizada que os outros sentidos em diversas esferas da vida e do conhecimento. Esse paradigma visual, que ficou conhecido como oculo-centrismo, pode ser remontado a muitos séculos, de modo que, já na Grécia Antiga, a visão era considerada como o “mais nobre dos sentidos”.

<sup>1</sup> Doutora em Artes pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, USP, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6497-5964>. E-mail: [nicoleparziale@gmail.com](mailto:nicoleparziale@gmail.com)

A partir do século XX, destaca-se a atuação de diversos teóricos no questionamento do paradigma oculocêntrico ocidental. Antropólogos como Le Breton e Geurts entre outros, demonstraram que a proeminência de um ou outro sentido, em uma sociedade, está ligada a variações culturais.

Contudo, verifica-se que a hegemonia da visão ainda impera na sociedade ocidental contemporânea, estendendo-se para o campo das artes visuais e da museologia. Neste artigo, buscou-se abordar o tema da multissensorialidade na museologia, bem como estratégias voltadas para garantir a acessibilidade nos museus, a partir de uma perspectiva histórica, localizando importantes propostas que buscaram romper com o paradigma da visualidade nesses contextos.

### **O predomínio da visão na cultura ocidental**

Em *Antropologia dos sentidos*, Le Breton (2016) denuncia a hegemonia da visão nas sociedades ocidentais, que acaba por exercer uma predominância sobre os outros sentidos. Tal hegemonia é atestada, por exemplo, pelo uso corrente da noção de *visão de mundo* para designar, em uma sociedade, um sistema de representação ou sistema simbólico próprio. Já em sociedades não ocidentais, “antes de ‘visão’ do mundo falariam de ‘gustação’, de ‘tatilidade’, de ‘audição’ ou de ‘olfação’ do mundo para prestar contas de sua maneira de pensar ou de sentir sua relação com os outros e com o meio ambiente” (LE BRETON, 2016, p. 16-17).

Desse modo, enquanto no Ocidente os domínios da sensação e da percepção são comumente considerados, por campos como a biologia e a filosofia, como pré culturais e eminentemente naturais (GEURTS, 2002), em sociedades não ocidentais, tais domínios estão profundamente relacionados a elementos como o desenvolvimento da identidade cultural de uma sociedade, sua epistemologia e suas formas de estar-no-mundo.

Ainda de acordo com Geurts (2002), o conhecido modelo dos cinco sentidos (audição, olfato, paladar, tato e visão) adotado pelos euro-americanos não é um fato científico, e vem sendo objeto de debate entre teóricos já há muitos séculos. A autora pontua que as sensações não podem ser entendidas ou definidas de modo universal, mas que estão ligadas a variações culturais.

No livro *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, Stoller (1989) destaca como os Shonghay, que vivem ao longo da bacia do rio Níger, no oeste do Níger, leste do Mali e norte do Benin, utilizam-se de sentidos para além da visão, tais como o paladar e o olfato, para categorizar sua experiência sociocultural. Como exemplo, temos o caso de Djebo, habitante de uma comunidade em Tillabéri, que expressava seus sentimentos, principalmente de insatisfação e raiva diante de problemas familiares, por meio dos molhos<sup>2</sup> que preparava para os membros da família e visitantes (STOLLER; OLKES, 1989).

Por outro lado, as tradições culturais dominantes, notadamente ocidentais, por muitos séculos sustentaram o modelo dos cinco sentidos, que privilegia representações mentais e baseia-se na dicotomia entre corpo e mente, que permeia a filosofia ocidental (GEURTS, 2002). Nesse sistema, a visão ocupa uma posição de destaque com relação aos outros sentidos, predominância que ficou conhecida como oculocentrismo.

De acordo com Jay (1993), existe um consenso de que, na Grécia Antiga, a visão era privilegiada em detrimento dos outros sentidos. Para o autor, apesar da predominância da visão na sociedade grega clássica evidenciar-se em campos como a matemática e a ótica, ela torna-se ainda mais expressiva na filosofia (JAY, 1993).

Por exemplo, Platão realizou a distinção entre o mundo sensível (percebido pelos sentidos) e o inteligível (das ideias). Para o filósofo, a forma confiável de “visão” diz respeito àquela alcançada pelo “olho da mente”, de modo que a visão dos nossos olhos seria imperfeita (JAY, 1993). Tal entendimento explica sua hostilidade com relação às artes miméticas, que ele considerava uma forma de ludíbrio. Mesmo assim, apesar das desconfianças de filósofos como Platão acerca da visão, essa ainda era considerada, pelo pensamento grego, como o “mais nobre dos sentidos”.

O oculocentrismo foi perpetuado no pensamento medieval, que carregou noções das teorias óticas platônicas, da geometria euclidiana e da fisiologia do olho de Galeno (JAY, 1993, p. 38). Destaca-se também, nesse contexto, os avanços proporcionados por pensadores medievais como Roger Bacon, John Dee e

---

<sup>2</sup> Quando estiveram em Tillabéri, o antropólogo Paul Stoller e a socióloga Cheryl Olkes observaram que, entre os molhos preparados por Djebo para expressar contentamento, estavam o de tomate com pimentões vermelhos, o molho de amendoim e o *suruundu*, um outro tipo de molho de tomate. Já para expressar raiva, Stoller e Olkes presenciaram um episódio em que Djebo preparou o *fukko hoy*, feito a partir de folhas da planta *fukko*, e que não agradou nem aos familiares, nem aos visitantes.

pensadores islâmicos como Ai-Kindi e Alhazen (JAY, 1993). Ademais, em uma sociedade organizada e articulada pela religião católica, a veneração de imagens sacras atuava como ferramenta de educação da população majoritariamente não alfabetizada.

