

# A potência do experimental nos programas de acessibilidade: Encontros Multissensoriais no MAM Rio

Virginia Kastrup  
Luiz Guilherme Vergara

Os museus de arte são tradicionalmente voltados para a apreciação visual das obras e o toque é proibido. A história da filosofia é plena de considerações sobre uma suposta superioridade da visão para a experiência estética, chegando a ser questionada a própria possibilidade de uma experiência estética tátil. Sendo assim, do ponto de vista dos museus de arte, a acessibilidade para pessoas cegas quase sempre suscita resistências e polêmicas, pois ela problematiza tanto uma certa lógica da conservação quanto crenças estéticas muito arraigadas<sup>1</sup>. Há diversos obstáculos históricos, teóricos e políticos que fazem com que os cegos não sejam visitantes habituais de museus. Nos dias atuais, esses obstáculos vêm sendo problematizados e toda uma nova discussão começa a ter lugar.

Por um lado a acessibilidade para pessoas cegas em museus de arte encontra apoio e ressonância na chamada nova museologia que, a partir da década de 60, vem ressaltando o papel social e político do museu, que passa a assumir o compromisso com uma ética do cuidado e com o acolhimento de todo tipo de público, com sua diversidade cultural, econômica e social, e com suas especificidades sensoriais, motoras e psíquicas. Por outro lado, as próprias práticas artísticas assumiram, neste mesmo período, uma dimensão multissensorial e participativa que, com vários manifestos e sob diversas denominações, transbordam o primado do visual e promovem uma espécie de descolamento da retina, em direção a uma experiência estética mais ampla do ponto de vista sensorial e corporal, desafiando assim os parâmetros curatoriais e pedagógicos dos museus de arte.

Por vários eixos críticos e estéticos, as práticas artísticas contemporâneas buscam produzir movimentos e transformações no próprio museu, que não mais se limita a ser um espaço expositivo de objetos visuais, mas se torna um lugar de intervenção–acontecimento, de criação, de mediação e de fruição. O que é problematizado é o estatuto do olhar e a posição imóvel e distante do espectador de uma obra de arte. Tais tendências artísticas, chamadas experimentais, além de romperem com a relação sujeito–objeto, propõem sistemas multissensoriais que não estão apoiados apenas na visão retiniana. Tal percurso remete à genealogia dos desafios comunicativos da arte contemporânea e atinge diretamente a questão da criação de programas de acessibilidade para pessoas cegas em museus.

1 Candlin, F. Don't touch! Hands off! Art, blindness and conservation of expertise. *Body Society*, v. 10, p. 71–90, 2004; Classen, C. *The book of touch*. Oxford–New York: Berg, 2005.

O multissensorial chega aos museus sobretudo com o que Mario Pedrosa chamou de arte pós-moderna. Segundo Pedrosa, “os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos (...). Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos, pela Pop-Art. A esse novo ciclo de vocação anti-arte, chamaria de arte pós-moderna”<sup>2</sup>. Tal movimento, de alcance estético e político, emerge como efeito de uma sinergia internacional a partir dos anos 1960, com as experiências das vanguardas da contracultura, anti-arte ou do chamado fim da noção de objeto-sujeito na arte (ou desmaterialização). O multissensorial está na base das passagens e das rupturas que atingem o primado das artes visuais, bem como as categorias tradicionais de pintura e escultura, implicando em mudanças no sistema que rege as atitudes do percebedor e o próprio conceito de educação estética.

Nesta direção, o Núcleo Experimental de Educação e Arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro vem buscando tratar de forma ampliada a questão da acessibilidade, da cidadania e da participação sob uma perspectiva multissensorial. Os Encontros Multissensoriais vêm sendo realizados uma vez por mês, desde março de 2011. O projeto foi concebido em parceria com o Núcleo de Pesquisa Cognição e Coletivos (NUCC) do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tendo o Instituto Benjamin Constant como parceiro. Pensando nas estratégias a serem utilizadas em um programa de acessibilidade, partimos do reconhecimento da importância do toque nas obras. Afinal, para pessoas cegas o tato é o sentido que mais se aproxima da visão. Em função das características do acervo do MAM e das exposições temporárias que o museu abriga, o desafio seria experimentar obras situadas na dobradura arte moderna/arte contemporânea. Entretanto, perguntamos: Será que a acessibilidade pode se concretizar apenas pelo toque e pela verbalização dos elementos visuais das obras, quando suas propostas conceituais ultrapassam uma única entrada sensorial? Como trazer e jogar com o legado experimental e multissensorial da produção artística nas estratégias de acessibilidade a serem propostas?

É certo que a questão do toque nas obras dos museus e de outras instituições culturais tem sido amplamente discutida e sua importância vem sendo defendida na produção de conhecimento, de interesse, de prazer e de inspiração para a aprendizagem de pessoas cegas. Fiona Candlin<sup>3</sup> tem apontado a importância da manipulação das obras e de outras formas de engajamento sensorial para que os museus cumpram seu papel de espaços de aprendizagem e inclusão social. Diversos estudos buscam reavaliar a proibição do toque e mesmo encorajá-lo, apresentando experiências bem sucedidas no campo da educação e da saúde e analisando o problema do ponto de vista museológico, cognitivo, afetivo e artístico, em uma abordagem interdisciplinar<sup>4</sup>. Cada vez mais o museu é definido como um lugar de

---

2 Pedrosa, M. *Acadêmicos e Modernos*. Textos Escolhidos III. Organização Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 355.

3 Candlin, F. Blindness, art and exclusion in museums and galleries. *International Journal of Art and Design Education*, v. 22, n. 1, p.100-10, February 2003.

4 Pye, E. (ed.). *The power of touch*. California: Walnut Creek, 2007; Chartterjee, H. (ed.). *Touch*

criação, e não apenas de apreciação das obras. Lembrando John Dewey<sup>5</sup>, as noções de percepção estética e de prática artística se mostram indissociáveis. A criação não é exclusivamente do artista, em contraste com uma suposta passividade do espectador ou visitante de museu. Para Dewey, a experiência estética é receptiva, sem ser propriamente passiva nem ativa. O artista, em sua prática, incorpora a atitude do percebedor. Por outro lado, a ação artística só se completa com a participação do espectador. Tais ideias, já presentes na arte moderna, ganham destaque na arte contemporânea, no sentido em que aquilo que se visa não é apenas a criação de objetos, mas, sobretudo, suscitar mudanças na posição do olhar e, de modo mais amplo, nas diferentes modalidades de percepção. É o corpo multissensorial que é levado a se envolver e se transformar com a experiência estética.

