



**AVANCA
CINEMA**

INTERNATIONAL CONFERENCE

2014

Título: Avanca | Cinema 2014
Coordenação: António Costa Valente, Rita Capucho

Capa: Helena Rebelo, Adriano Rodrigues
Paginação: António Osório
Assistência gráfica: Sérgio Reis, Carla Abreu, Helena Rebelo, Ana Castro, Mariana Lopes
Impressão: Antipol - Artes Tipográficas, Lda

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor
Edições Cine-Clube de Avanca, 2014

Todas as imagens e gráficos foram fornecidos pelos autores dos textos.
A totalidade das imagens ou pertencem aos autores ou foram retiradas de espaços da web onde se encontravam disponíveis.

Edições Cine-Clube de Avanca
Rua Dr. Egas Moniz, 159
3860-078 AVANCA - Portugal
Tel/fax: 234 880658
livros@avanca.com
www.avanca.com

Depósito Legal: 378644/14
I.S.B.N.: 978-989-96858-4-0

AVANCA | CINEMA 2014

A 5ª edição da AVANCA | CINEMA reúne uma vez mais investigadores, académicos, estudantes, realizadores e cinéfilos em Avanca para cinco dias de partilha à volta de Cinema.

Esta edição resulta na publicação de 197 artigos num livro de actas com 1488 páginas.

Este é o resultado de uma revisão científica de 38 académicos de 16 países, segundo as regras da arbitragem duplamente cega.

Os quatro grupos temáticos parecem continuar a ser a base permanentemente em desenvolvimento e questionamento que leva a novos rumos da investigação. Os temas que são apresentados espelham a inovação ou revelam a sustentação de áreas de investigação fundamentais para a reflexão que procuramos divulgar e questionar em torno do cinema.

Bem vindos à AVANCA | CINEMA 2014.

A Comissão Organizadora

António Costa Valente - Universidade de Aveiro - Portugal
Carla Freire - ESECS, Leiria - Portugal
Cláudia Ferreira - Universidade de Aveiro - Portugal
Herlânder Marques - Universidade do Minho - Portugal
Maria João Faceira - IAMS - Portugal
Marta Varzim - ESAD, Matosinhos - Portugal
Neuza Antunes - Universidade de Aveiro - Portugal
Nuno Fragata - ESAD, Caldas da Rainha - Portugal
Rita Capucho - Universidade de Coimbra - Portugal
Sérgio Reis - Cine - Clube de Avanca- Portugal

AVANCA | CINEMA 2014

The 5th edition of AVANCA | CINEMA brings together researchers, academics, students, directors and cinema enthusiasts in Avanca during five days of sharing about Cinema.

This edition results in the publication of 197 articles which reach a total of 1488 pages.

This is the result of a scientific review of 38 academics from 16 countries, under the rules of double-blind review.

The four thematic groups seem to continue to be the base of a permanent development and questioning that lead us to new ways of research. This is the reason why the themes presented reflect the innovation and show support for key research areas for the reflection that we seek to promote and question concerning cinema.

Welcome to AVANCA | CINEMA 2014.

The Organizing Committee

António Costa Valente - Universidade de Aveiro - Portugal
Carla Freire - ESECS, Leiria - Portugal
Cláudia Ferreira - Universidade de Aveiro - Portugal
Herlânder Marques - Universidade do Minho - Portugal
Maria João Faceira - IAMS - Portugal
Marta Varzim - ESAD, Matosinhos - Portugal
Neuza Antunes - Universidade de Aveiro - Portugal
Nuno Fragata - ESAD, Caldas da Rainha - Portugal
Rita Capucho - Universidade de Coimbra - Portugal
Sérgio Reis - Cine - Clube de Avanca- Portugal

AVANCA | CINEMA



Conferência
Internacional Cinema
**Arte,
Tecnologia,
Comunicação**

International
Conference Cinema
**Art,
Technology,
Communication**

Patrocinadores Conferencistas / Sponsors Speakers / Sponsors Conferenciers / Patrocinadores Conferenciante



Apoios Académicos / Academic support / Partenaires académiques / Apoyos Académicos



Apoios / Support / Appuis / Apoyos



Parceiros Media / Media partner / Partenaires médias / Medios Colaboradores



Parceiros Festivals / Festival partners / Partenaires Festivals / Festivales Colaboradores



ÍNDICE

CAPÍTULO I – CINEMA – ARTE

A busca pela jornada íntima em Sofia Coppola	31
Patricia Dourado	
A Consolidação do efêmero: o território da performance e a diluição das fronteiras entre linguagens	38
Fernanda Nardy Bellicieri	
A era da ubiqüidade ao vivo: câmara aberta, banco de dados e algoritmos generativos	44
Patricia Moran	
A Expressão Poética de Walter Carvalho: um diálogo entre pintura e fotografia no cinema	52
Ana Carolina Roure Malta de Sá	
A invasão de Prometheus: Habitantes parasitários na produção artística contemporânea	61
David Rodrigues dos Santos (David Etxeberria)	
A metamorfose do ator Yevgeni Mironov em um horrível inseto	66
Carlos Junior Gontijo Rosa	
Ampliación de la Narrativa del Falso Documental através de Instalaciones Multimedia Interactivas	71
Águeda Simó	
Are you ready to speak in 3D?	76
Yin-Ren Chang	
Martin Richardson	
Arte E Ética no Pensamento de Tarkovski	83
Kátia Mendonça	
Blue: ensaio em uma imagem única	92
Luiz Carlos Andreghetto	
Cartier Bresson na cinematografia Brasileira	97
Roselita Lopes de Almeida Freitas	
Cinema na Panela de Barro: Mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade	104
Edileuza Penha de Souza	
Laura Maria Coutinho	
Cin(e)stesia: cinema-gesto-palavra-corpo em "Noites do sertão", filme de Carlos Alberto Prates Correia	110
Alex Beigui	
Ilza Matias de Sousa	
Como o místico se torna musical na música para filme de Philip Glass - obras dos últimos 10 anos	116
Helena Maria da Silva Santana	
Maria do Rosário da Silva Santana	

Condições cinematográficas en la percepción del espacio arquitectónico: De El hombre de la cámara de Dziga Vertov (1929) al espacio cinematográfico de Le Corbusier (1930)	123
Daniel Villalobos Alonso Sara Pérez Barreiro	
Cópia Fiel: interrogações acerca do lugar compartilhado entre o espectador do filme de Abbas Kiarostami e o espectador no teatro performativo	131
Alexandre Wahrhaftig	
Dança, intertextualidade e paródia na Chanchada da Atlântida	139
Ana Maria de São José	
Danças? O Baile de Ettore Scola: traçando História através da dança	147
Cláudia Marisa Oliveira Nuno Tudela	
Danceidades de uma história em videodança	154
Thais Gonçalves	
Deciphering of Architectural Narratives: Pergamon Zeus Altar	160
Fundu UZ	
Depois de <i>O Estado das Coisas</i>	166
Fabiana Feronha Wielewiczki	
Do corpo à carne: intensificações videográficas na arte da <i>performance</i>	172
Juliana Soares Bom-Tempo	
"Duda": do conto para o filme animado	182
Siane Paula de Araújo Luhan Dias Souza Maurício Silva Gino Luis Dias Siqueira	
Ed Atkins: Melancholic Avatars in HD	188
Francesco Spampinato	
<i>El espíritu de la colmena</i> (Victor Erice, 1973): La dimensión infantil de la existencia y la creación como interpretación de la existencia	194
José Carlos Carazo Rublo	
El Nuevo Cine Tailandés, el cine experimental de Apichatpong Weerasethakul.	200
Milagros Expósito Barea	
Entre as trevas e a luz: a presença do cinema em <i>A Selva</i> de Ferreira de Castro	207
Dora Nunes Gago	
Era uma Vez: Contos de Fada e Cinema	212
Anna Maria Balogh	
Espaços de memória: experiências de <i>Bom Retiro 958 Metros</i>	220
Leonel Martins Carneiro	
"Estímulos Visuais Com Histórias Especiais". Uma experiência Lúdico-Didática com Jovens NEE	230
Mafalda Sofia Almeida	

Fazendo Filmes na Ilha: Produção de Audiovisual como linha de fuga em Cotijuba, periferia de Belém	238
Néia Lúcia Fonseca	
Filmar a Amazônia: existe uma linguagem narrativa original?	247
Jorane Ramos de Castro Selda Vale da Costa	
Fixed and Immutable: Ballet and Power From The Red Shoes to Black Swan	256
Geraldine Morris	
Geo-Cinema, projections and Vjing Art: The city as a cinematic issue	261
Wilson Oliveira da Silva Filho Márcia Cristina da Silva Sousa	
Geometrias espaciales en el cine de Kubrick. La Naranja Mecánica y los espacios quebrados	266
Cecilia Ruiloba Quecedo	
Historical memory and working through (rubble films) the past	279
Robson Loureiro	
Industrial Cowboy: the Development of the Male Hero Template from the Western to Film Noir	287
Adam Baron	
Interactive Installation PARADISO - sense and spaces. Expanded Cinematic experience	295
Bertha Bermudez Chris Ziegler Maite Bermudez	
Intimate Screen Performances: Techniques and Aesthetics of Intimacy in Digital Cinema	300
Michael Andrew Morgan	
La conservación de las artes performativas en el contexto artístico contemporáneo: la filmación como medio de conservación	305
María del Carmen Bellido Márquez Francisco Tiago Paiva Antonio Martínez Villa Balbino Montiano Benitez César David Hernández Manzano	
Manoel de Oliveira e a transformação dos <i>lugares de memória</i> em <i>lugares de possibilidade</i>	311
Alexandra Serapicos Antunes	
Materials, Movements and Meaning : The Art in Experimental Animation	321
Ajay Kumar Tiwari	
Memory Affect: The Past and Present in Ross McElwee's <i>Photographic Memory</i> (2011) and Terrence Malick's <i>The Tree of Life</i> (2011)	328
Sophie Jackson	
Memory and Urgency: Reading Contemporary Video Art, Animation, and Multimedia Performance Through Walter Benjamin's Critical Engagement With Surrealism	334
Graeme Langdon	