No Renascimento, a valorização da visão é intensificada pelo advento da perspectiva no contexto italiano, que possibilitou a construção do espaço tridimensional na superfície bidimensional da tela. Tal inovação levou a uma mudança quanto à representação do espaço na pintura, de modo que os vários pontos de vista presentes nas cenas medievais foram substituídos pela inserção de um “olho soberano” (JAY, 1993, p. 54). De modo geral, a adoção da perspectiva como elemento norteador da prática artística do Renascimento dá-se em grande medida devido à sua relação de proximidade com o paradigma científico da época (JAY, 1993).

Descartes (1596–1650), por sua vez, é considerado, por muitos teóricos, como fundador do paradigma visual moderno. Em suas obras, ele realizou diversas reflexões acerca dos fenômenos visuais. O referido filósofo sustentava uma separação entre mente e corpo, acreditando que a primeira operava separadamente do segundo (LAUWRENS, 2014). Conforme Wylie (2007), tanto o método quanto a linguagem filosófica de Descartes identificam o “pensar” (*cogito*) com a visão e, portanto, firmam associações entre *ver* e *pensar*, assim como entre *percepção visual* e *precisão*. Assim, estabelecem-se dualismos como Visão/Toque; Pensamento/Sentidos; Mente/Corpo; *res cogitans/res extensa*.

O privilégio da visão, em detrimento dos outros sentidos, permanece durante o Iluminismo - percebe-se que o próprio termo é baseado em uma metáfora ocular. De acordo com Kavanagh (2014), passa a predominar, no pensamento intelectual, o entendimento racionalista de que o “olho da mente”, representando a Razão, poderia enxergar a Verdade. Assim, ao longo do período moderno, aproximadamente entre 1600 e 1900, prevalece o contraste entre a suposta pureza da “visão da mente” e a impureza do mundo visual material (KAVANAGH, 2014, p. 72).

### **Críticas ao paradigma oculocêntrico ocidental**

Jay (1999) destaca, já no século XX, a proeminência de diversos teóricos franceses no questionamento do paradigma oculocêntrico ocidental. Verificam-se, por

exemplo, as restrições de Foucault contra a vigilância panóptica; a crítica à sociedade do espetáculo feita por Debord; o conceito de “regime escópico” cunhado por Metz; o repúdio de Irigaray com relação ao privilégio da visualidade no patriarcado. Enfatiza também as importantes contribuições dos alemães Heidegger, com sua análise da “época da imagem de mundo”, e de Gadamer, com sua defesa do “ouvido hermenêutico” contra o “olho científico” (JAY, 1999, p. 165-166).

Nos Estados Unidos, diversos teóricos tomam como base essas teorias, influenciados principalmente pelas traduções das obras dos franceses pós-1968. Publicações como *October*, *Camera Obscura*, *Visual Anthropology Review* e *Screen* introduzem a crítica francesa à hegemonia da visão ao centro do debate cultural contemporâneo (JAY, 1999).

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, verifica-se o deslocamento do centro de gravidade do modernismo nas artes visuais da França para os Estados Unidos. Tal período é marcado pela emergência do expressionismo abstrato, que tem no crítico de arte Clement Greenberg um dos seus maiores defensores. Entre os pilares de seu pensamento acerca da pintura moderna estava a plena visualidade. No entanto, entre o final dos anos sessenta e o início dos setenta, os conceitos greenberguianos passam a ser contestados por movimentos artísticos emergentes, como a arte pop, o minimalismo e a arte conceitual, cujas propostas não se ajustavam aos moldes delimitados pelo crítico, somados à crescente politização do mundo da arte e, conforme destacado, uma nova abertura às teorias estrangeiras, notadamente a francesa.

Apesar das diversas críticas à racionalidade do Iluminismo e ao oclocentrismo realizadas principalmente a partir do século XX, verifica-se a perpetuação do paradigma oclocêntrico na cultura ocidental. Para Kavanagh (2014), as novas tecnologias de informação e comunicação permitem espetacularizações inéditas, e a globalização e a produção *just-in-time*, baseadas na existência de intensas tecnologias de vigilância, constituem uma nova forma de panóptico eletrônico. Ademais, a visão continua a ser privilegiada em diversos domínios das sociedades e do conhecimento<sup>3</sup> (KAVANAGH, 2014, p. 73).