O caráter inovador dos Encontros Multissensoriais é serem realizados com grupos heterogêneos de cegos e videntes, ou seja, com pessoas com diferentes eficiências e deficiências sensoriais. O objetivo é a partilha, a troca de experiências e a aprendizagem coletiva. Assim, o projeto possui dois eixos. O primeiro é a acessibilidade. O desafio é ampliar significativamente a frequência de pessoas cegas e com baixa visão ao MAM. Mas não se trata apenas de disponibilizar obras para serem tocadas por essas pessoas, em grupos especiais. Há um segundo eixo, dirigido aos visitantes videntes. Em outras palavras, o projeto é voltado não apenas para quem não vê, mas também para quem dispõe da visão. Frente à sobrecarga da estimulação visual no mundo contemporâneo, visitar o museu e experimentar suas obras na companhia de pessoas cegas pode fazer pensar nos limites da nossa própria visão para o acesso à experiência estética. Enfim, o projeto visa o exercício da percepção multissensorial compartilhada, cujo intuito é a ampliação e o adensamento da experiência estética de todos os visitantes.

O acolhimento de pessoas cegas exigiu a formação de funcionários para a recepção adequada desse grupo de visitantes, a preparação e o engajamento dos mediadores, a sensibilização da museologia, o apoio da curadoria e a discussão conjunta sobre as obras do acervo a serem disponibilizadas ao toque a cada encontro. Houve ainda a participação de alguns artistas que conversaram com o grupo sobre algumas de suas obras. Foi formada uma equipe ampla que participou da concepção do projeto, bem como do processo contínuo de planejamento e avaliação dos encontros. Ao longo do projeto, que ainda está em andamento, também realizamos uma pesquisa utilizando o método da cartografia para o acompanhamento de todo o processo<sup>6</sup>. Produzimos dados através de relatos

---

*in museums*. Oxford–New York: Berg, 2008. Dentre os artigos reunidos em Moraes, M.; Kastrup, V. (orgs). *Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual*. Rio de Janeiro: NAU, 2010 destaca-se aqui Sarraf, V. Acesso à arte e à cultura para pessoa com deficiência visual: direito e desejo, p. 154–173; Carijó, F. H.; Magalhães, J.; Almeida, M. C. Acesso tátil: uma introdução à questão da acessibilidade estética para o público deficiente visual nos museus, p.174–196 e Kastrup, V. Atualizando virtualidades: construindo a articulação entre arte e deficiência visual, p. 52–73. Ver ainda Kastrup, V. Experiência estética para uma aprendizagem inventiva: notas sobre o acesso de pessoas cegas a museus. *Anais do I Seminário Internacional Ciência e Museologia – Universo Imaginário*. Belo Horizonte, 2009 e Kastrup, V. Quando a visão não é o sentido maior: algumas questões políticas envolvendo cegos e videntes. In: Lima, E. A.; Ferreira Neto, J. L.; Aragon, L. E. (orgs). *Subjetividade Contemporânea: desafios teóricos e metodológicos*. Curitiba: Ed. CRV, 2010.

<sup>5</sup> Dewey, J. *Art as experience*. New York: Perigee, 2005.

<sup>6</sup> Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.1. Tradução Aurélio Guerra e

escritos pelos membros da equipe, de testemunhos dos participantes e também por meio de registros, em vídeo e fotografia, de todos os encontros. Realizamos também entrevistas de explicitação<sup>7</sup> após as visitas, cuja técnica possibilita o acesso à experiência dos visitantes e é muito útil para a investigação dos processos cognitivos subjacentes à experiência estética.

## A dinâmica dos Encontros Multissensoriais

Cada Encontro Multissensorial começa a ser concebido em uma reunião de planejamento, reunindo toda a equipe. Ele se baseia, em grande parte, nas obras da coleção que o museu disponibilizou para o toque. Eventualmente, verificamos a possibilidade de trazer para o espaço expositivo obras do acervo que avaliamos como adequadas, por seu potencial de exploração multissensorial. É sempre analisada a possibilidade de utilização das obras das exposições temporárias, cujo artista pode ser procurado para uma conversa. Sempre sondamos a disponibilidade de participação do artista, que traz uma contribuição grande ao encontro. Nas vezes em que isso aconteceu, os artistas afirmaram que a conversa com pessoas que não dispõem da visão foi muito rica, não apenas pela ocasião de falar sobre seu trabalho, mas também por colocar questões para o seu próprio processo de criação.

Sempre ocorrendo no último sábado de cada mês, o Encontro Multissensorial começa com o acolhimento do grupo. A maior parte das pessoas com deficiência visual chega em um ônibus que parte do Instituto Benjamin Constant. Ao descerem do ônibus, sente-se em alguns uma expectativa em relação à visita mas também uma tensão de fundo por chegarem em um espaço novo e, portanto, sem o mapa cognitivo necessário para uma locomoção segura. Ao cruzarem a porta de entrada, a temperatura fresca do ar condicionado, o silêncio do saguão e a percepção do pé direito alto acionam uma atenção vigilante. Poucos parecem completamente tranquilos e à vontade. Para a maioria, é a primeira vez que vão a um museu. Chegam com seus acompanhantes – esposas, maridos, filhos pequenos, netos ou amigos que servem de guias. Para cruzar o saguão formam-se duplas ou trios. Alguns são cegos, outros têm baixa visão; alguns já nasceram cegos, outros perderam a visão há poucos meses ou há muitos anos. Alguns são de classe baixa e têm pouca escolaridade, não tendo tido oportunidade de frequentar exposições em instituições culturais. Outros tinham uma relação próxima com a arte e com os museus quando videntes. Alguns estão curiosos e querem aprender coisas novas, outros vão sem saber bem por que. Talvez para ter um motivo para sair de casa no sábado. Há certo receio no momento de entregarem suas bolsas – como vão recuperá-las na saída? Após as explicações sobre as etiquetas nominiais, que já buscam criar um ambiente de cuidado e de confiança, são convidados para um primeiro momento de encontro na sala do Núcleo. Lá eles se juntam ao público espontâneo, que vai chegando aos poucos.