Moving Horizons: Space as Material within 3-D CGI Animation	343
Alex Jukes	
Narrativas de horror en el cine mexicano: los relatos perturbadores de Carlos Enrique Taboada	353
Blanca Estela López Pérez	
Antonio Camarillo Vázquez	
Narrativas de si na obra documental contemporânea: o papel da dramaturgia na representação da memória	361
Angelita Bogado	
Narrativas e montagens: sobre a poética cinematográfica em fotolivros de artistas	367
Denise Trindade	
Narrativas urbanas en contextos multimedia: Guerrilla tv como antecedente de propuestas emergentes en Portugal	373
Pedro Ortuño Mengual	
Nelson Pereira dos Santos: escrevendo com luz	379
Marise Berta de Souza	
Noise como media / media como Glitch: Caos e erro como formulação estética nas artes sonoras	387
Hugo Paquete	
Pedro Bessa	
O cartaz do filme RPG: uma análise iconográfica e iconológica	395
Sérgio Carvalho	
O cinema como arte: Vertov e as vanguardas	401
Tereza Azambuja Rodrigues	
O mundo como filmes-listas: Coleção e memórias em Rennó, Greenaway e Berliner	410
Rafael Rocha Jaime	
Wilson Oliveira Filho	
Leila Beatriz Ribeiro	
"Once Upon a Time, Cinema": Makhmalbaf's Philosophy behind Making a Postmodern Film in Iran	418
Hosein Jalilvand	
Sheida Sheikhha	
Ahmad Alastli	
Quando a Imagem Erótica nos Aborrece: Corpo, Sexo e Desejo no Cinema Experimental de Andy Warhol e Julião Sarmento	425
Miguel Mesquita Duarte	
Bruno Marques	
Relações entre as técnicas de realização e o design de personagens em filmes de animação	435
Virgílio Carlo de Menezes Vasconcelos	
Meriana Faria Marcondes	
Rio De Imagens: Josué De Castro A Existência do Cinema Brasileiro	444
José Umbelino de S. P. Brasil	

Ritornelos audiovisuais na internet: os grooves ecléticos do videomashup	450
Rodrigo Fonseca e Rodrigues	
Ryan Trecartin e a instabilidade institucional da imagem em movimento: do museu ao ciberespaço	455
João Raposo	
Sobre Arte e Fracasso: Revisitando <i>A obra-prima desconhecida</i> e <i>La belle noiseuse</i>	462
Guy Amado	
Star Wars: La Arquitectura de una Galaxia muy cercana	470
Sara Pérez Barreiro	
Ramón Rodríguez Llera	
Daniel Villalobos Alonso	
Story of Photo Studios in Tamilnadu	480
Maniyarasan Rajendran	
Terrorismo Poético - A influência das vanguardas utópicas em intervenções urbanas e manifestações no Brasil	487
Joaquim Batista	
Pedro Bessa	
Jaiver Bethônico	
The Challenges of the Ephemeral: Conserving Performance Art	494
Marta Filipa da Costa Rodrigues	
The use of visual scores in Live Audiovisual Performance	501
Ana Carvalho	
The Yellow Submarine (1968). La Arquitectura Utópica y Arte de los Sesenta en una Película Animada	506
Nieves Fernández Villalobos	
Ventos que nunca mudam: ao encontro de Mary Poppins com Walt Disney e John Lee Hancock	519
Suzana Ramos	
Video Sculpture, Making Sculpture in an Era of Information Density	528
Emily Schleiner	
Waltércio Caldas: filme, livro e enigma	534
Cintia Mariza do Amaral Moreira	
CAPÍTULO II – CINEMA – CINEMA	
<i>A Condição de Explorador: Discursos da Dor entre Os Cus de Judas</i> de António Lobo Antunes e <i>Tabu</i> de Miguel Gomes	541
Maria Inês Castro e Silva	
A Invenção de Tatuagem: Um estudo acerca do processo de criação do filme a partir do roteiro	547
Marcos Antonio Neves dos Santos	
Georgina da Cruz Pereira	

A Invenção Pós-Abissal no percurso cinematográfico de Pedro Costa	554
Ana Cristina Pereira	
A Jornada e a Travessia	562
Rodrigo de Castro Resende	
Laura Maria Coutinho	
A longa sombra do passado. A Queda do Muro de Berlim, <i>Westalgie</i> e Geração de 68 no filme <i>Die Unberührbare</i> (2000)	570
Ana Maria Pinhão Ramalheira	
Ana Luísa Santos Freire Moura	
A personagem infantil como estratégia narrativa no cinema latino americano contemporâneo	577
Inara de Amorim Rosas	
A Psychological analysis of the camera movements in the film, <i>The Shining</i> , directed by Stanley Kubrick	586
Somayeh Khosravi Khorashad	
Ahmad Alasti	
A subjetividade dos viajantes de Road Movie	595
Victoria Schotten	
Abril Despedaçado e o Governo da Infância	600
Luiza Pereira Monteiro	
Amor e Transcendência em <i>The Tree of Life</i> de Terrence Malick	608
Maria do Céu M. M. Marques	
Analyses of the Mythic Structure in the Romance Genre Comparison of the Hero's Journey In <i>Casablanca</i> (1943) and <i>La Strada</i> (1954)	614
Zohreh Samband	
As Bases Históricas e Teóricas da Montagem no Cinema	622
Carlos Canelas	
Jorge Ferraz de Abreu	
Jacinto Godinho	
As formas de produzir afeto: a expressão realista	630
Thalita Cruz Bastos	
Becoming the Other in Neill Blomkamp's <i>District 9</i>	637
Ana Luísa de Oliveira Gonçalves Pires	
Bem-vindos a Austen! Sequências Iniciais em Adaptações Cinemáticas e Televisivas	642
Ana Daniela Coelho	
Branca de Neve: Contos, Filmes e Educação	647
Ana Carolina Santos do Nascimento	
Cineclubes, convergência mediática e fluxos comunicacionais e culturais - o caso do Cine e Vídeo Taramã (UFAM, Amazonas - Brasil)	653
Luíza Elayne Azevedo Luíndia	
Cinema and history in the Brazilian dictatorship period: The case of Zuzu Angel	662
Maria Cristina Tonetto	
Laudia de Oliveira Bolzan	

Constructions of Irish Cinematography by Irish Cinematographers	670
Deldre O'Toole	
Da esquizofrenia à coerência, de catadora à transformação em personagem: uma análise do documentário <i>Estamira</i>	678
Luiz Philipe Fassarella Pereira	
Direção de Fotografia: A importância artística no cinema de ficção	690
António Costa	
Dispositivo e processo: a relação entre o documentário brasileiro contemporâneo e o processo de criação	696
Georgia da Cruz Pereira	
Marcos Antonio Neves dos Santos	
Docufiction in the films of Mani Kaul	702
Devdutt Trivedi	
Drawing on Topolski : an exploration of the relationship between reportage drawing and documentary filmmaking	708
Alistair Oldham	
Entre Gritos e Silêncios: Uma análise audiovisual de <i>Funny Games</i>	715
Livia Maria Marques Sampaio	
Eye of God: changes in non-fiction cinematography style	721
Jouko Aaltonen	
Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira: deslocamentos e alegorias	727
William Pianco	
Intertextualidade no cinema de Tim Burton	736
Ana Lúcia Andrade	
Jia Zhang-ke's 24 City in the spotlight of the new urban cinema, rethinking a state of transition in today China	742
Tomé Saldanha Quadros M.A.	
Lar, doce horror: mídia amadora e o filme <i>found footage</i> de horror	747
Klaus Berg Nippes Bragança	
<i>Les Visiteurs du soir</i> e <i>L'Eternel retour</i> : resistência ou cedência moral perante o ocupante?	755
Maria Eugénia Pereira	
Marcas de gênero nos manuais de cinematografia e na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial	767
Marina Cavalcanti Tedesco	
Maria Antonieta: uma abordagem cinematográfica do indivíduo contemporâneo	774
Moreno Cruz Osório	
Musas em Pixel migram da Web para o Cinema	783
Maria Goretti Pedroso Soares	
Narrativas da morte no Cinema: O filme <i>A Partida</i>	795
Maria Emília Bottini	
Laura Maria Coutinho	

No cinema e na vida: mitos e histórias Laura Maria Coutinho	801
O Cinema de Terror em Portugal Cinara Paralta Pisco	807
O documentário e a mise-en-scène da diferença: tradição e encenação nos filmes do projeto Vídeo nas Aldeias Amaranta Cesar	816
O espaço da ficção fílmica como agente da Narrativa: a Emoção enquanto geradora de Sentido Carlos Manuel Figueiredo Eduardo Francisco Antunes Inês Farmhouse Coimbra	822
O espaço no documentário: experimentações na escola Cristiano Barbosa	831
O ficcional e o documental, dois cinemas sobre uma mesma história: a ditadura no Brasil Elis Crokidakis Castro Eliana Monteiro	839
O medo que vem do interior: confrontos entre o tradicional e o moderno no longa de terror português <i>Coisa ruim</i> Tiago José Lemos Monteiro	847
Os filmes musicais no Brasil: uma cartografia preliminar dos <i>musicamaveloscos</i> às cinebiografias contemporâneas Guilherme Maia	855
Passado e Futuro no Cinema de Ficção Científica Elsa Margarida Rodrigues	862
Performance, mise-en-scène e auto-mise-en-scène no cinema documentário Bruno Saphira	867
Policarpo Quaresma: o estudo de uma identidade heróica no cinema brasileiro de ficção Adriano Medeiros da Rocha Anderson Medeiros da Rocha	872
Por detrás de Mnemosyne se esconde a criança lusitana Igor Gonçalo Furão	881
Relação entre o Cinema e as Séries Televisivas Lilian Fontes Moreira	890
Representação da doença no cinema documentário autobiográfico José Francisco Serafim Natalia Ramos	896
The Evolution of the Twenty-First Century Musical Film: Comparing Contemporary Hollywood Musicals to those of the Golden Age of Cinema Sheida Sheikhha Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari	902
The Language of Cinematic Adaptation Susana Lozano	910

The Native American Documentary Film and its Spect-actors: <i>Indian Country Diaries</i> Arianna Mancini	916
<i>The Singing Detective</i> e a tradição do musical americano clássico Lucas Ravazzano de Mattos Batista	925
Time Lapse Gamze Konca	931
<i>Twin Peaks</i> como alegoria daimónica cinematográfica Fátima Chinila	940
Um estudo sobre o documentário autobiográfico em Santiago Teis de Medeiros Marcalo	949
Visões, realidades e experiências para novos roteiristas (guionistas) audiovisuais no Brasil. Conversa com Júlio Meloni Glaucia Davino	954
<i>We will always have Paris: Before Sunset</i> (2004) de Richard Linklater José Duarte	959