---

<sup>3</sup>Trecho original: “Notwithstanding the extensive criticisms of Enlightenment rationality and oclocentrism, summarized above, the evidence is that the oclocentric paradigm continues. New information and communication technologies permit spectacularizations that have not been possible before (Debord 1983 [1967]; Baudrillard 1983; Vattimo 1992). *Globalization and*

## A emergência dos estudos sensoriais

Uchida e Peng (2018) destacam como, nas últimas décadas, tem havido uma mudança discursiva, no âmbito das humanidades e das ciências sociais, a fim de se recuperar um entendimento compreensivo do corpo e dos sentidos. Assim, diversas disciplinas têm dedicado atenção ao estudo desses elementos, a começar pela História e pela Antropologia, nos anos oitenta, e, posteriormente, a Sociologia, a Geografia, a Arqueologia, entre outras.

Já ao final do século XX, observou-se a emergência dos “estudos sensoriais”, capitaneados por acadêmicos como Howes, Classen e Synnot, e suas pesquisas no *Centre for Sensory Studies*, na Universidade de Concordia.

Como veremos, a ativação da multissensorialidade nos museus tem sido facilitada também pelo uso de novas tecnologias. Howes (2014) refere-se, por exemplo, ao uso de interfaces hápticas que empregam o uso de tecnologia digital para produzir sensações simuladas do toque, o que permite aos visitantes “sentir” as obras de arte tridimensionais sem tocá-las fisicamente (p. 263). Ademais, para o autor, a progressiva “tecnologização” dos sentidos, também por meio de dispositivos como sistemas de alto-falantes, máquinas de odores digitalizadas, entre outros, tem gerado outras possibilidades para a transformação do museu e da galeria de arte em espaços onde os visitantes podem estimular seus sentidos (HOWES, 2014).

## A multissensorialidade na Museologia

Trazendo a discussão acerca do predomínio da visão na cultura ocidental para o mundo dos museus, Classen e Howes (2006) observam como, nesses espaços, as obras e artefatos são predominantemente “objetos para o olho”. Quando de sua proliferação, no século XIX, os museus públicos partiam do entendimento de que a visão seria o melhor canal para a absorção das informações exibidas, uma vez que esses espaços tinham, entre suas funções, a de transmitir princípios básicos de cidadania. Nesse sentido, assinala Classen (2012):

---

*just- in-time production, which are both predicated on the existence of intensive surveillance and supervisory technologies, constitute a new form of electronic panoptica. Vision continues to be privileged across domains [...]* (KAVANAGH, 2014, p. 73).

[...] a esperança de muitos museólogos era que o museu tivesse um efeito civilizador e educativo para o público em geral. Para que isso acontecesse, no entanto, os visitantes não poderiam mais correr e pegar tudo – eles deveriam aprender a controlar seus corpos enquanto iluminavam suas mentes. A formação do Estado moderno exigiu que os visitantes de um museu público ficassem impressionados com o esplendor desta emblemática instituição estatal e impressionado com a sensação da sua inviolabilidade<sup>4</sup> (p. 177, tradução nossa).

Os museus modernos podem ser considerados como “impérios da visão”, algo já tão enraizado, que é até difícil imaginá-los como sendo organizados em torno de outros sentidos. No entanto, Classen e Howes (2006) apresentam o interessante fato de que, anteriormente ao século XVIII, momento em que os museus se tornaram relativamente mais acessíveis ao público, tanto as coleções públicas como as privadas poderiam ser tocadas por seletos visitantes e experimentadas por meio de diversos sentidos.

Já a partir do século XVIII, a visão passa a ser considerada como o único sentido apropriado para a apreciação estética. Além de um princípio regulado pela doutrina estética, baseada na contemplação desinteressada da obra de arte, tal mudança tem a ver também com a função adquirida pelos museus modernos fundados ao final do século, que visavam a “civilizar” e a disciplinar os visitantes, o que exigia um comportamento passivo com relação ao espaço e às obras e objetos expostos. Cabe destacar também o aumento da preocupação com a conservação dos objetos e obras, que passou a impedir seu manuseio pelos visitantes.

Com relação à formação dos museus europeus modernos, Wittlin (1949) destacou duas fases: a primeira entre a metade do século XIX e o início da Primeira Guerra (1914) e a segunda no período entreguerras. Na primeira fase, os museus tinham como prática a simples exibição de obras e objetos, sem critérios pré-determinados, e sem a preocupação com a forma como seriam recebidos pelos visitantes. De modo geral, os museus consistiam em acúmulos de objetos adquiridos de maneira aleatória, muitas vezes por meio de doações.

---

<sup>4</sup> Trecho original: “[...] *the hope of many museologists was that the museum would have a civilizing and educational effect on the general public. For this to happen, however, visitors could no longer be permitted to run around and grab everything—they must learn to control their bodies as they enlightened their minds. The formation of the modern state required that visitors to a public museum be both awed by the splendor of this emblematic state institution and impressed with a sense of its inviolability*” (CLASSEN, 2012, p. 177).

Nesse contexto, os objetos eram exibidos de forma justaposta e com poucas informações - acreditava-se que a mera contemplação seria suficiente para sua compreensão. Não havia, portanto, uma intencionalidade comunicativa nesse tipo de exposição, o que tornava a experiência desestimulante para os visitantes (Blanco, 1999).