---

Célia P. Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 e Passos, E.; Kastrop, V.; Escóssia, L. *Pistas do Método da Cartografia*. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

7 Vermersch, P. *L'entretien d'explicitation*. Issy-les-Moulineaux: ESF, 2000.

Oferecemos água, acompanhantes para ir ao banheiro e bancos para descansar. Sempre há muita gente da equipe do MAM e da UFRJ e o papo corre solto até que todos estejam prontos para o início das atividades. A atmosfera é informal. Damos boas vindas a todos. Estamos alegres. Falamos rapidamente do projeto, do tema do encontro e das atividades do dia. Apresentamo-nos em seguida, para que todos saibam quem compõe o grupo. Somos às vezes mais de vinte pessoas, e é essencial, sobretudo para aqueles que não veem, saber quem está na roda. Fazemos em seguida uma oficina de sensibilização, conduzida por alguém da equipe ou um convidado. É proposta uma atividade que busca uma suspensão da atenção à vida prática, a desaceleração do fluxo cognitivo e a afinação dos instrumentos da sensibilidade. Mobilizando geralmente o corpo e a respiração, a atividade é ligada ao tema do encontro: “Dentro e fora”, “O corpo como medida de todas as coisas”, “Caos e ordem”, “Corpo e escultura”, “Processos e materiais”, “Arquitetura e escala”, “Jogos neo-concretos”, “Moringas sonoras”, “Corpo e equilíbrio”. Ela prepara para a percepção das obras que serão trabalhadas naquele dia e também para a formação do grupo. Ficamos de pé, em roda, respiramos juntos, tocamos uns nos outros em atividades que estimulam a proximidade e ajudam a quebrar o gelo e a formalidade inicial. Terminada a oficina, nos dividimos em dois ou três grupos e nos dirigimos ao local das obras, dentro ou fora do museu.

Ao longo do ano, tocamos obras de Franz Weissman, Amílcar de Castro, Tatiana Grinberg, Cildo Meireles, Paulo Roberto Leal, Barry Flanagan, Maria Martins, Victor Brecheret, Tunga, Ricardo Ventura e Louise de Bourgeois. Exploramos os jardins de Burt Newhall e a arquitetura de Eduardo Reidy. Com a ajuda de tecidos, tubos de PVC e cordas, tocamos e sentimos as colunas em V, o concreto armado, o grande vão, o eco dos pilotis e a força do vento. Por vezes propusemos oficinas de criação ao longo do percurso, como foi o caso da oficina de papel para experimentar os conceitos de corte e dobra presentes nas obras de Franz Weissman e Amílcar de Castro. Em relação à mediação, a aposta tem sido sempre na multiplicação das vozes e na abertura de espaço e de tempo para a experiência e a partilha de sensações, de pensamentos e de afetos. Um dos desafios é que as trocas realmente existam e que os videntes participem do encontro como visitantes engajados, para além do papel de guias ou acompanhantes. Por certo, eles emprestarão, em alguns momentos, seus olhos para ajudar no deslocamento espacial das pessoas cegas, bem como sua voz para a descrição da dimensão visual das obras e a narrativa de experiências. Por sua vez, as pessoas com deficiência visual emprestarão aos videntes sua destreza tátil, sua concentração paciente e sua temporalidade mais lenta, que ganharão destaque na dinâmica do encontro. Ao final, voltamos à sala do Núcleo para trocar ideias sobre a visita. As observações e testemunhos dos participantes são ouvidos com atenção. Este é um dos momentos de avaliação do projeto e todas as falas devem ser gravadas e levadas em consideração, para modificar e aperfeiçoar as estratégias e dispositivos de mediação que serão utilizados nos próximos encontros. Com essa dinâmica procura-se garantir a potência experimental do projeto.

## O acesso à experiência estética em grupos heterogêneos

Seguindo as proposições de Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>8</sup> podemos dizer que a experiência com as obras possui duas dimensões ou planos: o plano da percepção de formas individuadas e estáveis e o plano onde imperam sensações e forças moventes. O plano das forças resta aquém do plano das formas. É pelo agenciamento de forças que formas se configuram, sendo sempre passíveis de transformação. As formas se distinguem, mas não se separam do plano de forças de onde elas emergem, permanecendo nele imersas através de uma zona de adjacência. A arte produz blocos de sensações, mobilizando afetos e perceptos oriundos de diferentes modalidades sensoriais. Não falamos aqui de sentimentos ou emoções subjetivas, mas de afetos que, sem serem pessoais, atravessam o eu e criam condições para que subjetividades heterogêneas entrem em conexão. Nos Encontros Multissensoriais o trabalho da mediação, mais que focar no nível da informação e da representação, visa acionar e ativar esse plano de sensações e afetos, que possibilita uma experiência coletiva.

O conceito de transmodalidade, de Claire Petitmengin<sup>9</sup>, ajuda a entender as trocas de experiências e a aprendizagem coletiva que ocorrem com grupos sensorialmente heterogêneos. A transmodalidade é definida como uma dimensão da experiência que atravessa todos os sentidos. A base do conceito, que encontra suas raízes em William James e Daniel Stern<sup>10</sup>, é que uma mesma experiência possui duas dimensões. Uma delas é modal, ou seja, visual, tátil, auditiva, gustativa ou olfativa. A outra está aquém da diferenciação dos sentidos. Por exemplo, o ritmo, a velocidade, a intensidade e a dinâmica da forma podem ser apreendidos pela visão mas também pelo tato, pela audição ou outro sentido. A transmodalidade diz respeito à dimensão onde ocorre o atravessamento entre diferentes experiências. Nesta medida, o conceito dá conta de uma comunicação e uma troca que vai além da soma de diferentes percepções ou da enumeração de informações distintas e complementares. O desafio é acessar a dimensão transmodal, que permite a verdadeira partilha. Para Petitmengin, a dimensão transmodal é também a fonte do pensamento. Ela é descrita como pré-refletida e corporal, além de constituir uma dimensão de gênese, de emergência e de criação que, quando acionada, é capaz de alargar modos de perceber e de gerar novos sentidos para uma experiência. Enfim, podemos dizer que o plano de afetos e perceptos, formulado

8 Deleuze, G.; Guattari, F. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

9 Petitmengin, C. Towards the source of thoughts. The gestural and transmodal dimension of lived experience. *Journal of Consciousness Studies*, v. 14, n. 3, 2007.