CAPÍTULO III – CINEMA – COMUNICAÇÃO

A Forma do Pecado Danilo Aroeira de Pinho Tavares Maurício Silva Gino	969
A tradução dos signos do videoclipe Thriller, de Michael Jackson, ressignificadas na linguagem dos desenhos animados André Araújo de Menezes Jerônimo Coura Sobrinho Welerson Rezende Moraes	979
Aquele querido cinema português: uma recepção crítica de Tabu no Brasil Rafael Carvalho	989
Cartografias da (trans)formação docente: uma experiência estética com o cinema Donald Hugh de Barros Kerr Junior	995
Cinema e Espacialidade: Investigações em Comunicação e Cultura Cecilia Noriko Ito Salto Paulo Celso da Silva	1001
Cinema e infância: (des)caminhos em Mutum Maria Alice de Sousa Carvalho Rocha Sonia Maria Rodrigues	1007
Cinema e Mulheres na Comunidade Ana da Palma Ana Kennerly	1013
Cinema, educação e narrativa: esboço para um voo de avião Patrícia Barcelos Laura Maria Coutinho	1024

Comunicação acessível em museus: audiodescrição ao serviço da arte inclusiva	1032
Cláudia Martins	
Didactisation complète d'un film en classe de langue étrangère: comment fidéliser ses élèves à un travail par épisodes?	1042
Matteo Broggin	
Engaging in Societal Change: A Filmmaker's Responsibility	1049
Joe Aldous	
Infância Na Retina: a experiência (in)visível do cinema e da infância	1055
Glacy Queirós de Roure	
L'habiter atopique dans la représentation filmique. La diégétique du film de Mustapha Badie	1062
Madjid Chachour	
Hafida Boulekbache-Mazouz	
Lisboetas: o contributo didático do cinema para a aquisição de competências linguísticas e culturais	1076
Filomena Amorim	
Memória e identidade nas películas do cineasta Helvécio Ralton	1084
Aline de Queiroz Lopes	
Adriano Medeiros da Rocha	
No princípio era o <i>éthos</i> . Elementos para uma análise da transversalidade da ética no cinema	1090
Ana Leonor Moraes Santos	
O cinema como ferramenta andragógica para a terceira idade: o Projeto CINAGE	1096
Fátima Chinita	
Bárbara Janicas	
O Cinema como ferramenta pedagógica no Ensino da Física	1105
Catarina Pinheiro	
O documentário biográfico sobre a ditadura militar e a resignificação do político no Brasil	1111
Cristiane Freitas Gutfreind	
Questões do Ensino da Preservação e Recuperação de Acervos Filmmicos	1116
Suzana Cristina de Souza Ferreira	
Roots of Violence According to Psychological Definitions in the Cinema of Kim Ki Duk	1121
Moghadaseh Roohi	
Reza Khanlari	
Storytelling through videos – a case study about caper (<i>Capparis spinosa</i> L.), an underutilized drought tolerant plant	1127
M. Alexandra Abreu Lima	
Jorge Ramalho	
The "Stock Refuge". Marginalization, Video and Commerce: Changing Lives and Recycling Technology	1133
Scott D. Erlinder	
The Role of New Popular Music in Anglophone Cinema	1142
Márcia Lúcia Fontes da Conceição e Martins Ferreira	

Visual art and science Italian project Adopt Science and Art: old and new media for popularization of science	1150
Marcella Giulia Lorenzi	
Franco Luigi Fabbri	
Beatrice Boccardi	
Veronica Cavicchi	
Gioliola Giurgola	
Giovanna Parolini	
Renato Sartori	
Amerigo Solari	
Matteo Torre	
Michelangelo Tricarico	

241

CAPÍTULO IV – CINEMA – TECNOLOGIA

A existência em <i>streaming</i> : Narrativas audiovisuais na mediação da vida	1161
Rosane Vasconcelos Zanotti	
A internet como um lugar intercriativo e produtilizado – o caso da ciberformance	1167
Clara Gomes	
An Urban Reading With Visual Data's : Istanbul Bridges And It's Cinematographical Expressions	1178
Gizem Kaya	
As aventuras de Pi e o uso experimental do 3D	1185
Erika Savernini	
Atores e big brothers no nano mundo	1193
Iara Sydenstricker	
<i>Bionarrativas</i> – Experiências Participativas na Narração	1198
Eduarda Abrantes	
Desterro, desconforto, deslocamento... e arquitectura? O cinema de Karim Aïnouz	1209
Maria Daniela Rosário de Alcântara	
Ricardo Gomes Coelho da Silva	
Espacio y cine en "Kochuu: Arquitectura Japonesa / Influencia y Origen"	1220
Iván J. Rincón Borrego	
In/action: An exploratory approach to dysfunctional responsiveness in interactive narratives and video games	1231
Pedro Cardoso	
Miguel Carvahais	
La presencia de cine en el prime time televisivo de Antena 3 (1990-2010). Consolidación y protagonismo de los espacios <i>El peliculón</i> y <i>Cinematrix</i>	1237
Sílvia García Mirón	
Narrativas audiovisuais de autoria coletiva em tempo real	1250
Alexandre Coronato Rodrigues	
Netflix – uma nova forma de consumir imagens	1256
Guilherme Bento de Faria Lima	

O Contemplatio Tecnológico Carlos de Azambuja Rodrigues	1261
Perceber o cinema de bolso Claudia Lambach	1267
Produção de Documentários com Dispositivos Móveis: dois projetos em comunidades do Brasil Andreia Machado Oliveira Felix Rebolledo Palazuelos	1272
Prometeu – Ilusão em Tempo Real Luís Leite Marcelo Lafontana	1277
Second screen as a facilitator of audiovisual knowledge: a mobile application proposal Carla V. Leite	1285
Sistemas de simulación de imagen analógica en la era digital Juan José Domínguez López	1294

CAPÍTULO V – CINEMA – LITERACIA FÍLMICA

Film Literacy: Context, Critique and Creativity within Film Studies at the CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação Vitor Reia-Baptista	1303
Análise fílmica e o leitor-espectador em espaços de comunicação pedagógica Ana Paula Nunes de Abreu	1305
Dramas documentais: memórias das ditaduras Denize Araujo	1311
Literatura e Cinema: diálogos na era da interatividade Isa Mestre	1319
Neblina em Avança: apresentação pública do primeiro filme interativo da trilogia "Os Caminhos que se bifurcam". Bruno Mendes da Silva	1325
Por si nos falla la memoria: la hermandad ibérica en los noticiarios cinematográficos Olivia Novoa Fernández	1331

CAPÍTULO VI – CINEMA – CONVIDADOS

A Barrigada de Natal da SIC K Conceição Lopes Ana Monteiro Andreia Silva	1339
"A man of travel, that hath seen the world": Uma Retrospectiva da Personagem do Turista no Cinema Norma dos Santos Ferreira Valdemar Miguel Neto Catarina Martins	1346

A produção de sentido através da experiência ficcional Marta Varzim	1353
Ação Gráfica Do (No) Quotidiano Rogério Guimarães Paulo Bernardino Bastos Graça Magalhães	1358
Chronique d'un Été, cinquenta anos depois José da Silva Ribeiro	1365
Cinema digital: Um olhar sobre a produção brasileira Alfredo Taunay Conceição Lopes	1372
Comboio da Memória Sérgio Ellseu Paulo Bernardino Bastos	1379
Deliberate costuming: Reading the cinematic costume in four different versions of Joan of Arc's story Elena Trencheva	1385
Do filme "ensaio de orquestra" de Frederico Fellini à orquestração da aprendizagem em teorias da comunicação Conceição Lopes	1391
Em Ruínas: sobre uma estética de fragmentação Sérgio Marques Paulo Bernardino Bastos	1399
Las reglas del Juego Beatriz Legerén Lago Fernando Rada	1405
Memory (Enhancement) and Cinema: an exploratory creative overview Maria Manuela Lopes Paulo Bernardino Bastos	1410
Método e os sete vídeos de "Red Carpet" - uma experiência prático-teórica João Vínel de Oliveira Filho Paulo Bernardino Bastos	1419
Notas sobre <i>La invención de Morel</i> , <i>La Jetée</i> e outras possibilidades de naufrágio no território da imagem Fabiana Feronha Wielawicki Paulo Bernardino Bastos	1428
Processo criativo ENTRE convite à produção Nuno Fragata António Costa Valente	1436
Produção de Animação com a Captura de Movimento: um Estudo de Caso João Victor Boechal Gomide Marcalo Tannure Hudson Ludgero Ribeiro	1443

<i>Prova d'Orchestra</i> (Fellini, 1978): Arte e Transgressão	1452
Anabela Dinis Branco de Oliveira	
<i>Te doy mis ojos</i> - A ousadia de romper o ciclo da violência doméstica através do Cinema	1458
Ana Catarina Pereira	
The Dynamics of Frame: Framing and Reframing in Wong Kar-wai's Films	1465
Wai Luk Lo	
Toward a New Theoretical Framework for the Form and Content of Animation in Digital Age	1473
Yen-Jung Chang	
UPA Utilização Pedagógica do Audiovisual	1479
Carla Sofia Freire	
Carlos Silva	

NOTA :

Algumas comunicações incluem imagens a cores que nesta obra são impressas em tons de cinzento.
 Em www.avanca.org será possível visualizar as mesmas a cores, junto aos resumos da correspondente comunicação.

NOTE:

Some papers include colour pictures that in this book are printed in greyscale.
 In www.avanca.com you'll be able to see these same pictures in the original colours, along with the abstracts of the each paper.

NOTE:

Certaines communications contiennent des images et des couleurs qui dans cet ouvrage apparaissent en tons gris.
 Sur www.avanca.org, vous pourrez les visualiser en couleurs à la fin du résumé de la communication correspondante.

NOTA:

Algunas comunicaciones incluyen imágenes y colores que en esta obra se encuentran en tonos grises.
 En www.avanca.org, podrán visualizarlas en color, al final del resumen de la comunicación correspondiente.