Na segunda fase destacada por Wittlin (1949), se por um lado permanece, nos museus europeus, a ênfase sobre temas políticos nacionalistas, por outro, cresce uma preocupação com o caráter educativo dessas instituições, bem como a satisfação das necessidades dos visitantes. Tais questões já vinham sendo exploradas e desenvolvidas nos Estados Unidos desde o período entre 1870 e 1880, considerado por Rawlins (1978) como de grande importância no desenvolvimento de museus no país, em que foram fundados o Museu Metropolitan (1870), o Museu de Belas Artes de Boston (1870), o Museu de Arte da Filadélfia (1876) e o Instituto de Arte de Chicago (1879).

Tais museus já consideravam em seus estatutos de fundação, em maior ou menor medida, a função educativa dos museus. Cabe notar que, para alguns museus da época, tal função ainda estava ligada a um senso de “elevação moral” e “refinamento” que, acreditava-se, os museus eram capazes de inspirar nos visitantes. Já o Museu de Belas Artes de Boston, de acordo com Sidorova (2019), contava com arte educadores que se preocupavam com os interesses e as necessidades dos visitantes, além de instruí-los de uma maneira não impositiva.

A ampliação das propostas relacionadas à educação nos museus estadunidenses deve-se, em grande parte, aos conceitos de educação progressiva e ao entendimento da arte como experiência, ambos propostos por John Dewey. O pedagogo considerava que os museus, em se tratando, simultaneamente, de espaços educativos e lugares de encontro, tinham a capacidade de transformar a arte em experiência social.

Entre os museus que têm propostas baseadas nas ideias de Dewey, cabe citar o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), fundado em 1929 com a missão educacional de garantir ao público de todas as idades e habilidades “o desfrute, entendimento e utilização” da arte moderna (MOMA, s.d.). Em 1937, o museu inicia um projeto piloto de dois anos, que culmina na fundação do Departamento de



Educação do MoMA, que tem como seu primeiro diretor o educador de arte Victor D'Amico. As propostas educativas de museus estadunidenses influenciam na fundação de museus brasileiros como, por exemplo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em oposição aos modelos de museus europeus.

A partir do desenvolvimento do conceito de educação como um processo que prioriza as necessidades e a experiência dos receptores, junto ao reconhecimento de sua diversidade de características e atitudes culturais, os museus passaram a buscar novas formas de relacionamento e comunicação com seus visitantes. Trata-se, pois, de um primeiro passo no entendimento dos visitantes não como receptores passivos dos discursos expositivos, mas como sujeitos ativos, e levando em consideração sua interação com a mensagem comunicada pela exposição.

Paulatinamente, a exposição deixa de ser considerada como uma mera exibição de objetos, e passa a ser compreendida como um meio de comunicação, e que atua, em um primeiro momento, como mediadora entre os objetos expostos e os visitantes, facilitando sua compreensão e a transmissão da mensagem veiculada pela exposição. Já à medida que o conceito de comunicação se incorpora à exposição, evidencia-se o papel da equipe de produção da exposição na construção dessa mensagem, superando a noção de que os objetos “falam por si mesmos”, e uma vez que tal equipe é dotada de *intencionalidade comunicativa* (BLANCO, 1999).

Até aqui, discutimos acerca da importância de se considerar o visitante como participante ativo no processo de comunicação que envolve uma exposição. Entretanto, é necessário garantir que a mensagem seja entregue a todos os visitantes de maneira equânime, a fim de que se possa garantir a acessibilidade universal desses espaços. Desse modo, as estratégias de comunicação, em uma exposição, devem envolver todos os sentidos ligados à percepção.

A criação do ICOM (International Council of Museums), em 1948, é considerada um marco no que tange à preocupação com o desenvolvimento do potencial educativo e comunicativo dos museus. A partir de então, foram realizados diversos encontros com o objetivo de discutir acerca da função educativa dos museus e sua consideração como meios de comunicação. Entre eles, destacamos o Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, realizado no Rio de Janeiro, em 1958, que, de acordo com Toral (1995),

foi uma exaustiva revisão de todas as questões relativas a museus, desde aquelas ligadas à conservação e manutenção das coleções até aquelas ligadas à divulgação de sua mensagem, não só através de exposições como da utilização dos meios de comunicação coletiva (p. 9).

Outro evento importante no que tange à reflexão a respeito dos modos de comunicação dentro dos museus foi o Seminário “A Missão do Museu na América Latina hoje: novos desafios”, realizado em Caracas, na Venezuela, em 1992, pela Oficina Regional de Cultura para a América Latina e o Caribe (ORCALC) e o Comitê Venezuelano do ICOM (HORTA, 1995, p. 32), e que resultou na redação da Declaração de Caracas. Entre os elementos importantes presentes no documento, destaca-se a consideração do museu como um meio de comunicação que “transmite mensagens através da linguagem específica das exposições, na articulação de objectos-signos, de significados, ideias e emoções, produzindo discursos sobre a cultura, a vida e a natureza” (DECLARAÇÃO DE CARACAS, 1992, p. 251). Ainda, foi estipulado que o museu deveria “refletir as diferentes linguagens culturais em sua ação comunicadora, permitindo a emissão e a recepção de mensagens com base nos códigos comuns entre as instituições e seu público, acessíveis e reconhecíveis pela maioria” (DECLARAÇÃO DE CARACAS, 1992, p. 251).