10 Petitmengin aponta que o conceito de transmodalidade encontra sua inspiração e suas raízes no conceito de experiência pura de William James (La notion de conscience. *Philosophie*, n. 64, Paris: Minuit, 1999) e na obra de Daniel Stern (*O mundo interpessoal do bebê*. Tradução Maria Adriana V. Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992). Stern identifica a percepção amodal na relação mãe-bêbê, mas é enfático ao afirmar que ela continua a existir na vida adulta nos chamados afetos de vitalidade. Tais afetos são vetores de comunicação que atravessam as diferentes modalidades, respondendo pela propagação entre elas. A referência ao plano do amodal e transmodal pode também ser encontrada na obra de Maurice Merleau-Ponty (*O visível e o invisível*. Tradução José A. Gianotti e Armando M. d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971), particularmente nos conceitos de invisível e quiasma, e na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari (*O que é a filosofia?*) nos conceitos de bloco de sensação, afectos e perceptos.

por Deleuze e Guattari, é um plano transmodal, que pode reunir pessoas em um nível aquém de suas diferentes referências sensoriais, como os cegos e os videntes.

## O experimental na arte contemporânea: o exterior e o avesso da luva

O conceito de experimental na arte contemporânea tem origem em proposições artísticas do movimento neo-concreto brasileiro e remete a uma formulação de Mario Pedrosa, em que ele fala de um exercício experimental da liberdade. Hélio Oiticica, um dos protagonistas do movimento, defendeu amplamente a ideia de que o artista deveria abandonar o trabalho do especialista para assumir a função do experimentador, ampliando suas intervenções para além dos ambientes artísticos tradicionais e concorrendo, assim, para a produção de novos comportamentos<sup>11</sup>. Seus objetos e proposições estéticas buscam sobretudo produzir novos modos de perceber, em que o visitante abandona uma atitude de contemplação externa e passa a ter uma participação mais ativa e criadora. Assim, o objeto deixa de ser o fim último da expressão estética. Segundo Pedrosa, a tônica incide sobre a provocação de uma sensação direta, sem submetê-la a processos intelectuais e especulativos. É pela exaltação sensorial que se busca uma transposição dos limites perceptivos. A hegemonia da visão cede espaço para a multissensorialidade. Trata-se de convocar um feixe de sentidos e de mantê-lo aceso pela impregnação por visões, audições, tatos e odores. A ideia é a invenção de ambientes multissensoriais como espécies de microcosmos poéticos. Mesmo quando se trata do trabalho com a cor, que é um atributo exclusivo da percepção visual, os demais sentidos são convocados. Por exemplo, no Penetrável “o sujeito invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava, respirava cor”<sup>12</sup>. A obra é, enfim, percebida com o corpo inteiro, doravante entendido como corpo sensível, território de ritmos, contrastes, tensões e intensidades. O desafio é mobilizar outros estados subjetivos, para além dos estados ordinários que imperam na funcionalidade da vida prática. Pedrosa já defendia, em 1961, que o experimentalismo da arte contemporânea requer novos espaços de percepção estética. “Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção”<sup>13</sup>. Hélio Oiticica cria o conceito de supra-sensorial para nomear “a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo caracterizado”<sup>14</sup>. A percepção total – feixe aceso de sensações – deve levar o indivíduo a uma “supra-sensação”, ou seja, à dilatação de suas capacidades perceptivas habituais, em direção a uma espécie de centro de criação interior, atualizando então uma expressividade adormecida. A senha passa a ser experimentar o experimental.

11 Oiticica, H. *A pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Editora de Arte, 2008.

12 Pedrosa, M. *Política das Artes*, op. cit., p. 256.

13 *Ibidem*, p. 295.

14 Oiticica, H. *A pintura depois do quadro*, op. cit., p.193.

A proposta de Lygia Clark segue na mesma direção. Segundo Suely Rolnik, “A obra de Lygia Clark será uma obstinada investigação com o intuito de convocar na subjetividade do espectador a potência de ser contaminada pelo objeto de arte, através da descoberta não só da vida que agita o objeto internamente e em sua relação com o espaço, mas fundamentalmente, da vida que se manifesta como força diferenciadora de sua própria subjetividade, ao colocar-se em contato com a obra. O que Lygia quer produzir no espectador é que ele possa estar à altura da diferença que se apresenta na obra e cavar em sua alma a nova maneira de perceber e sentir de que a obra é portadora. Essa conquista poderá lançar o espectador em devires imprevisíveis.”<sup>15</sup>. Daí a expressão “atingir o singular estado de arte sem arte”, que ganha o sentido de corporificar um feixe de sensações que não se dá somente no processo de criação do chamado “objeto de arte”. Ele diz respeito à existência, seja objetiva ou subjetiva, quando esta é mobilizada em sua potência criadora. Rolnik sintetiza a ideia: “Penso que a principal visada de Lygia está na subjetividade do espectador: é aí que ela quis atingir o que chamou de estado de arte – sacudir a posição de espectador, desreificá-la radicalmente.”<sup>16</sup>.

Comentando sua relação com Hélio Oiticica, Lygia Clark afirma:

Nós éramos muito ligados porque tínhamos muita coisa em comum. Ao mesmo tempo, havia um contraponto muito curioso: quando eu e ele começávamos a conversar eu dizia: ‘Hélio, a gente é como uma mão, uma luva; você é a parte exterior e eu a parte interior’. Ele com a parte exterior pegava mais o mundo no sentido abstrato, no sentido real, no sentido concreto, e construía muito mais a coisa evidente. Eu, como mulher, o que deve ter sido a minha fraqueza e minha força, ia muito mais pra coisa que já não era tão visível, tão tocável<sup>17</sup>.