Comunicação acessível em museus: audiodescrição ao serviço da arte inclusiva

Cláudia Martins

School of Education, Polytechnic Institute of Bragança, Portugal

Abstract

Museums are highly visual places (De Coster, 2007), where enjoying art, whether alone or in groups, and interpreting its clear and ambivalent signs depend almost exclusively on people's sight. Therefore, the mediation between art and visitors has been expressed in different forms of communication, namely the labels of the exhibited objects, wall texts, room guides, various pamphlets and brochures, guided visits and audio guides. Whereas these forms may not pose any apparent obstacle to sighted people, the same does not occur with audiences with sensory impairments, be it visual or in terms of hearing. Written-based communication appears as a barrier to the blind and visually-impaired and orally-based communication presents itself as an obstacle to the deaf and hard-of-hearing. In our presentation, we shall focus on the blind and visually-impaired audiences and specifically on the forms of communication that are offered to them within Portuguese museums, bearing in mind that, for these audiences to overcome the absence of sight, communication must be strongly descriptive, that is they depend on the guiding criteria of audio description, one of the modes of Audiovisual Translation. Consequently, the issue we intend to question is whether Portuguese museums provide accessible communication for the blind and visually-impaired and enable art to become truly inclusive, which we will attempt to answer on basis of excerpts taken from Portuguese audio guides.

Keywords: Audiovisual Translation, Art museums, Audio description, Inclusive art, Audio guides.

Introdução

[A]ceder ao museu não é apenas entrar pela porta e percorrer as salas; aceder ao museu é poder usá-lo enquanto objecto de cultura, de deleite espiritual, de prazer estético, de conhecimento científico, de puro entretenimento (Lira, 1999: 4)

A etimologia de *museion*, palavra grega que posteriormente deu origem a 'museu', significava templo das musas, as nove filhas de Zeus e Mnemosine, que eram as deusas das artes e da ciência e serviam de inspiração para artistas, poetas, filósofos e músicos. De acordo com esta autora Simpson (2007: 126), o primeiro museu de que se tem conhecimento é a Biblioteca de Alexandria.

A partir do século XVI, nomeadamente com a abertura do mundo europeu aos restantes continentes com as descobertas portuguesas e espanholas, desenvolveu-se um interesse em colecionar objetos naturais e artificiais provenientes da natureza e nasceram espaços de exposição de "curiosidades",

reunidas por colecionadores privados. Estes espaços refletiam a epistemologia renascentista e pretendiam prescrever ordem e sentido ao universo, permitindo aos colecionadores situarem-se neste universo. Assim, a palavra 'museu' acabou por passar a designar o edifício onde estas curiosidades podiam ser contempladas (Hooper-Greenhill, 1992: 122-123).

Russell (1994: 1) afirma ainda que os museus ancestrais eram sintomáticos de uma visão enciclopédica do mundo, com uma ontologia e uma epistemologia particulares, e a sua organização permite igualmente retirar assunções implícitas sobre o modo como os visitantes desenvolviam a sua aprendizagem. Estes museus refletiam uma visão positivista do mundo que era governado por regras imutáveis e invioláveis.

Contrapondo-se a esta conceção positivista, surge a abordagem construtivista que enfatiza as dimensões ativa e imaginativa da aprendizagem e da descoberta, daí que conhecer o mundo seja encarado como uma reconstrução ativa, isto é, o envolvimento intelectual das pessoas na aprendizagem aprasanta-se como uma premissa fundamental para a criação de ligações na construção de representações mentais do mundo. O conhecimento surge então como algo de relativo e provisório.

A consequência direta do construtivismo na experiência museológica prende-se com o envolvimento intelectual e efetivo dos visitantes, que permite tornar a visita aos museus atrativa, uma vez que se apoia em experiências materiais física e perceptualmente significativas. No entanto, o construtivismo não se assume como suficiente para promover e aprendizagem e o conhecimento; é necessária a transmissão social de informação, estando esta dependente de quem são os visitantes, de onde vieram e com quem contactaram – grande parte da aprendizagem é culturalmente mediada. Neste sentido, a linguagem é um importante sistema representacional para que os fenómenos externos sejam interiorizados.

Russell (1994: 4) sustenta que as questões construtivistas têm diversas implicações, por exemplo, as expectativas e preconcepções dos visitantes devem ser tidas em conta na organização das exposições; a manipulação física de objetos e exploração das suas dimensões devem ter implicações na geração de hipóteses, ou seja, o fazer deve conduzir ao pensar. Os visitantes têm de ser encarados como intelectualmente ativos, cuja aprendizagem resulta do seu envolvimento nas experiências que correspondem a um processo de transformação da informação numa representação pessoal e internalizada.

Foi durante a segunda metade do século XIX e inícios do século XX que o número de museus assistiu a um aumento exponencial não só como uma forma de as potências europeias reescreverem a sua história e

exibirem os feitos do passado, mas também como um meio de exporem o espólio reunido durante o período colonial (Simpson, 2007: 126-127).

O museu começou por ser um espaço onde o passado era preservado, mas não para ser necessariamente visitado; era uma "caixinha de segredos, um mundo à parte, um cofre-forta de que apenas alguns possuíam a chave e conheciam o caminho de porte" (Lira, 1999: 1). Os seus visitantes primordiais eram aqueles pertencentes às elites intelectuais e mais cultuadas que pretendiam usufruir do seu tempo livre a contemplar os vestígios dos feitos pretéritos – os museus ofereciam a possibilidade de concretizar um certo "diletantismo cultural" (ibidem). No entanto, as visitas deste público privilegiado não eram assim tão frequentes que exigissem profundas preocupações com a acessibilidade às coleções ou ao próprio espaço.

A alteração desta situação de fechamento deu-se, por um lado, com a consciencialização da existência de outros públicos e, por outro, com a democratização da educação e da cultura, culminando no nascimento do conceito do museu de todos e para (quase) todos. A concretização desta democratização dos museus pode ser situada entre as décadas de 60 (Lira, 1999: 2) a de 80 (Deshayes, 2002: 24) do século XX em termos do espaço europeu, apesar de em Portugal apenas ter sido notório a partir do 25 de Abril de 1974. No entanto, podem ser mencionadas algumas preocupações pontuais com as necessidades do público, tais como as de Margaret Jackson em 1917 que demonstrou a sua apreensão face às horas de abertura e fecho dos museus na sua obra "The Museum: a manual of the housing and care of art collections" e, por outro lado, do Diretor do Museu de Arte Antiga, em Lisboa, que divulgou em 1926 o horário de abertura deste museu nos jornais locais, enfatizando os períodos flexíveis de abertura para visitantes estrangeiros (Lira, 1999: 1).

Estas novas preocupações relacionavam-se com a perceção da existência de um novo público, em nada semelhante à elite que consumia a cultura museológica do passado, com suas necessidades e interesses totalmente díspares, o mesmo devendo dizer-se dos próprios edifícios que albergavam os museus: a sua arquitetura, o seu aspeto sombrio e taciturno, típico dos museus de antigamente necessitavam de uma reformulação. Desta forma, torna-se uma exigência que os museus desta nova era recebam de forma cativante os seus visitantes, que os saibam atrair e interessar, de forma a que visitem o museu de forma regular. Afigura-se igualmente necessário que estes divulguem as suas atividades e exposições "[p]ela cidade, nos folhetos dos municípios, nas folhas locais, na rádio ou na televisão, nos diários culturais da localidade e nas paredes em cartazes, [assim] o museu publicita-se, dá-se a conhecer, mostra que pretende que o visitem" (Lira, 1999: 2).

Paralelamente à exigência de divulgação, torna-se essencial que o museu se equipe de outro tipo de instalações, particularmente as instalações sanitárias, os vestiários ou os cafés, o bar ou o restaurante, a loja, os serviços de documentação ou uma biblioteca. É

igualmente importante referir a necessidade de criar um departamento educativo que assegure a abordagem das questões didáticas e pedagógicas relacionadas com públicos específicos, ou seja, as crianças e jovens em idade escolar e as famílias. O museu passa a ser encarado como uma extensão e continuação do trabalho realizado pela e na escola, sendo de referir João Couto, um pensador português que, em 1961, no artigo "Extensão escolar dos museus", defende a necessidade de criar serviços educativos nos museus portugueses, à semelhança do trabalho realizado no Museu de Arte Antiga em finais dos anos 20 do século XX. João Couto fortemente inspirado pelos novos preceitos museológicos e museográficos europeus e americano afirmava que "um museu moderno é uma casa em constante movimento" (Costa, 2012: 139).

Desta forma, a nova era de museus deve perseverar pela acessibilidade física dos seus próprios edifícios, dos espaços museológicos, coleções e peças, e pela acessibilidade intelectual, educativa e lúdica, tomando a informação acessível a [quase] todos, que deve ser também trabalhada para servir públicos escolares, e potenciando a sua fruição, isto é, transformando o museu numa instituição interpretativa (Lira, 1999: 8). A estas dimensões de acessibilidade acresce a dimensão da acessibilidade sensorial que adequadamente concretizada permite a abertura destes espaços a públicos portadores de deficiência visual e/ou auditiva.

Tendo por base as ideias supra expostas, o nosso trabalho pretende apresentar algumas das formas de mediação concretizadas no contexto museológico, com especial atenção nas formas de comunicação verbal e de comunicação visual, e os obstáculos que estas colocam aos públicos portadores de deficiência auditiva e visual, respetivamente. Intimamente relacionada com a questão destes públicos com necessidades especiais, referimo-nos à acessibilidade museológica nas oito dimensões identificadas por Dodd and Sandell (1998) e, particularmente, à audiodescrição destinada aos cegos e amblíopes. Concluímos com uma breve reflexão relativa aos audioguias disponíveis em Portugal e é forma como servem ou não o desafio da arte inclusiva.

Mediação em museus

An exhibition is successful if it is physically, intellectually, and emotionally engaging and accessible to those who experience it. (American Alliance of Museums, 2012: 2)

Para se compreender a arte, é necessário instrução, conhecimento sobre os autores ou artistas e sobre aspectos de composição, história, metodologia de análise, orientações para uma interpretação detalhada, que se fazem sentir de forma mais premente na contemplação de arte moderna ou contemporânea.

Sendo o museu uma instituição de natureza específica com um discurso particular, este assume-se maioritariamente como um espaço fortemente visual destinado fundamentalmente a normovisuais. Para De Coster (2007: 193), os conceitos visuais

podem materializar-se nos objetos de arte por meio de signos claros e ambivalentes, os quais exigem o desenvolvimento de narrativas distintas na consubstanciação dos textos. Tal como a autora explicita: "Seeing and thinking is based on combining aspects" (*Ibidem*: 195), ou seja, mesmo para normovisuais, um objeto de arte assente na utilização de inúmeros signos ambivalentes pode exigir mais do que a simples observação, obrigando a uma reflexão sobre a sua presença na obra de arte. Desta forma, estes aspetos exigem dos museus uma reformulação do seu papel tradicional e simultaneamente do modo como os públicos são abordados e orientados ao longo do espaço museológico.