Apesar de não fazer referência à comunicação multissensorial, a Declaração de Caracas evidenciou uma preocupação com o desenvolvimento da especificidade comunicacional da linguagem museológica, “possibilitando e promovendo o diálogo ativo do indivíduo com os objetos e com as mensagens culturais, através do uso de códigos comuns e acessíveis ao público [...]” (DECLARAÇÃO DE CARACAS, 1992, p. 253).

### **Comunicação multissensorial e acessibilidade em museus**

O tema da multissensorialidade em museus está ligado também à questão da acessibilidade, afinal, garantir que os trabalhos presentes nesses espaços possam ser experimentados por sentidos diversos é um dos passos em direção à sua acessibilidade universal. Essa, por sua vez, ultrapassa a mera adaptação arquitetônica das instituições, e, conforme postula Sassaki (2009), envolve também as dimensões comunicacional, instrumental, programática e atitudinal.

Considera-se, ainda, que o desenvolvimento da multissensorialidade nos museus beneficia todos os visitantes já que, conforme enfatiza Aidar (2019): “[...] nossa experiência vital é sinestésica – não se resume ao uso de um sentido em cada momento, mas utiliza constantemente todos eles em articulação. A preponderância da visão nos museus é empobrecedora para a experiência da visita de todos” (p. 163).

Ainda que diversos museus venham realizando esforços, já há algumas décadas, para garantir a acessibilidade de seus espaços físicos, essas instituições ainda estão longe, de modo geral, de assegurar sua acessibilidade universal.

No que diz respeito aos avanços quanto às políticas museológicas voltadas especialmente para a acessibilidade, destaca-se, no Brasil, a criação do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), em 2010, que teve agenda prevista até 2020. O documento previu, entre as estratégias voltadas os museus de arte, “garantir a acessibilidade física, social, informacional e estética de todos os tipos de público aos museus de arte, compreendendo este fator como de importância para a sustentabilidade sócio-ambiental” (MINC; IBRAM, 2010, p. 84).

Atualmente, a Escola Virtual do Governo (EVG) disponibiliza um curso de curta duração em Acessibilidade em Museus, produzido pelo IBRAM. O curso aborda a importância da acessibilidade universal nos museus, os recursos e adaptações físicas, bem como recursos sensoriais e educacionais a serem aplicados aos espaços museológicos, entre outros temas.

Garantir a acessibilidade nos museus envolve possibilitar a autonomia de todos os visitantes em todos os seus espaços, seja física ou sensorialmente. Tais esforços implicam, em grande medida, tanto adaptações à estrutura física dos edifícios, para as quais existem normas e fiscalização, quanto também o desenvolvimento de programas educativos e de propostas expográficas e curatoriais voltadas para tal objetivo.

Outra questão importante diz respeito à relação entre arte, tecnologia digital e acessibilidade. Atualmente, verifica-se que a tecnologia digital é utilizada tanto como meio para a produção artística, com potencial de ampliar o leque de interações sensoriais, quanto uma ferramenta de comunicação nos espaços museológicos, na busca por torná-los acessíveis a todos os visitantes.

Contudo, Choi (2018) explica que, comumente, há o entendimento de que essas tecnologias seriam uma forma de “superar” as deficiências; assim, para o autor, mesmo a tecnologia inclusiva ainda é muitas vezes guiada pela crença de que a deficiência deve ser “curada”<sup>5</sup> (tradução nossa). Esse tipo de narrativa apenas reforça ideias opressoras sobre o que pode ser considerado como um corpo socialmente aceito, ao invés de focar na discussão sobre as formas de abolir o pensamento capacitista (CHOI, 2018).

Assim, a tecnologia não deve ser entendida como uma forma de “ajudar” as pessoas com deficiência, em uma relação de subordinação, mas podem sim ser utilizadas, nos espaços museológicos, para empoderá-las, ampliando sua autonomia e as formas de interação com as obras. Para tanto, é necessário que pessoas com deficiência estejam diretamente envolvidas tanto nos processos de desenvolvimento dessas tecnologias, como em sua aplicação prática.

Como ações pioneiras voltadas para ampliar a acessibilidade sensorial dos visitantes de museus, no Brasil, destacam-se as atividades práticas de modelagem em ateliê organizadas pelo Serviço Educativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no contexto da exposição *Espacialidade e Materiais na Escultura Contemporânea*, realizada em 1985 (TOJAL, 1999, p. 69).

No mesmo museu, já em 1991, foi criado pela Divisão de Arte-Educação, o Projeto Museu e a Pessoa Deficiente, que, posteriormente, passou a chamar-se Projeto Museu e Público Especial (TOJAL, 1999). O projeto, agora extinto, surgiu da necessidade e da importância de integrar os visitantes do museu com deficiência sensorial (auditiva e visual), física e intelectual, já que, até então, a equipe do museu, especialmente os educadores, estavam ainda despreparados para atender adequadamente esse público.

Como parte do projeto, destaca-se o programa de exposições *O Toque Revelador*, em que as obras do acervo eram exploradas pelo público não apenas de forma visual, mas também por meio do tato. Para tanto, as exposições contavam com “reproduções visuais e táteis em relevo, elaboradas a partir de obras bidimensionais originais” (TOJAL, 1999, p. 70). Entre as exposições realizadas no contexto do projeto,

---

<sup>5</sup> Trecho original: “[...] *even inclusive technology is still often guided by the belief that disability must be cured*” (CHOI, 2018, n.p).

estiveram: Esculturas contemporâneas; Alfredo Volpi; A Poética das formas; Retratos e autorretratos; Esculturas em bronze.