A imagem da luva percebida por Lygia Clark permite compreender o contraponto entre os dois lados da experiência estética: o lado voltado para a obra e o lado voltado para a subjetividade. Como no lado direito e no lado do avesso de uma luva, a atenção à obra e a atenção a si se distinguem, mas não se separam. A experiência estética ora se inclina para o visível, ora para o invisível; ora para o tangível, ora para o intangível. A ênfase em uma ou outra direção depende, em grande parte, da proposição do artista, mas depende também das práticas e do modo de abordar a obra, ou seja, das condições que são oferecidas para sua exploração. Nos Encontros Multissensoriais, a inclusão do toque e a mobilização de todo o corpo na exploração háptica cria condições favoráveis para a atualiza-

15 Rolnik, S. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: Museum of Contemporary Art. *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/>>

16 Rolnik, S. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. In: XXIV Bienal de São Paulo. *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 456-467.

17 Clark, L. Entrevista com Lygia Clark por Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger. In: Cocchiarale, F.; Geiger, A. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986, p. 148.



ção de virtualidades tanto da obra quanto do percebedor. O que se destaca aí é o deslocamento da posição de distanciamento da percepção, que não se esgota na distância física, mas se configura na separação sujeito–objeto, para uma posição de proximidade, contato e encontro. A imagem dos dois lados da luva, tão justa para estabelecer o paralelo entre Hélio Oiticica e Lygia Clark, serve também para expressar a potência dos Encontros Multisensoriais como laboratório de afetos e perceptos, capaz de operar deslocamentos perceptivos e desreificações subjetivas.

Em um dos Encontros, trabalhamos com uma obra de Amílcar de Castro (Sem título) que fica localizada na área externa do MAM. Um visitante que havia perdido a visão há 14 anos (A) manifestou sua dificuldade em perceber a totalidade da obra, em função desta ser muito grande. Como a mesma dificuldade foi expressa por outras pessoas cegas, alguns videntes começaram a descrever a obra a partir de referências visuais, sem conseguir, entretanto, produzir uma aproximação mais efetiva. Uma moça vidente (N), que estava próxima ao rapaz e sua namorada, relatou na entrevista que notou que o casal de cegos tocava a obra, mas não chegava a ser tocado por ela. “Aí eu resolvi me aproximar e propus que eles percorressem a obra de outra forma”. Relatou que também para ela aquilo não estava fazendo muito sentido. Ela continuava mais vendo do que tocando. Convidou então o rapaz a passar pela fenda existente na obra, usando o corpo todo na exploração.

A experiência foi descrita por ele:

Me lembro que alguém me auxiliou e disse: ‘Ah, levanta mais a perna um pouco’, e esse foi o contato que eu tive ao atravessar a fenda. (...) E aí criei um certo suspense, porque era um desconhecido ali pra mim, uma coisa desconhecida. Cria um certo medo de bater a cabeça, sujar a roupa, uma coisa desse tipo, mas no final deu tudo certo. (...) Foi onde eu interagi mais e que me deu mais compreensão do que eu estava fazendo – eu estava atravessando a fenda.

Foi curioso notar que na entrevista, quando pedimos que ele descrevesse o momento mais interessante da visita, falou justamente do momento em que fez a travessia. “A fenda me proporcionou uma interação maior com a obra. Eu me lembro mais da fenda, eu me lembro mais da fenda do que da obra propriamente dita”. Na entrevista com a visitante vidente, também foi destacado o mesmo momento do encontro. Ou seja, sua própria experiência corporal de atravessar a fenda também lhe possibilitou transpor limites de acesso à obra. “Acho que de alguma forma o momento se singularizou pra mim e me permitiu essa entrega. Permitiu que aquilo tivesse algum sentido pra mim, para além do que estavam falando, pra além do que estavam propondo. Aquilo fez um sentido pra mim! Eu constituí um sentido naquele momento, que partiu da minha relação com eles”. Em síntese, a situação aponta que por meio de uma exploração corporal compartilhada, o corte e a dobra, elementos conceituais marcantes na obra de Amílcar de Castro, foram acessados por meio da travessia experimental e imprevista da fenda da obra exposta no jardim do MAM.

## Do toque à experiência estética multissensorial

A apreciação de obras de arte por pessoas cegas pode ser fortemente beneficiada por uma boa descrição realizada por um mediador. No entanto, pautar a acessibilidade em informações verbais faz da visita ao museu uma experiência incompleta e frustrante, como o seria, de resto, para um vidente. Por ser o único sentido, além da visão, habilitado para a percepção de formas, o tato é um recurso privilegiado para o acesso a obras de arte por pessoas que não dispõem da visão. Em um texto sobre arte com pessoas cegas, Arnheim<sup>18</sup> afirma que a percepção tátil é capaz de apreender o caráter dinâmico e expressivo da forma. Contestando uma tradição que encontra em Revesz<sup>19</sup> um de seus mais conhecidos representantes, afirma a legitimidade da experiência estética tátil. A percepção tátil exploratória – conhecida como percepção háptica – é capaz de criar a imagem da totalidade através de sucessivos atos de fixação. A exploração tátil com as duas mãos funciona como uma espécie de orquestra de estímulos táteis, produzindo uma simultaneidade sem equivalente na visão. É possível apreender a frente e as costas de um objeto, ou o côncavo e o convexo, os movimentos graduais ou súbitos de uma forma e forças de expansão e contração, integradas num único percepto. Como veremos, a construção da imagem da obra por meio da percepção háptica é um dos momentos do processo de criação de sentido.