A título ilustrativo referimos o Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arquitetura de 1985 (Decreto-lei n.º 46 758 de 18 de dezembro, Diário do Governo n.º 286) que marca um momento fundamental no desenvolvimento dos museus portugueses, viragem esta já timidamente iniciada na década de 20 do século XX. Este documento sustenta que os museus deixaram de servir somente as necessidades e interesses dos apreciadores esclarecidos a a atividade dos investigadores de parir da década acima referenciada. É também explicitado que a mera contemplação do espólio de um museu pode ser suficiente para o homem culto, mas não para o operário ou o estudante ou mesmo o não iniciado; estes precisam de ser esclarecidos e preparados, de receber a informação que o museu contém em termos que lhe sejam acessíveis. Caso contrário, a passagem por estes espaços seria somente uma lembrança vaga e imprecisa.

Os museus devem assim assumir-se como "organismo[s] culturais] ao serviço da comunidade", (DL n.º 46 758), ou centros ativos para a divulgação cultural que solicite o envolvimento do público e o esclareça. A sua função passa também por atrair os visitantes e exercer uma ação pedagógica eficiente. A concretização destas funções de mediação inclui diversos mecanismos, entre os quais roteiros, catálogos, folhetos ilustrados, conferências, exposições temporárias, visitas coletivas orientadas por comentadores qualificados e contactos estreitos e constantes com as escolas.

Por outro lado, Barbieri *et al.* (2009: 1) afirmam que, no contexto museológico, o conhecimento a um nível mais básico se baseia em dois mecanismos principais: por um lado, através dos painéis que apresentam o espólio em cada sala ou secção e, por outro, por meio das legendas colocadas ao lado de cada peça que contém a informação básica sobre a mesma, tal como o título, a data, o material e, por vezes, um pequeno comentário.

É interessante referir que as legendas nos museus foram introduzidas por Tommaso Puccini (1749-1811), o diretor das Galerias Uffizi em Florença, que, por volta de 1780, decidiu colocar ao lado de cada obra de arte o nome do artista, o assunto, a data de execução e a técnica usada. Esta prática marcou o fim de uma era de fruição da arte como um processo puramente estético e as legendas vieram

trazer aos visitantes a capacidade de saber mais do que experimentar, substituindo o conhecimento pelo prazer. Simultaneamente, a experiência pessoal na apreciação da obra de arte, por vezes na companhia do colecionador e para um grupo limitado de pessoas, deu lugar ao conhecimento coletivo e acessível baseado com informação objetiva. É geralmente entendido que a atitude nas visitas a exposições de arte não se centra no conhecimento ou na experiência, mas antes no reconhecimento e no recordar. Assim, a informação fornecida aos visitantes deve conduzir a um esclarecimento daquilo que foi conhecido através de um processo de examinação da obra de arte após o seu reconhecimento (Barbieri *et al.*, 2009: 1).

A *American Alliance of Museums (AAM)* (2012) considera que as exposições são a face visível dos museus e a apresentação eficiente das coleções aos visitantes, assim como a informação patente nas mesmas exposições serem duas das atividades distintivas e únicas dos museus.

Segundo a AAM (2012), os museus devem pugnar por serem inclusivos, oferecer oportunidades para a participação diversa e apresentar-se como um serviço público dedicado à educação, tendo em consideração o acesso físico e intelectual dos seus recursos. Assim, esta organização apresenta sete categorias de normas norteadoras das exposições museológicas que abrangem as questões que identificáramos como institucionais – o público-alvo e a avaliação da exposição –, conteúdos – o conteúdo, as coleções, a interpretação ou comunicação e a organização e produção da exposição em si – e aquelas relacionadas com a acessibilidade física do espaço expositivo.

Para além dos modos de mediação mais habituais já referenciados, ou seja, a organização das exposições, os textos de sala e as legendas, há ainda que mencionar os folhetos e brochuras disponibilizados na entrada dos museus, que pretendem sistematizar a informação mais relevante sobre o espaço museológico e a sua organização e, por vezes, breves textos e imagens de algumas peças de destaque. Estes oferecem quase invariavelmente um mapa do espaço e um percurso sugerido, ou vários, dependente da dimensão do museu em causa. Os catálogos ou roteiros são frequentemente textos de maior dimensão e profundidade, que devem ser adquiridos pelos visitantes, e possibilitam a preparação *a priori* da visita ou o aprofundamento *a posteriori* do conhecimento face às exposições museológicas.

Finalmente, no que se refere às visitas guiadas, estas surgem como uma forma de mediação com base na interação direta com os elementos da equipa dos museus, sejam eles especialistas ou técnicos-guia, que acompanham um grupo de visitantes pelo espaço museológico, apresentando e descrevendo os espaços e as peças mais relevantes. Contudo, a visita guiada surge como um modelo fortemente constrangido, uma vez que coloca os visitantes numa lógica de dependência: dependência relativa a um grupo, a uma pré-inscrição, a uma hora fixa, a problemas de visibilidade e de ritmo imposto pelo guia e/ou pelo próprio grupo, aspetos que podem conduzir

a um sentimento de desconforto. No entanto, uma das grandes vantagens da visita guiada é a capacidade de se poder colocar questões ao guia, de permitir a interação com um ser humano e de reorientar a visita preestabelecida, seguindo os interesses do grupo.

Acessibilidade museológica e audiodescrição

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

Segundo Dodd & Sandell (1998: 14), a acessibilidade museológica implica que um conjunto de obstáculos normalmente presentes nos museus seja solucionado, abrangendo assim oito dimensões diferentes consideradas fundamentais. A acessibilidade física centra-se na necessidade de verificar se o edifício museológico é fisicamente acessível, ou seja, se possui rampas, corrimãos, elevadores, locais de descanso, pontos de viragem para cadeiras de rodas, instalações sanitárias adaptadas a pessoas com deficiência. A acessibilidade informativa consiste na divulgação efetiva das atividades, exposições e serviços dos museus, na comunicação com a comunidade local e com novos públicos, no fornecimento de brochuras com informação diversa sobre o museu e orientações para os visitantes e ainda no desenvolvimento dos serviços educativos. Intimamente ligada a esta dimensão encontra-se a acessibilidade cultural, entendida como uma tentativa de as coleções e exposições refletirem as histórias e vivências da comunidade ou mesmo a repetição de exposições passadas com mediação adequada a públicos específicos, por exemplo, minorias étnicas de uma determinada comunidade, imigrantes, crianças, seniores, pessoas com necessidades especiais.

Verifica-se igualmente a necessidade de promover a acessibilidade emocional, tomando o ambiente museológico convidativo, e de fornecer formação às equipas dos museus para que estas sejam recetivas à diversidade, nomeadamente no que se refere às pessoas com necessidades especiais. A acessibilidade financeira deve ser considerada não só em relação ao valor das entradas, os preços praticados na cafeteria e/ou restaurante ou a loja, mas também face à oferta de dias com entrada gratuita, atividades para a comunidade ou mesmo transporte gratuito esporádico.

Finalmente, as restantes dimensões abrangem aspetos menos frequentes na grande maioria dos museus: o acesso ao processo decisório, a acessibilidade intelectual e a acessibilidade sensorial. A primeira corresponde à auscultação dos visitantes e dos parceiros dos museus, de forma a valorizar as suas opiniões e sugestões, ao questionamento dos públicos regulares a dos potenciais visitantes, à

criação de uma base de dados de voluntários e ao estabelecimento de parcerias com outras instituições, sejam estas do foro académico ou de outra natureza. A acessibilidade intelectual relaciona-se com o trabalho desenvolvido de forma a permitir o acesso das pessoas com dificuldades de aprendizagem, e outras do foro intelectual ou cognitivo, ou simplesmente os visitantes com pouca experiência na visita a museus, prevenindo a exclusão de determinados grupos sociais e contribuindo para o seu envolvimento na organização de novas exposições. Por fim, a acessibilidade sensorial refere-se à adequação das exposições, eventos e instalações às necessidades e requisitos das pessoas com deficiência visual ou auditiva e também ao fornecimento de uma diversidade de meios de mediação, tais como amplificadores de indução magnética, aigo-guias para surdos, audioguias para cegos e amblíopes, objetos para toque, informação em Braille e em letra ampliada, materiais audiovisuais com legendagem ou interpretação em língua gestual.

Nesta apresentação, centramo-nos na exploração dos meios de mediação direcionados para as pessoas cegas ou amblíopes, excluindo-se intencionalmente as pessoas surdas que não são o cerne do nosso trabalho.

A acessibilidade em contexto museológico orientada para os cegos ou amblíopes encontra-se frequentemente relacionada com a utilização de audioguias: equipamentos de ativação manual ou automática ou mista, que permitem aos visitantes ter acesso à informação em formato áudio sobre as peças, os objetos, as exposições ou o espaço museológico. Um audioguia é então um dispositivo portátil que se assemelha a um telemóvel e que é transportado pelos visitantes ao longo da sua visita, fornecendo-lhes comentários sobre as exposições e as peças e surgindo como um auxílio à interpretação (Vilatte, 2007: 2). Mais recentemente, apostou-se em equipamentos de natureza mais interativa, assim como na exploração das potencialidades dos i-pods, culminando nos chamados guias multimédia que oferecem vídeos, imagens, textos, jogos, para além do comentário áudio.

O audioguia apresenta-se como uma forma de mediação cultural proposta pelos museus e outras instituições com o objetivo de tornar a visita mais autónoma, sendo encarada por Vilatte (2007: 2) como uma prática comum que muito tem evoluído, situação desigual em Portugal como demonstraremos mais adiante. Um audioguia apresenta-se como uma solução destinada a visitantes estrangeiros e públicos com necessidades especiais, que vêm complementar outros tipos de mediação, tal como já referido. Como consequência, o audioguia serve os propósitos não só da educação informal (a sua vocação pedagógica), mas também da formação do olhar: "La conception d'un audioguide est ainsi implicitement investie de ce type de rapport particulier au savoir, un rapport vivant" (Deshayes, 2002: 28). Um bom guia museológico deve proporcionar aos visitantes não só informação, mas cima de tudo uma experiência resultante da interação com as obras de arte, permitindo-lhe relacionar-se com a arte a partir de uma perspetiva emocional (Barbieri *et al.*, 2009: 2).