Em 1998, foi criado o programa Igual Diferente, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM – SP), visando à “[...] formação e convivência, dentro do MAM, de públicos com perfis os mais diversificados possíveis, sem paternalismos nem hierarquias” (BARROS, 2016, p. 25). Seu objetivo era não apenas “[...] incluir pessoas com limitações físicas, cognitivas ou sensoriais na programação e na vida do museu, mas incluir e aproximar o museu – instituição, funcionários, alunos e visitantes – ao universo dessas pessoas” (BARROS apud LEYTON, 2016, p. 10).

A primeira iniciativa do programa consistiu na elaboração do curso Prática artística para todos, coordenado por Álvaro Picanço e Paulo Pitombo, e ofertado na programação de cursos livres do MAM, em 1998 (LEYTON, 2016, p. 10). O curso era voltado para adolescentes com comprometimentos neuromotores, bem como outros alunos interessados. A partir daí, o MAM firmou parcerias com instituições de saúde mental, educação especial e atendimento especializado a pessoas com deficiência, além de buscar incentivos públicos e privados que garantissem a gratuidade dos cursos (LEYTON, 2016, p. 11).

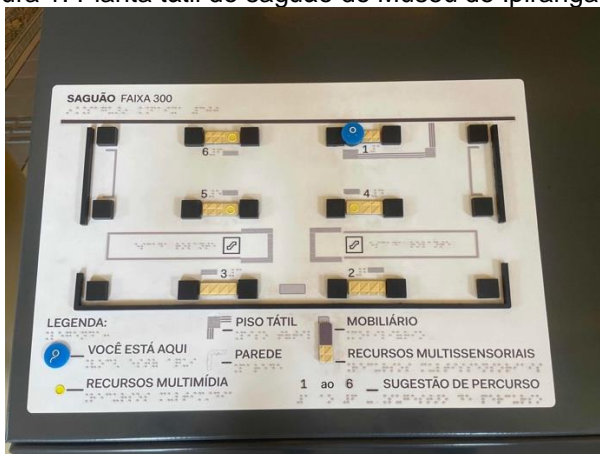
É importante evidenciar também, no MAM - SP, a criação do projeto Aprender para Ensinar, com o objetivo de formar jovens surdos para receber visitantes surdos nas exposições do museu, facilitando a comunicação entre educadores e visitantes (LEYTON; LUCENA; MUSSI, 2008). Entre os desdobramentos do projeto, destaca-se a criação do grupo Corposinalizante, que, desde 2008, “desenvolve projetos culturais, documentários, performances e intervenções poéticas que dão visibilidade à identidade surda e à cultura dos jovens” (MAM, s.d). O grupo mantém parceria com o MAM, onde organizaram edições do Slam do Corpo, a primeira batalha de poesias no Brasil com participação de poetas surdos e ouvintes. As batalhas acontecem entre duplas de poetas, que criam versos em Libras e em português, simultaneamente, as quais ora se diferenciam, ora se entrecruzam (MAM, s.d).

Em 2003, foi criado, na Pinacoteca de São Paulo, o Programa Educativo para Públicos Especiais (PEPE), que serviu como base para diversos outros museus brasileiros. Entre as ações desenvolvidas, destacam-se visitas guiadas conduzidas por educadores especializados, bem como aquelas voltadas para o público surdo,

acompanhadas por educador(a) surdo(a) e realizada em Libras. Também há recursos de apoio como videoguias em Libras. O PEPE foi renomeado Programa Educativo para Pessoas com Deficiência (PEPCD) e, atualmente, mantém as referidas atividades. Em 2009, foi desenvolvida a Galeria Tátil de Esculturas Brasileiras, que possibilita aos visitantes explorar esculturas de bronze por meio do toque. Ainda, as salas que exibem o acervo contam com audiodescrições de obras selecionadas, disponíveis em *QR codes*, além de quatro relevos táteis de obras expostas.

Já o Museu do Ipiranga, reaberto para o público em setembro de 2022 após quase dez anos fechado, teve a acessibilidade como cerne de seu projeto de renovação e restauro. Foram realizadas reformas na estrutura do prédio, a fim de ampliar a mobilidade dos visitantes, tais como a instalação de elevadores e escadas rolantes, de piso podotátil, além da criação de plantas táteis do museu e de cada sala.

Figura 1: Planta tátil do saguão do Museu do Ipiranga.



Fonte: Autoria própria.

Com relação às obras em exibição e aos espaços expositivos, o museu, que já trabalhava com obras táteis desde 2007, passou a contar com tecnologias interativas, vídeos imersivos e um número ainda maior de obras aptas ao toque. São mais de 300 objetos táteis, reproduções de telas e esculturas do acervo, que também podem ser tocadas, além de maquetes táteis. O museu encomendou também a produção de impressões visutáteis, por meio de técnicas serigráficas que criam diferentes relevos em obras fotográficas. Em todos os objetos expostos, há legendas em braile, e os vídeos são acompanhados de intérpretes de libras. Há também audioguias com audiodescrição. É importante destacar que, de acordo com Denise Peixoto,

responsável pelo projeto de acessibilidade, buscou-se incluir tais recursos no núcleo do projeto, ao invés de implementar adaptações posteriormente (VENTURA, 2021).