Do ponto de vista do funcionamento cognitivo, o tato é um sentido de contato, cujo campo perceptivo é exíguo ou inexistente. É também um sentido mais analítico que a visão, que constrói imagens aos pedaços, de modo sucessivo, exigindo a atenção e mobilizando a memória de trabalho. Nesta medida, ele possui uma temporalidade mais lenta. Segundo Jean Brun<sup>20</sup>, o tocar não se limita à percepção tátil. Ele implica o desejo de seguir uma superfície e de desposar uma forma. O tocar ausculta um corpo estranho. Por isso “a mão que toca é uma mão que explora um contorno, tasteia uma consistência, roça uma superfície, enlaça um volume, sopesa uma massa, irradia ou aprecia um calor”<sup>21</sup>. Assim o percebido vai além de si mesmo e incorpora o que está fora dele. E prossegue: “o tocar é, com efeito, muito mais que um sentido do contato: é o sentido de uma presença e leva à experiência do encontro. O tocar implica não somente a consciência da alteridade, mas um desejo de abolir a distância”<sup>22</sup>. Isso confere ao tocar a capacidade não apenas do encontro com os objetos, mas também do encontro consigo mesmo, possibilitando uma espécie de remissão ou reenvio a si. Tocar é, ao mesmo tempo, ser tocado por aquilo que me toca. Enquanto o olho pode ver sem ser visto e o ouvido escutar sem se escutar, a mão, quando toca, é também tocada. Nesse caso, o órgão que busca uma sensação é objeto de uma sensação que se dobra, de uma sensação a mais, de uma sensação da sensação.

18 Arnheim, R. Perceptual aspects of art of the blind. *Journal of aesthetic education*, v. 24, 1990, p. 57–75.

19 Revez, G. *Psychology and art of the blind*. London: Longmans Green, 1950.

20 Brun, J. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, 1990.

21 *Ibidem*, p.127.

22 *Ibidem*, p.128.

O caráter especial e mesmo paradoxal do toque nas obras funciona como uma porta de entrada que, mesmo não sendo a única, é muito potente para suscitar experiências multissensoriais. Vale lembrar que quando falamos em suscitar experiências multissensoriais não visamos apenas produzir uma somatória de percepções usando canais de modalidades diferentes – visuais, táteis, auditivos e olfativos –, mas sim constituir blocos de sensações transmodais por meio de ressonâncias e reverberações entre diversas modalidades sensoriais. Tocamos obras que, quando expostas em certos ambientes museais, entram facilmente na categoria das artes visuais. No entanto, elas revelam outras virtualidades e uma dimensão multissensorial pela exploração háptica. Como afirma Deleuze<sup>23</sup>, todo sentido possui uma virtualidade háptica e a experiência com a arte produz blocos de sensações, independente de quais os sentidos envolvidos.

Nos Encontros Multissensoriais realizados em 2011, o tato foi o sentido mais mobilizado como porta de entrada para a experiência estética multissensorial. Trabalhamos com esculturas e objetos, deixando para um segundo momento pinturas, fotografias, gravuras e desenhos. Todos os membros do grupo – cegos e videntes – são autorizados e convidados a tocar as obras com luvas bem finas de plástico, que conservam, em grande medida, a sensibilidade tátil e deslizam com facilidade no momento da exploração da obra. A proposta não é apenas perceber as propriedades materiais das obras e identificar sua forma por meio do tato. Não basta perceber que o material é frio ou quente, liso ou áspero; que a obra é de mármore, de madeira ou de ferro; que se trata de uma cabeça ou de cubos feitos com arame. A importância do toque não é o acesso à experiência de reconhecimento, mas abrir para a surpresa estética e para o encontro com os problemas e enigmas lançados pelas proposições do artista. Por meio de experiências multissensoriais são criadas condições para o acesso aos também múltiplos sentidos da obra. A dimensão de sensorialidade do tato funciona como uma plataforma de lançamento da percepção para as vicissitudes e aventuras no campo da percepção e do sentido.

Uma moça cega (H) sentou-se em frente à “Fita Vermelha”, de Franz Weissman, e começou sua exploração com o toque. A experiência foi relatada por uma estagiária (J):

Seus dedos percorriam a obra. Investigava, parava, sorria. Percebi que ela estava completamente entretida e assegurei que ficasse ali o tempo que desejasse. Sorria e continuava. “Que linda!”, exclamava. E continuava. “Nossa... muito interessante... muito interessante!”. E continuava. Sempre sorrindo. Tentava entender a obra. Sua expressão dizia que estava buscando captar algum sentido. (...) H. levantou-se. Em pé, parou, continuando a sorrir. Aquela obra tinha, de fato, mexido com ela. Elogiava sem parar. Disse que tinha achado realmente linda. Falou que ela era incrível, pois experimentara um grande abraço ao tatear a obra. Em suas próprias palavras: “era como se o autor quisesse dar um abraço em si mesmo”.

23 Deleuze, G. *Francis Bacon. Lógica da sensação*. Coordenação da tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

A estagiária relatou que ficou impressionada.

Como ela percebera isso? Um abraço, símbolo tão quente, denso, enrolado e misturado, naquela obra fria, maciça e com espaços por dentro? Incrível. Dei-me conta de que esse perceber talvez nunca fosse por mim alcançado, e agradei, silenciosamente, em meus pensamentos, por estar ao seu lado.

Frente à mesma obra, uma outra moça cega (C) disse que tinha a impressão que as duas extremidades da escultura pareciam se encontrar em algum momento: uma espécie de encontro no infinito. O mediador perguntou se ela realmente achava que as duas pontas se encontrariam. Percebendo um tom de dúvida ou questionamento, ela acrescentou que mesmo sabendo que talvez elas não se encontrassem, na posição e do jeito que tocou a peça ela teve essa impressão bem forte. De alguma maneira, ainda tinha.

Uma estagiária (I) relatou sua experiência da situação:

Quando ela disse isso da primeira vez, tive certeza que as pontas iriam se encontrar. Toquei e olhei, e tudo me dizia que sim. Nesse segundo momento, mesmo também percebendo o tom de dúvida na pergunta, não conseguia imaginar o não-encontro. Penei para compreender que fisicamente seria impossível. Tive que colocar meu braço como continuação de uma ponta e outro como continuação de outra para finalmente constatar que elas realmente não se encontrariam.

E saiu dali pensando: “acho que deixamos no ar o ‘encontro no infinito’. Haveria encontro, mesmo que fosse no infinito”.