De forma a implementar um audioguia num museu, Vilatte (2007: 10) afirma que é necessário cumprir um conjunto de condições: a definição do público que se pretende alcançar; a elaboração do conteúdo científico; a adaptação dos textos às línguas estrangeiras mais frequentes entre os visitantes do museu, oferecendo um mínimo de 3 línguas (segundo a lei francesa de Toubon); e a adaptação do texto a um mínimo de 2 níveis de leitura correspondentes a diferentes públicos (por exemplo, uma versão longa destinada a amadores ou estudantes; uma versão mais curta para o público em geral; e uma terceira versão diracionada para as crianças e alunos de secundário).

Por outro lado, Deshayes (2001) desenha um método para a conceção de conteúdos para uma visita audioguiada que consiste na realização de uma versão-piloto e no teste realizado à maquete áudio. Relativamente à primeira fase deste método, este envolve a hierarquização de conteúdos, baseada num princípio de leitura das coleções compatível com um total de uma hora de audição, correspondente a uma hora e meia de visita no espaço cultural; a vulgarização dos mesmos conteúdos, de forma que obedeam às regras de transposição didática dos conhecimentos; e a sua cenarização, isto é, a humanização do acompanhamento aos visitantes para potenciar uma experiência vivida. A animação sonora dos conteúdos visa colocar em cena diferentes pontos de vista sobre o museu em benefício da descoberta do museu por parte dos visitantes, que passam a ler acesso à voz seja dos seus fundadores, seja daqueles que hoje fazem parte da sua equipa. Quanto à segunda fase, um grupo de visitantes voluntários realiza a visita, utilizando o guia, e as suas reações são registadas para que posteriormente sejam analisadas e as suas críticas, sugestões e comentários integrados. No caso dos públicos com necessidades especiais, este grupo de controlo deve ser constituído por cegos, quer com cegueira de nascença, quer com cegueira adquirida e, portanto, alguma memória visual, e por pessoas com diferentes níveis de deficiência visual.

Esta última autora (2001) menciona que esta análise por parte dos próprios visitantes produz um conjunto de comentários, como, por exemplo, a tradução do vocabulário técnico por paráfrases, facilitando o acesso a informação considerada especializada, o aprofundamento de comentários considerados superficiais ou a inclusão de comentários face a objetos são selecionados.

No que se refere especificamente aos visitantes cegos e amblíopes, os audioguias surgem como o meio preferencial de estes acederem aos museus e, por isso, disponibilizar a audiodescrição, isto é, a técnica narrativa que pretende transformar o visual em verbal. Segundo Benecke (2004: 78), a audiodescrição consiste na técnica utilizada em programas de teatro, cinema e televisão de forma a torná-los acessíveis aos cegos e amblíopes, através de uma narração adicional que descreve a ação, a linguagem corporal, as expressões faciais, os cenários e o guarda-roupa numa faixa sonora adicional.

De acordo com "ITC Guidance on Standards for

Audio Description" (2000: 4-5), a audiodescrição é uma atividade tão longa como o hábito de recontar os quanto é o recontar dos acontecimentos visuais que sucedem por parte dos normovisuais. Para Orero (2005: 7), a audiodescrição foi o modo escolhido para permitir aos cegos e amblíopes o acesso ao (audio)visual, a qual foi sentida como uma necessidade mais premente a partir da Conferência de Atenas da União Europeia em 2003.

A oferta de serviços de audiodescrição tem sido gradualmente introduzida em diversos países europeus, tendo possibilitado às pessoas cegas e amblíopes acederem à televisão, ao cinema e artes performativas, espaços históricos e museológicos, assim como outras atividades de lazer. Os excertos seguintes ilustram claramente o supra exposto face à importância da audiodescrição para estes destinatários:

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

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

Described television and movies have widened my world (Packer & Kirchner 1997: 2).

One gets so used to not seeing it is easy to forget. (Packer & Kirchner 1997: 2).

É igualmente fundamental considerar que diferentes graus de informação face à descrição dependerão largamente do público-alvo, já que as suas necessidades variam de acordo com a degeneração da visão, se esta foi progressiva, mas tiver ainda associada alguma memória visual, ou se for cegueira de nascença sem qualquer tipo de memória visual (Benecke 2004: 80). Para além disso, as pessoas cegas ou amblíopes têm igualmente interesses, prioridades e disponibilidades variados que os tornam num grupo altamente heterogéneo, sem esquecer a diversidade de graus de instrução, rendimentos, pertença a grupos étnicos diferentes, entre outros aspetos.

De acordo com Benecke (2004: 78), as origens da audiodescrição são tão antigas quanto a descrição e narrativa dos acontecimentos que ocorrem à sua volta, o que veem e ouvem transmitidas pelos normovisuais.

Em termos históricos, a audiodescrição nasceu em 1981 no Teatro *Arena Stage* em Washington DC, resultado do trabalho desenvolvido por Margaret Rockwell e Cody Pfenstiehl, também coordenadores de *Metropolitan Washington Ear*. Esta instituição fornecia um serviço de leitura através da rádio baseado em circuito fechado, destinado a cegos e amblíopes, que consistia, entre outros, na leitura de jornais e revistas aos ouvintes, mais disponível através de telefone. Este serviço foi o precursor do serviço de audiodescrição nos EUA. No mesmo

ano, foi criado o "Audio Descriptive Service" e o seu crescimento acelerado nos EUA deu-se nos anos 90 com o desenvolvimento do "Descriptive Video Service" a funcionar na WGBH (*Public Broadcasting from Boston*) em Boston, que transmitia então 6 a 10 horas de programação audiodescrita por semana em canal aberto.

No que diz respeito à televisão, o estabelecimento do projecto Audetel por parte da UE em 1991, que coincidiu com o Ano Internacional da Pessoa Deficiente, despoletou esta tendência e foi liderado pela *Independent Television Commission* (ITC), atualmente Ofcom, que abordou temáticas como o desenvolvimento de estilos descritivos para os vários tipos de programas, a tecnologia digital exigida para a transmissão de audiodescrição e a qualidade de som exigida (Orero, 2008: 112-113).

Ao longo dos anos, a audiodescrição foi-se alargando a outras áreas, tais como a ópera, o bailado, os museus, as galerias e locais históricos, os espaços naturais, as festividades públicas, os eventos desportivos, os casamentos e até funerais, todas possuindo características e fins específicos e apresentando diferentes desafios à descrição. Contudo, estas aplicações cumprem o mesmo objetivo fulcral: proporcionar o acesso das pessoas cegas e amblíopes à informação e às oportunidades dos restantes cidadãos de forma a participarem na sociedade.

No que se refere especificamente aos museus e galerias de arte, as técnicas de audiodescrição não só incentivam a acessibilidade e a inclusão de públicos habitualmente afastados das experiências culturais, mas também ajudam a tornar as visitas mais expressivas, vividas e imaginativas, tornando-as em experiências significativas para todos (Snyder 2005: 192). Segundo Anne Hornsby (s/d: em linha), diretora de *Mind's Eye Description Service*, e audiodescrição permite que uma história seja contada, envolvendo os visitantes numa mescla de história, descrição e narração.

A audiodescrição aplicada às artes é, segundo *Vocal Eyes* (em linha), a técnica de criar uma imagem verbal para um quadro, escultura, peça de arte ou exposição, dando-lhe vida, de tal modo que se integra no contexto de outras informações de carácter cultural e histórico sobre os mesmos. Esta forma de mediação permite aos cegos e amblíopes terem a possibilidade de interagir com a arte de uma forma direta.

A "Audio Description Coalition" (2007-2008: 14-15) expõe nas suas normas alguns dos aspetos que tornam a audiodescrição em contexto museológico única no contexto mais amplo da audiodescrição. Para esta organização, este tipo de audiodescrição combina a descrição de elementos visuais, tais como a configuração do espaço, os elementos da exposição e o seu conteúdo (ex.: dioremas, artefactos, reproduções, gráficos, diagramas, desenhos, ilustrações, quadros, fotografias, obras de arte, mapas, quiosques multimédia, espaços interativos) com uma versão abreviada do texto da exposição, associada às legendas e outra informação.

A audiodescrição em contexto museológico deve obedecer a uma organização textual pausada e coerente, contrariamente aos restantes tipos de audiodescrição (que acabam por ter de ser apressados para acompanharem uma narrativa sobre a qual não exercem controlo), mas sem deixar de se pautar por um princípio da economia que veicule a informação fundamental num dado período de tempo. A questão do limite de tempo para a descrição de cada objeto de arte deve-se ao facto de os ouvintes demorarem mais tempo a ouvir e a processar informação do que os leitores a ler, devendo dar-lhes tempo para fruírem da informação. A título de exemplo, de acordo com o sugerido pela *National Portrait Gallery* (em linha), um comentário não deve ultrapassar os dois minutos. Assim, o enfoque deve ser nos pormenores que facilitem o entendimento e a valorização do significado do objeto em descrição, eliminando detalhes que impeçam uma experiência mais significativa.

Tal como a legenda descritiva de uma peça, a audiodescrição em museus deve seguir as regras da escrita jornalística, organizando a informação segundo o formato de pirâmide invertida, respondendo à questões "o quê?", "quando?", "onde?", "quem?", "como?" e "porquê?" e transmitindo a informação mais importante no início do texto audiodescrito. Paralelamente, a norma oficial espanhola – "Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguias" (UNE 15302) – considere que os audioguias devem conter instruções sobre como operar o equipamento (que deve ser portátil, leve e de fácil manejo para que as mãos se encontrem livres para a exploração táctil); a referência à segurança do espaço, nomeadamente aos locais considerados perigosos ou de difícil acesso, e às saídas de emergência; à descrição do espaço, ou seja, a localização da entrada e das saídas, o itinerário a seguir pelo espaço; a indicação dos espaços úteis, ex: o WC, a cafeteria, a loja; a localização de outros recursos acessíveis, tais como informações em relevo ou tácteis (Orero, 2008: 15). No que se relaciona com a orientação dos objetos, deve ser verbalizada a informação contida nas legendas dos objetos e o enquadramento destes no conjunto em que se integram, sendo para este efeito utilizados conceitos não exclusivamente visuais que tentam fazer uso de outros sentidos, tais como o olfato e o tato. Havendo a possibilidade de explorar as experiências táteis, a audiodescrição deve auxiliar a sua exploração de forma sensata e ordenada para que os cegos e amblíopes possam apreender os aspetos mais significativos dos objetos tridimensionais. Quando a exploração tátil não esteja disponível, a descrição deve centrar-se nos aspetos mais significativos para a compreensão e apreensão da obra em causa, sendo de evitar interpretações excessivamente pessoais e subjetivas (UNE 15302).