Figura 2: Reproduções táteis da escultura D. Pedro I (1923), de autoria de Rodolfo Bernardeli (vista ao fundo) e dos vasos presentes nas escadarias (datados de 1928), de autoria de Elio di Giusto.



Fonte: Autoria própria.

Figura 3: Ao fundo, a pintura Independência ou Morte! (1888), de autoria de Pedro Américo de Figueiredo e Mello. Em primeiro plano, as reproduções táteis da obra e de seus detalhes.



Fonte: Autoria própria.

Figura 4: Reproduções táteis de elementos arquitetônicos do Museu do Ipiranga.



Fonte: Autoria própria.

Assim, além dos diversos recursos empregados por museus e instituições culturais para tornar esses espaços mais acessíveis, é igualmente importante que as exposições levem em consideração a questão da acessibilidade comunicacional e a multissensorialidade desde sua concepção, proposta curatorial e escolha de obras. Como exemplo, citamos a exposição *The senses: design beyond vision*, realizada entre abril e outubro de 2018 no museu Cooper Hewitt, em Nova Iorque.

Organizada por Lupton e Lipps, a exposição no Cooper Hewitt partiu do conceito de design sensorial, que responde às diferentes habilidades sensoriais dos indivíduos, e de modo a encampar essa multiplicidade. Contou com mais de 65 projetos de design e mais de 40 objetos e instalações, organizadas em torno de 11 temas: Introduzindo os sentidos; Cidade sensorial; Biblioteca tátil; Moldando o som; Materiais sensoriais; Expressão tátil; Apetites sensoriais; A mesa sensorial; Sentidos e cognição; Ambientes inclusivos; Teatro sensorial.

Escolhemos destacar quatro dentre as diversas obras presentes na exposição. *Tactile Orchestra* (2017-18), criada por Studio Roos Meerman e KunstLAB Arnhem, consistia em uma parede coberta por pele sintética. Ao tocar e fazer movimentos com as mãos na parede, e por meio da intensidade e ritmo de cada toque, os participantes ativavam um instrumento de corda, produzindo sons, como se regessem uma orquestra (LUPTON; LIPPS, 2018).

A instalação *Dialect for a New Era* (2017-18) buscou explorar como o odor é capaz de expandir a linguagem ao conectar emoções com determinados aromas. A obra é formada por seis pilares iluminados, e cada um carrega uma frase que evoca



um estado emocional complexo. Cada um conta ainda com um botão, que libera um aroma específico, de modo a relacionar-se com as frases. A obra foi projetada por Polymorf e IFF (International Flavors & Fragrances, Inc.), com a colaboração da linguista Asifa Majid e do perfumista Laurent Le Guernek.

Já para criar a obra *Portal Soundscapes*, Amar C. Bakshi e Shared\_Studios solicitaram a curadores de diferentes cidades ao redor do mundo que coletassem e compartilhassem sons peculiares a cada um desses lugares. Na exposição, alto-falantes suspensos emitiam esses sons, que incluíam: sinos tocando na entrada do Pagode de Shwedagon, em Yangon, Myanmar; pessoas compartilhando uma refeição no campo de refugiados e deslocados internos Harsham, em Erbil, Iraque, entre outros.

Em *Visual Sounds of the Amazon* (2017), Andy Thomas procurou traduzir sons em imagens. Ele explorou e gravou diversos sons de pássaros e insetos ao redor de Presidente Figueiredo, no estado do Amazonas, Brasil, em 2016, para então representá-los por meio de formas em movimento, utilizando um software de animação de efeitos em partículas, além de cores que remetem aos animais que emitem os sons.

Ao conhecer as propostas curatoriais, o design expositivo e os trabalhos presentes em *The senses: design beyond vision*, foi possível observar que se tratou de uma exposição engendrada para abarcar, de diferentes formas e por meios diversos, todos os sentidos, buscando experimentar com possibilidades de se pensar a arte e o design, como o próprio título deixa explícito, para além da visão.

Além disso, a partir dos trabalhos apresentados, notam-se as inúmeras possibilidades de expressão oferecidas pela tecnologia digital, capazes de potencializar e ampliar as interações e experimentações sensoriais.

Vale ponderar que não se trata de desconsiderar a importância da visão na fruição da arte, mas sim de atentarmos para a importância da não-hierarquização dos sentidos. Desse modo, os diferentes trabalhos estimulavam diferentes sentidos, respondendo às múltiplas características e habilidades dos visitantes.

## Considerações finais

Ao longo deste artigo, pudemos compreender como a predominância da visão, em detrimento dos outros sentidos, ainda se manifesta nas sociedades ocidentais, em diversos campos do conhecimento. Por outro lado, observamos a diversidade de críticas a esse paradigma, realizadas a partir do século XX, em âmbitos como a Antropologia, a Museologia e a Arte. Entendemos que pensar a prática artística, as exposições e as estratégias de mediação a partir da perspectiva multissensorial permite aos visitantes experimentar formas diversas de fruição e participação, o que também contribui para a busca pela garantia da acessibilidade universal desses espaços.