Num dos Encontros exploramos trabalhos de Tatiana Grinberg, cuja proposição estética era explicitamente multissensorial e onde a questão central era a relação entre corpos e espaço. Os trabalhos se ofereciam como fluxos, processos e experimentações, convocando situações de reconhecimento e estranhamento. Uma das obras exploradas pelo grupo foi a “Musa” – uma massa branca, informe, flexível, úmida e com um leve odor de hortelã, exposta como que derramada no chão do museu. A obra era um verdadeiro convite ao toque e foi muito apreciada pelas pessoas com e sem deficiência visual. Sentado no chão, o grupo se entregou ao toque com energia e alegria, brincando de afundar as mãos, dar palmadas, fazer bolhas, tirar pedaços, encostá-los no rosto, cheirá-los, lançá-los no ar e levá-los de volta à obra. A obra era manipulada das mais variadas maneiras e, após as sucessivas experiências, voltava a ser uma massa informe, esparramada no chão.

Um homem com baixa visão (E) falou na entrevista que ficara muito surpreso e intrigado com aquela massa.

Cheguei em casa e comentei com a minha filha: “Olha, tinha um negócio lá, de uma massa que você passava a mão, que era igualzinho à minha memória” (...). Porque eu tenho uma dificuldade, na memória, de gravar as coisas. Para eu gravar o nome de uma

pessoa, eu tenho que falar com ela no mínimo umas três ou quatro vezes. Se não tiver essa oportunidade, eu esqueço. Então é igual àquele negócio, àquela massa. (...) Eu botava a mão, botava o braço, e em alguns segundinhos tudo já tinha se desmanchado.

A filha lhe dissera que ele havia sido enganado. Aquilo se chamava geleca e era vendido em qualquer papelaria. Mesmo assim, ele não parava de pensar na “Musa”. Tinha ficado intrigado com a experiência, que o havia feito pensar sobre a memória e as marcas que podem desaparecer. “Você está ali, levando na esportiva. Mas, na realidade, o que você está fazendo é um tratamento no interior de você”. E conclui: “Usar uma terapia com aquela massa, para uma pessoa que tem problema, é uma ótima opção.”

Sentado em volta da “Musa”, o grupo se divertia. Muitas conversas, trocas, energia no ar, risadas. Festa no museu. Eis que um dos participantes cegos escorrega a mão e toca no piso do salão. Professor de dança, narrou na entrevista que o toque no chão de granito liso produziu um desejo enorme de dançar. Ao lado de uma visitante vidente, que o acompanhava durante a visita, convidou-a para acompanhá-lo. Sem qualquer cerimônia, e talvez sem perceber o quão inusitada era aquela atitude no contexto de um museu de arte, bailou suavemente pelo salão, conduzindo a dama com grande elegância. Em seguida, convidou também uma das mediadoras para experimentar alguns passos de dança com ele. A cena foi acompanhada com surpresa e sorrisos por todos os presentes, o grupo e outros visitantes que por ali passavam naquele momento. A experiência com a obra suscitara algo inesperado, produzindo um acontecimento a mais no espaço do museu.

A obra “Espaço em branco entre 4 paredes” também desencadeou experiências inusitadas. Trata-se de um gabinete de madeira que possui orifícios distribuídos ao longo de suas paredes com formatos variados. A obra convida os visitantes a tocarem nas paredes e a acessar seu espaço interior, enfiando olhos, narizes, orelhas, mãos, braços e pernas. O espaço interno vazio se presta a múltiplas experiências – sonoras, visuais, olfativas, cinestésicas. Um homem cego fez o seguinte relato:

Quando eu era rapaz, tinha ali em Copacabana um local que você entrava e aparecia... Era uma casa toda sexy, que você... Tinha uma caixa, onde você tinha uma mulher no meio e tinha uns buracos, onde você botava a mão... Você botava o dinheiro, ela fazia *striptease*, está entendendo? (...) Tinha até um lugar onde você podia colocar... Tinha um buraco ali... Me lembrei. Eu falei: “Ué, parece que a artista retratou a tal caixa” (...). Você pagava e tinha uma moça que ficava ali dentro, se você quisesse que ela tirasse a roupa, você ficava vendo, se você quisesse que ela viesse te tocar, entendeu? Você botava... Ela te tocava... Você ficava pegando nela e ficava naquela brincadeira.

No caso, a percepção do participante foi remetida a amplos circuitos de sua memória de rapaz, mobilizando desejos e sonhos. Sendo sensibilizada por outro

caminho, uma jovem falou que no momento em que ergueu a perna para colocá-la no espaço vazado, sentiu-se como uma bailarina. A sensação foi descrita na roda de conversa, ao final da visita, como tendo sido de grande leveza e liberdade, o que levou a jovem a falar em voz alta, para todo o grupo, um poema sobre uma bailarina. Todos ficaram tocados com a força daquele testemunho, inclusive a artista, que estava presente e que pode perceber, com surpresa, a potência da obra em produzir experiências marcantes e alcançar sentidos que jamais haviam sido previstos no momento de sua criação.

## Uma mediação distribuída

A mediação tradicional é baseada na informação e pautada no conhecimento de uma bibliografia pré-definida, bem como num saber transmitido de modo vertical e hierárquico. Em outras palavras, ela é pautada na transmissão, processamento e acúmulo de informações e tem como objetivo a aquisição de um saber. Experimentamos outra direção em nossas práticas de mediação. Perguntamos: O que é o espaço de mediação? Quantas vozes e pontos de vista são contemplados nas premissas e cuidados que regem as práticas políticas, estéticas e sociais deste espaço? Acompanhando uma argumentação de Hélio Oiticica<sup>24</sup>, falamos aqui na presença do experimental na mediação. Evitamos a expressão “mediação experimental” para afastar a ideia de que as práticas que empregamos seriam uma espécie de etapa preliminar do trabalho com pessoas cegas, que precederia uma segunda etapa, já orientada por um saber mais sólido e consistente. Também não definimos nossas práticas apenas como um modo não convencional de praticar a mediação em museus. Por certo elas não se identificam com a transmissão vertical e unilateral de um saber sobre a história da arte e do artista, mas o mais importante vai além delas não seguirem a tradição. O que as caracteriza como experimentais é elas serem propositivas, mas, ao mesmo tempo, abertas ao ritmo e aos movimentos do grupo, produzindo resultados que não podem ser previstos. Com Hélio Oiticica afirmamos que “os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades”<sup>25</sup>. As falas dos mediadores e participantes, com toda a sua diversidade de referências – sensoriais, afetivas, históricas e culturais – compõem um processo coletivo. Todos os participantes, cegos e videntes, desempenham, em certa medida, o papel de mediadores no acesso às obras do museu.