Neste sentido, Louise Fryer (que apresentou uma comunicação no seminário internacional SITAU em dezembro de 2011) defendeu que se torna necessário trabalhar para transmitir uma imagem mais abrangente

dos museus. Assim, é fundamental começar pelo exterior do museu, realçando a importância do edifício em termos históricos, arquitetónicos, icónicos, uma vez que esta informação não só abre o apetite dos visitantes, como também contribui para as suas expectativas e envolvimento emocional. Para além destas questões, há que ter em consideração a configuração do espaço museológico, a sua atmosfera e a orientação pelo museu. A atmosfera relaciona-se com a iluminação e a forma como esta influencia a exposição: a iluminação é natural ou artificial? intensa ou débil? Inclui ainda a decoração do espaço, abrangendo os 3 espaços tridimensionais – tetos, chão e paredes: é um edifício de tijolos ou de paredes brancas? O chão é de madeira ou de pedra? É um espaço doméstico, fabril? A ausência de detalhes relacionados com a atmosfera do museu pode contribuir para uma diminuição da intensidade da experiência museológica.

Relativamente à configuração do espaço museológico, estas preocupações abrangem a referência às entradas e saídas do museu e às salas de exposição, aos locais de descanso e possíveis obstáculos à circulação, à autorização ou não para localizar nas peças, à existência de texturas e cheiros surpreendentes, à localização dos objetos nas salas de exposição e à forma como se encontram expostos e, finalmente, aos detalhes das salas de exposição – a sua designação, a forma da sala e a sua dimensão, que pode ser descrita por meio de passos, metros ou comparações metafóricas.

Finalmente, no que concerne a orientação pelo museu, deve considerar-se onde a visita terá início – se os visitantes começam pelo início, pelo meio ou pelo fim – o número de objetos em exibição, a sua localização (ex.: pendurados nas paredes, colocados em expositores de vidro ou em bases) e tipologia (ex.: pintura, escultura, epigrafia, etc.), a quantidade de peças que serão descritas e as razões que conduziram a esta escolha e o ponto de vista assumido na descrição. Devem também ser referidos eventuais anacronismos ou objetos fora de contexto e o formato da informação disponível para normovisuais, isto é, legendas, painéis informativos e sinais de emergência.

Estes diversos aspetos enunciados por Fryer (2011), Orero (2008) e na UNE, encontram-se igualmente sistematizados nas orientações de *Art Beyond Sight* (1996) em função de 16 parâmetros: a informação padrão (i.e. o texto patente na legenda); a abordagem geral (tema, forma e cor); a orientação espacial; a técnica e o material; o estilo; a utilização de termos específicos (linguagem clara e precisa); os pormenores vívidos (que permitem ao código verbal ganhar vida); a localização da obra; a referência a outros sentidos; a explicação de conceitos intangíveis através de analogias; despoletar da compreensão através de dramatização; a informação sobre os contextos social e histórico; a incorporação criativa de sons; a permissão de toque; os materiais táteis alternativos (tais como as réplicas e amostras dos materiais ou das ferramentas usadas); e as ilustrações táteis de peças de arte (ex.: as maquetas, os

diagramas táteis, os materiais em relevo).

Em suma, a audiodescrição realizada em contexto museológico consiste na tradução intersensorial do objecto de arte, numa interacção entre os diferentes sentidos, que deve ter em consideração as dimensões do objecto em si, a sua estrutura espacial, a narrativa dos signos claros e os significados dos signos ambivalentes (De Coster, 2007).

Audioguías em Portugal

Segundo o Instituto Nacional de Estatística (INE, IP, 2012: 130), Portugal contava, em 2011, com 397 instituições de cariz cultural, entre os quais 377 museus e 20 jardins zoológicos, botânicos e aquários. No conjunto dos museus, destacam-se os seguintes: 78 museus de arte; 71 mistos e pluridisciplinares; 56 de etnografia e antropologia. Os restantes, com apenas algumas dezenas, abrangem os museus especializados, de história, de arqueologia, de ciência e tecnologia, de território e outros não especificados.

Complementando as informações agregadas anualmente pelo INE, o extinto Instituto Português de Museus (IPM) reunia igualmente informação sobre os museus pertencentes à Rede Portuguesa de Museus (RPM) que supervisionou até início de 2012 (momento em que as suas funções de articulação foram cessadas e assumidas pela Direção Geral do Património Cultural) 137 museus, dos quais 5 palácios nacionais, 28 museus situados no continente, 14 nas Ilhas dos Açores e da Madeira e 90 museus que alcançaram esta inclusão na RPM por candidatura.

No entanto, fora do contexto não só da RPM, como também do âmbito estatístico do INE, contam-se centenas de outros museus, casas-museu, centros culturais e similares, muitos dos quais dependentes das câmaras municipais ou das juntas de freguesia. Este facto é atestado por um estudo realizado em 1999 pelo Observatório das Atividades Culturais (OAC) e o IPM que abrangeu 530 museus nacionais (Santos, 2000).

Relativamente ao contexto museológico ao nível nacional, faremos algumas considerações em termos de acessibilidade museológica em Portugal antes de nos centrarmos nos audioguías portugueses. Para caracterizar a acessibilidade museológica, serão utilizados dois estudos: o estudo de 1999 (Santos, 2000) e o estudo conduzido por Neves em 2006 (in Santos, 2010) aos 120 museus então pertencentes à RNM (um número que cresceu posteriormente para 137).

Por um lado, o estudo conduzido pelo IPM e o OAC (Santos, 2000) não pretendia centrar-se na recolha de informação sobre a acessibilidade museológica, mas coligiu alguns dados que nos permitam retirar algumas ilações: 45% dos museus assumem ter barreiras arquitetónicas na entrada dos museus; 28% reconhecem possuir estes obstáculos durante o percurso da visita, 55% reconhecem que não oferecem sinalética ao longo do espaço museológico; apenas 18% afirmam ter acesso para pessoas com deficiência.

Por outro lado, Neves (in Santos 2010: 110) pretendia analisar as condições de acessibilidade dos

museus da RPM. Resultante do inquérito telefónico realizado, Neves pôde concluir o seguinte: todos os museus afirmaram ser acessíveis às pessoas com deficiência, apesar de nem todos possuírem casas de banho adaptadas; todos os museus assumiram já ter recebido pessoas com deficiência e de terem realizado visitas guiadas conforme as exigências da situação; 3 dos museus asseguraram estar preparados para receber visitantes cegos ou amblíopes, mas nenhum museu considerou reunir as condições necessárias para receber pessoas surdas. Não obstante estes dados, somente 37 dos museus declararam ser acessíveis, ou seja, aproximadamente 31% da amostra inicial de 120 museus.

Estes dados levantam questões importantes e ao mesmo tempo controversas. A oferta museológica em Portugal abrange um conjunto muito diversificado de instituições, desde museus e palácios localizados nas grandes cidades e no litoral até às casas-museu situadas no interior do país, alçando o número aproximado de 530 museus. Desta forma, o panorama ao nível da acessibilidade afigura-se ainda mais negativo, tendo em conta que apenas 31% desta quinta parte declararam ser acessíveis e partindo da assunção que os restantes 4/5 usufruirão de condições potencialmente mais adversas à procura de condições básicas de acessibilidade.

Tal como já foi explicitado anteriormente, o acesso sensorial, isto é, a adaptação da informação museológica para os públicos com deficiência visual ou deficiência auditiva, está relacionada com a utilização dos audioguías, mas não se pode restringir ao seu uso. Assim, os audioguías como meio de mediação cultural para públicos com necessidades especiais devem ser regularmente complementados por uma miríade de meios de tradução intersemiótica.

De acordo com a pesquisa realizada, em Portugal existem cerca de 60 audioguías em oferta em museus, aquários, locais históricos e religiosos, centros de interpretação e visitas a cidades. Do quadro 1, abaixo apresentado, excluímos as visitas a cidades, uma vez que representa uma tipologia que não consiste no alvo do nosso estudo no que diz respeito aos públicos cegos e amblíopes. Apresentam-se somente os audioguías disponibilizados em museus, locais históricos, religiosos e ambientais e em aquários.

Considerando a importância dos audioguías como meio de potenciar a acessibilidade em termos gerais e a acessibilidade sensorial, em particular, torna-se evidente que os dados relativos aos estudos de Santos (1999) e de Neves (2010), por um lado, e o levantamento dos audioguías existentes em Portugal, por outro, nos revelam um panorama claramente deficitário em Portugal em termos de acessibilidade, com uma percentagem residual de museus a oferecer audioguías no país. Contudo, não se deve negligenciar o crescente número de instituições que se encontram a preparar audioguías e que em breve os disponibilizarão aos seus visitantes.

Por último, afigura-se importante ter conhecimento do público-alvo destes audioguías: quantas destas instituições disponibilizam este meio de mediação tendo por alvo os visitantes cegos e amblíopes? De acordo com a informação recolhida, somente o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha e o Museu Nacional do Azulejo em Lisboa assumem claramente que os seus audioguías de destinam aos cegos e amblíopes, o que nos leva a concluir que os restantes audioguías não pretendem colmatar as necessidades destes visitantes com necessidades especiais e poderão eventualmente fazê-lo de forma indireta ou acidental.

Museu de Tâmega, Vila Verde	Fundação Serpa Pinto	Ária Nova em Aveiro	Antário Nacional Teófilo de Fátima Lisboa	Casa dos Heróis de Vila Franca do Campo (em Vila Franca do Campo)	Museu de Évora	Museu do Funchal	Museu dos Balbôas, Vila da Vila	(não tem audioguía)
Museu do Castelo de Vila Verde	Museu do Castelo de Vila Verde	Centro de Interpretação do Parque Nacional da Peneda-Gerês	Museu Calisto Tanzi, Lisboa	Convento dos Capuchos, Vila Franca do Campo	Museu do Arqueológico, Évora	Museu do Centro Histórico, Vila da Vila	Museu do Centro Histórico, Vila da Vila	
Museu do Castelo de Vila Verde	Centro Português de Fotografia, Porto	Museu de Comunidade Concelhia da Batalha	Museu Calisto Tanzi, Lisboa	Fátima do Palácio de Vila Franca do Campo				
Museu José Régio, Vila de Vila Verde	Museu de Vila Verde	Museu da Câmara da Universidade de Lisboa, Lisboa	Museu da Câmara da Universidade de Lisboa, Lisboa	Museu do Palácio Negro, Vila Franca do Campo				
Barragem de Vila Verde	Museu José Régio, Vila de Vila Verde	Museu da Presidência da República, Lisboa	Museu da Presidência da República, Lisboa	Museu do Centro Histórico, Vila Franca do Campo				
		Museu do Fado, Lisboa	Museu do Fado, Lisboa	Museu do Centro Histórico, Vila Franca do Campo				
		Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	Palácio de Vila Franca do Campo				
		Museu Nacional do Azulejo, Lisboa	Museu Nacional do Azulejo, Lisboa	Palácio de Vila Franca do Campo				
		Museu Nacional Ferroviário, Lisboa	Museu Nacional Ferroviário, Lisboa					
		Oceanário de Lisboa	Oceanário de Lisboa					

Quadro 1. Audioguías em museus, centros históricos, religiosos e ambientais e em aquários em Portugal

Esta conclusão é ainda consubstanciada em dois excertos retirados do audioguia do Museu do Fado (MF), um museu de arte que oferece um audioguia geral, e do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha (MCCB), que disponibiliza um audioguia para pessoas cegas e amblíopes.