Pretendeu-se evocar o tema da multissensorialidade na museologia a partir de uma perspectiva histórica, localizando importantes propostas que buscaram romper com o paradigma da visualidade nesses contextos. Ao mesmo tempo, pretende-se suscitar um movimento prospectivo, no sentido de incentivar o desenvolvimento de novas possibilidades nesses âmbitos.

Buscou-se avançar na discussão e na reflexão acerca da multissensorialidade, buscando repensar a relação com os sentidos imposta pela hegemonia eurocêntrica, em direção às novas possibilidades oferecidas e ampliadas pela tecnologia. Ao atentarmos para diferentes formas de experimentar e nos relacionarmos com o mundo que nos cerca, podemos perceber os mecanismos de controle e de poder que moldam nossos modos de vida. Não se trata, pois, de minimizar a importância da visualidade no campo da museologia ou da arte, mas sim de estimular a multiplicidade dos sentidos, sem hierarquizá-los.

## REFERÊNCIAS

AIDAR, Gabriela. Acessibilidade em museus: ideias e práticas em construção. **Revista Docência e Cibercultura**. Rio de Janeiro, v. 3, n.2, mai/ago, 2019, p. 155-175.

BARROS, Vera. Diferenças não são desigualdades. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Programa igual diferente**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 22-27.

BLANCO, Ángela García. **La exposición, un medio de comunicación**. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

CHOI, Taeyoon. Artificial Advancements. **The New Inquiry**, fev. 2018.

CLASSEN, Constance. **The deepest sense. A Cultural History of Touch**. University of Illinois Press, 2012.

CLASSEN, C; HOWES, D. The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts. In: EDWARDS, Elizabeth; GOSDEN, Chris; PHILLIPS, Ruth (Eds.). **Sensible objects. Colonialism, Museums and Material Culture**. Oxford/New York: Berg, 2006.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.  
HOWES, David. Introduction to Sensory Museology. **The Senses and Society**, v.9, n.3, 2014, p. 259-267.

GEURTS, Kathryn Linn. **Culture and the senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community**. Berkeley e Los Angeles, California: University of California, 2002.

KAVANAGH, Donncha. The limits of visualization. Ocularcentrism and organization. In: BELL, Emma; WARRERN, Samantha; SCHROEDER, Jonathan. **The Routledge Companion to Visual Organization**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2014, p. 64-76.

LAUWRENS, Jennifer. **Beyond Spectatorship: an Exploration of Embodied Engagement With Art**. Faculty of the Humanities, Department of Art History and Visual Culture Studies. University of the Free State, 2014.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Editora vozes, 2016.

LEYTON, Daina. Um museu de todos. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Programa igual diferente**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 8-21.

LEYTON, Dainda; LUCENA, Cibele, MUSSI, Joana Zatz. O projeto “Aprender para Ensinar” e a mediação em museus por meio da Língua Brasileira de Sinais (Libras). **Journal of Science Communication**, v. 7, n. 4, C07, 2008.

LUPTON, Ellen; LIPPS, Andrea (Orgs). **The Senses: Design Beyond Vision** [ebook], 2018. Disponível em: <https://www.cooperhewitt.org/publications/the-senses-design-beyond-vision/>. Acesso em: 16/11/23.

Plano Nacional Setorial de Museus 2010/2020. **Ministério da Cultura; Instituto Brasileiro de Museus**. Brasília, DF: MinC/Ibram, 2010.

SARRAF, Viviane Panelli. **Acessibilidade em espaços culturais: Mediação e comunicação sensorial**. São Paulo: EDUC, 2016 [ebook].

SASSAKI, Romeu Kazumo Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação**, São Paulo, ano XII, mar./abr. 2009.

STOLLER, Paul. **The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology**. University of Pennsylvania Press, 1989.

STOLLER, Paul; OLKES, Cheryl. The Taste of Ethnographic Things. In: STOLLER, Paul. **The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology**. University of Pennsylvania Press, 1989.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. **Museu de arte e público especial**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

TORAL, Hernan Crespo. Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus. Rio de Janeiro – 1958. In: ARAUJO, M.M.; BRUNO, M.C.O. (Orgs.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

UCHIDA, Maholo.; PENG, Jingyu. Feeling the exhibition. Design for an immersive and sensory exhibition experience. In: DROTNER, Kirtsen; DZIEKAN, Vince; PARRY, Ross; CHRISTIAN, Kim Christian (Eds.). **The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication**. London: Routledge, 2018.

VENTURA, Luiz Alexandre Souza. Museu do Ipiranga prevê inovação na acessibilidade. **Estadão**, 22/11/2021. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/blogs/vencer-limites/museu-do-ipuranga-preve-inovacao-na-acessibilidade/>. Acesso em: 16/11/23.

WITTLIN, Alma Stephanie. **The Museum Its History and Its Tasks in Education**. Londres: Routledge & Kegan Paul Limited, 1949.

WYLIE, John. **Landscape**. Londres: Routledge, 2007.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)