As práticas de mediação são marcadas por uma direção, uma política, um *ethos*. Há uma presença do experimental na mediação, que visa o encontro do visitante com o museu, com as obras, com as outras pessoas e consigo mesmo. Nos Encontros Multissensoriais há um trabalho com o experimental, no sentido em que não obedecemos a fórmulas ou modelos. O projeto se inventa e reinventa a cada vez, dependendo de singularidades do mediador, da obra a ser explorada, da natureza da visita e do grupo em questão, com suas referências estéticas, culturais, históricas e cognitivas. Tais referências configuram modos de perceber,

<sup>24</sup> Oiticica, H. *A pintura depois do quadro*, op. cit., p. 221.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 223.

pensar, falar, sentir, lembrar, desejar e aprender que vão comparecer na visita. Neste sentido, a presença do experimental na mediação a faz mais próxima do encontro do que da transmissão, em que a aposta é a criação de um território afetivo de acolhimento, propício à troca de experiências e à aprendizagem coletiva. A mediação é distribuída pelo grupo, não se restringindo a uma pessoa designada pelo Educativo. Ela é antes uma função que uma pessoa. Enquanto função, a mediação se multiplica, se propaga e se distribui. Os papéis se alternam ao longo de cada encontro. Quem é mediador de quem?

Nem sempre é fácil saber se o objetivo de produzir acessibilidade estética teve êxito. Evitando colocar o problema como uma questão de tudo ou nada, trabalhamos com indícios, signos de acesso à experiência estética. É significativo que nas entrevistas, a grande maioria elegeu como experiência de referência o encontro com a obra de arte. Outro ponto de destaque nas entrevistas foi o desejo de criação suscitado pela percepção das obras de arte. Revendo os vídeos, é difícil não sermos tocados pelas cenas de pessoas cegas sorrindo ao experimentarem as obras. Também não passa despercebida a aventura dos videntes pelos meandros da percepção tátil, com ou sem os olhos fechados. Vendados por opção, alguns videntes se arriscam à exploração das obras sem o recurso da visão. Deixam-se guiar pelas texturas e pelas formas que se esforçam por imaginar, mergulhando num domínio sensorial desconhecido. O toque é capaz de nos deslocar momentaneamente do paradigma visuocêntrico, presente na subjetividade de todos nós quer sejamos videntes quer sejamos cegos. O paradigma visuocêntrico é uma política cognitiva segundo a qual o mundo é aquilo que a visão nos traz. Esta é tomada como uma espécie de sentido transparente, capaz de representar o mundo tal como ele é. Por outro lado, a percepção háptica é mais ciente de sua própria ação exploratória.

Ao longo do ano, inúmeras vezes tocamos e fomos tocados pelas obras e pelas pessoas que se reuniam ali, sempre banhados no plano dos afetos, onde subjetividades e objetos se produzem em agenciamentos para além das formas e das identidades constituídas. Muitas questões restam em aberto e é preciso seguir cartografando e acompanhando os processos em curso. Por certo, o tempo de duração de uma experiência estética vai além do instante em que o visitante é afetado. Não é possível prever o quanto os efeitos de uma experiência estética podem continuar ressoando e produzindo efeitos de subjetivação. De todo modo, podemos concluir que criar um programa de acessibilidade para pessoas cegas não se resume a colocar etiquetas em Braille ou em disponibilizar obras para o toque. Embora tais iniciativas tenham seu valor, a presença de pessoas cegas em museus deve ser acolhida como uma oportunidade especial para o questionamento acerca do ver e do não ver, das eficiências e deficiências de todos nós, cegos e videntes, obras de arte, museus e instituições culturais. Daí a importância da presença do experimental nos programas de acessibilidade, cuja potência é nos deslocar de posições identitárias, enrijecidas e congeladas, e abrir novos regimes para a percepção e para a subjetividade.

Antes de terminar, vale lembrar o relato de um dos estagiários (R) que acompanhava o grupo de cegos na volta da visita. Por morarem longe da zona sul da cidade, alguns saltam na Central do Brasil, de onde partem ônibus e trens para todas as regiões do Rio. O estagiário segue com eles, preocupado em deixá-los sozinhos naquela imensa estação. No entanto, procurando guiá-los até o ponto que vai levá-los a seus destinos, se vê subitamente perdido. Não conhece bem a Central. Como guiá-los? Como ajudá-los a voltar para casa nessa cidade louca e agitada? Eis que, talvez percebendo a apreensão do rapaz, os cegos tomam a frente. O grupo segue caminhando determinado. De repente, ele ouve: “Estamos em frente ao Boticário!”. Aliviado, sente os odores que exalam da loja de perfumes, cujas fragrâncias lhe pareceram mais aconchegantes do que nunca. Mais uma vez, as polaridades e as hierarquias se embaralham e a experiência do Encontro Multissensorial continua a reverberar no caminho de volta.

\*Virginia Kastrup é doutora em Psicologia Clínica e professora da UFRJ. É autora de *A invenção de si e do mundo* e, com Eduardo Passos e Tedesco, de *Políticas da Cognição*. É co-organizadora de *Pistas do Método da Cartografia* e de *Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas deficientes visuais*.

\*Luiz Guilherme Vergara é doutor em Artes pela New York University e professor na UFF. Coordena o Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM – Rio de Janeiro. É co-fundador do Instituto MESA: Mediações Encontros Sociedade e Arte. E-mail: [luizguivergara@gmail.com](mailto:luizguivergara@gmail.com)