O Marinheiro

Em 1913, pela mão de Constantino Fernandes, o tema do fado aparece novamente representado na pintura portuguesa, desta vez associado à ideia de saudade, conceito que permeia todo o imaginário de textos fadistas. No tríptico "O Marinheiro", Constantino Fernandes representa 3 fases distintas de vida do marinheiro: à esquerda, um trecho do navio em plena viagem; à direita um momento de acostagem do navio num porto distante, e de um marinheiro vergado pela saudade avivada pela carta que acaba de receber encostado à mureta de um veleiro, mas com o seu cachimbo enquanto escuta a toada de guitarra portuguesa. E finalmente ao centro, a chegada do navio, o reencontro familiar. Sistema de pesos e medidas. Peça para tocar.

Esta é uma réplica de um sistema de pesos e medidas, cujo original se encontra nesta sala. A peça é feita em bronze, uma liga metálica de grande resistência mecânica. A institucionalização como vila deu à Batalha atributos de governação e controlo na região, entre eles o direito e obrigação de controlar o uso dos pesos e medidas pelos mercadores. Foi concebido por D. Manuel, como instrumento de unificação do reino, tendo as Ordenações Manuêlinas de 1499 estabelecido as suas várias aplicações no comércio, definindo múltiplos e sub-múltiplos das unidades principais.

Arrumados de forma sistemática e ordenada, dentro de uma caixa cilíndrica, também ela feita em bronze, encontram-se vários copos medidores que encaixam perfeitamente uns dentro dos outros, cada um com determinada capacidade e peso. A caixa que guarda os copos tem vários detalhes interessantes: a tampa está presa por dobradiças resistentes ligadas a uma estrutura que atravessa a tampa e que termina num fecho que forma a cabeça de um animal; a peça forte e trabalhada encaixa em duas esferas armiferas – o símbolo do Rei D. Manuel I. À frente destas, em relevo, encontram-se dois braços onde se destacam as cinco quinas da empresa nacional.

[MCCB/2011/21] [110 palavras] [MF/2010/03]

Uma leitura atenta destes dois excertos demonstram que a narração do tríptico, apesar do aparente esforço em descrever as cenas retratadas, acaba por não cumprir os objetivos básicos da audiodescrição. O segundo excerto, por se encontrar afilado à experiência tátil da própria peça, afigura-se mais significativo e mais evidente a sua capacidade em transformar o verbal em visual. Desta forma, considerando os princípios orientadores da audiodescrição defendidos por Fryer, UNE ou ainda *Art Beyond Sight* podemos concluir que, sem a consideração prévia das necessidades dos visitantes cegos e amblíopes, os textos apresentados pela grande maioria dos audioguias portugueses não permitem tornar o visual em verbal, nem, em última instância, tornar a arte acessível e inclusiva.

Bibliografia

- Axel, Elizabeth Selzhauer et al. (2003). "AEB's guidelines for verbal description". In *Art Beyond Sight: a resource guide to art, creativity and visual impairment*. EUA: Art Education for the Blind.
- Audio Description Coalition. (2008) Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers. <http://www.audiodescriptioncoalition.org/aboutstandards.htm> (acedido 13.04.2014).
- Barbieri, Giuseppe et al. 2009. "Understanding art exhibitions: from audio guides to multimedia companions" Paper presented at DMS 2009, International Conference on Distributed Multimedia Systems. Skokie, IL: Knowledge Systems Institute, pp. 250–255. http://www.dsi.unive.it/~pit/pdf/conferenze/cr_dsl2009.pdf (acedido 13.04.2014).
- Benecke, Bernard. (2004) "Audiodescription" In *Meta*, vol. 49: n.º 1. pp. 78-80. <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v1/n1/009022ar.html> (acedido 13.04.2014).
- Collins, Geneva. (2000). "For their audience, words are worth a thousand pictures" in *Current* 3. <http://www.current.org/wp-content/themes/current/archive-site/tech/tech012dvs.html> (acedido 13.04.2014).
- Costa, Manuela. (2012). "João Rodrigues da Silva Couto e a 'inovação museológica' em Portugal no século XX (1938-1964)". In *Asensio, Mikel et al. Historia de las Colecciones. Historia de los Museos. Series Iberoamericanas de Museología*. Universidade Autónoma de Madrid, pp. 137-151. <http://www.uam.es/mikel.asensio> (acedido 13.04.2014).
- Couto, João. (1961). "Extensão escolar dos museus". In *Museu – Revista do Círculo Dr. José Figueiredo* II: 2. Porto: Círculo Dr. José Figueiredo e Museu Soares dos Reis.
- De Coster, Karin. (2007) "Intersensorial translation: visual art made up by words" in *Díaz-Cintas, Jorge; Orero, Pilar & Remael, Aline* (ed). *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/ Nova Iorque: Rodopi, pp. 189-200.
- Deshayes, Sophie. (2002) "Audioguides et musées" In *La Lettre de l'OCIM*. n.º 79. pp. 24-31. [http://doc.ocim.fr/LO/LO079/LO79\(5\)-pp.24-31.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO079/LO79(5)-pp.24-31.pdf) (acedido 13.04.2014).
- Dodd, Jocelyn e Richard Sandell. (1998). *Building Bridges: Guidance for museums and galleries to develop new audiences*. Londres: Museums and Galleries Commission.
- Hooper-Greenhill, Eileen. 1992. *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge.
- INE. IP. 2012. *Estatísticas da Cultura 2011*. Lisboa: INE.
- ITC Guidance on Standards for Audio Description. http://www.ofcom.gov.uk/static/archive/itc/uploads/ITC_Guidance_On_Standards_for_Audio_Description.doc (acedido a 13 de abril de 2014).
- Jackson, Margaret Talbot. (1917). *The Museum – A Manual of the Housing and Care of Art Collections*. Nova Iorque: Longmans, Green and Co.
- Lira, Sérgio. (1999) *Do museu de arte ao museu para todos: públicos e acessibilidades em alguns museus portugueses*. <http://ceaa.ufp.pt/museus6.htm> (acedido a 13 de abril de 2014).
- Mello Motta, Livia Vilela de. (2008) "Audiodescrição – recursos de acessibilidade de inclusão cultural" <http://www.planetaeducacao.com.br/portais/artigo.asp?artigo=1210> (acedido 13.04.2014).
- Ministério da Educação Nacional - Direção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. (1965) Decreto-lei n.º 46 758. Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arquitetura. <http://www.dra.pt/cgi/dr1s.exe?i=dr&cap=1-1200&doc=19652354%20&v02=&v01=2&v03=1900-01-01&v04=3000-12-21&v05=&v06=&v07=&v08=&v09=&v10=&v11=%27Decreto-Lei%27&v12=&v13=&v14=&v15=&sort=0&submit=Pesquisar> (acedido 13.04.2014).
- Neves, Josélia. (2010). "Museus acessíveis... Museus para todos?". In *Santos, Maria da Graça Poças dos. Turismo Rural, Territórios e Identidade*. Porto: Afrontamento, pp. 107-121.
- Novovičh, Barbara. (s/d). "What goes in the ears comes out the mouth". <http://www.washear.org/reuters.htm> (acedido 13.04.2014).
- Orero, Pilar. (2005) "Audio Description: Professional Recognition, Practice and Standards in Spain" in *Translation Watch Quarterly*. vol. 1:1. pp. 7-17.
- Orero, Pilar. (2008) "Sampling audio description in Europe" In *Díaz-Cintas, Jorge; Orero, Pilar & Remael, Aline* (ed). *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 111-125.
- Packer, Jaclyn & Kirchner, Corinne. (1997) *Who's Watching? A Profile of the Blind and Visually Impaired Audience for Television and Video*. USA: American Foundation for the Blind.
- Russell, Terry. (1994). "The enquiring visitor: usable learning theory for museum contexts". In *The Journal of Education in Museums*. n.º 15. <http://www.gem.org.uk/resources/russell.html> (acedido 13.04.2014).
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos. (coord) (2000). *Inquéritos aos Museus em Portugal*. Lisboa: MC/PM.
- Schmeidler, Emilie & Kirchner, Corinne. (2001) "Adding Audio Description: Does It Make a Difference?" in *Journal of Visual Impairment and Blindness*, Abril 2001. pp. 197-212.
- Simpson, Moira. "Um Mundo de Museus: Novos Conceitos, Novos Modelos". In *O estado do mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Tinta da China.
- Snyder, Joel. (2008) "Audio Description. The Visual Made Verbal" in *Díaz-Cintas, Jorge. The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing. pp. 191-198. <http://www.audiodescribe.com/links/AD-The%20Visual%20Made%20Verbal.pdf> (acedido 13.04.2014).
- Vilatte, Jean-Cristophe. (2007) *Audioguides et musées*. http://www.lmac-mp.fr/te/techarger.php?id_doc=111 (acedido 13.04.2014).

Sitografia

- American Alliance of Museums: <http://www.aam-us.org/> (acedido 13.04.2014).
- Audio Description: Access for All: http://www.disabilityworld.org/09-11_04/access/audio.shtml (acedido 13.04.2014).
- Instituto dos Museus e da Conservação: <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/iniciativas/acessibilidades/ContentDetail.aspx?id=1285> (acedido 13.04.2014).
- Mind's Eye – Audio Description Service: <http://www.mindsoyedescription.co.uk/> (acedido 13.04.2014).
- National Portrait Gallery: <http://www.npg.org.uk/> (acedido 13.04.2014).
- Vocal Eyes: <http://www.vocaley.es.co.uk/index.cfm?p=11813;11815> (acedido 13.04.2014).