

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA
IPL LISBOA

A Criação Artística e a Fruição Cultural da Pessoa com
Cegueira ou Baixa Visão.

Anaísa Raquel

Tese orientada pelo Prof.º Doutor David Antunes e pela
Licenciada Joana Saraiva, especialmente elaborada para a
obtenção do grau de
Mestre em Teatro - Especialização em Artes Performativas.

A Criação Artística e a Fruição Cultural da Pessoa com Cegueira ou Baixa Visão.

Anaísa Raquel

Tese à Escola Superior de Teatro e cinema para
cumprimentos dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Teatro – especialização em
Artes Performativas, realizada sob orientação
científica do Prof.º Doutor David Antunes e pela
Licenciada Joana Saraiva

Setembro 2025

Notas iniciais:

- 1) A presente Tese encontra-se escrita segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa datado de 13 de maio de 2009.
- 2) Todas as citações feitas de autores portugueses estarão conforme as regras de escrita portuguesa do tempo e edição da citação.
- 3) A nomenclatura correta (à data deste estudo) é pessoa com deficiência visual - que inclui a pessoa cega e a pessoa com baixa visão. Nos meus discursos irei usar propositadamente duas nomenclaturas diferentes - assentes num pensamento que pretendo desenvolver num dos capítulos - sendo elas: “pessoa com cegueira” e “pessoa com baixa visão” (ou de forma aglutinada: “pessoa com cegueira ou baixa visão”), retirando, assim, propositadamente do discurso a palavra “deficiência”;
- 4) Este trabalho está escrito segundo a ótica da Linguagem Clara¹, linguagem essa que deve ser usada na produção do recurso de audiodescrição, como forma de chegar ao maior número de pessoas possível;
- 5) A formatação deste documento (Arial 14, espaçamento 1,5 e texto alinhado à esquerda) está pensada para pessoas com dificuldades visuais de leitura;
- 6) As notas de rodapé têm duas formatações diferentes: as notas que dizem respeito a informações bibliográficas estão em tamanho 8 e com espaçamento a 1,5. E as notas que dizem respeito a informações que sejam o esclarecimento adicional de algum conceito importante estão a tamanho 10 e com espaçamento a 1,5. Esta formatação diferenciada das

¹ Linguagem acessível e clara - Usar linguagem clara significa priorizar o leitor. Descobrir o que os leitores querem saber, de que informação precisam, e ajudá-los a alcançar suas metas. O objetivo é que o leitor consiga compreender um documento escrito em linguagem clara logo na primeira leitura.

In <https://plainlanguagenetwork.org/plain-language/o-que-e-linguagem-clara/>

notas de esclarecimento adicional é pensada para as pessoas com dificuldades de leitura;

- 7) Sempre que se usam as orientações cénicas (Ex: direita, esquerda, ao fundo e à frente) segue-se a regra à francesa - regra usada na tradição portuguesa - sendo a orientação do ponto de vista do público, que é a do encenador e que acontece ser também a do audiodescritor.
- 8) As Entrevistas realizadas aos estudos de caso A - Criadores e aos estudos de caso B - Público-alvo do recurso de Audiodescrição estão transcritas nos Anexos (do Anexo VIII ao Anexo XIX).
- 9) Após a defesa desta Tese de Mestrado será entregue à Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) uma versão final deste documento impressa em Braille.

Agradecimentos

Permitam-me, em primeiro lugar, agradecer à equipa de audiodescrição que tenho o privilégio de dirigir. Sem o contributo de cada um dos audiodescritores, a implementação deste recurso não teria sido realizada de forma tão exímia, regular e abrangente em tantos equipamentos culturais no nosso país ao longo dos últimos 16 anos. Trata-se de profissionais que não prescindem do tempo necessário à reflexão crítica e que partilham, também eles, um desconforto profundo face ao paternalismo e ao assistencialismo, contra os quais lutamos continuamente — uma característica inequívoca e essencial na nossa forma de trabalhar.

Um agradecimento especial ao público-alvo da audiodescrição, com o qual temos tido o privilégio de nos cruzar e que, diariamente, nos motiva a fazer mais e melhor. A sua presença é o motor que constantemente nos recorda da importância do trabalho que realizamos e do seu propósito maior: servir, com qualidade e respeito, quem dele beneficia.

Quero ainda agradecer a todos os equipamentos culturais e equipas artísticas que, ao longo dos anos, confiaram no meu trabalho — e no da equipa de audiodescrição que coordeno. Essa confiança permitiu-nos, por um lado, garantir a regularidade da produção de um recurso de acessibilidade fundamental, contribuindo para a integração autónoma de pessoas com cegueira ou baixa visão na fruição cultural e artística e, por outro, consolidar uma nova profissão.

Agradeço profundamente o apoio incondicional da minha irmã ao longo de todo este percurso. Sem ela, teria sido difícil ultrapassar os momentos de dúvida quanto à validade deste trabalho e à minha própria capacidade de o realizar nos parâmetros de exigência a que não quis renunciar.

Um agradecimento muito especial aos entrevistados dos Estudos de Caso A e B — criadores e público-alvo da audiodescrição — cujo contributo foi

inestimável. Graças à vossa disponibilidade e à forma generosa com que acolheram as minhas questões, foi possível compreender melhor o estado atual do desenvolvimento da fruição autónoma da cultura por parte de pessoas com cegueira ou baixa visão. Obrigada pelo vosso tempo e dedicação.

Deixo também um sentido agradecimento ao Professor David Antunes, que, naquele mês de maio de 2024, me encorajou finalmente a escrever esta tese de mestrado e aceitou ser meu orientador. À licenciada Joana Saraiva, que, além de integrar a equipa de audiodescrição que dirijo, é também uma presença constante e fundamental na reflexão diária sobre o nosso trabalho. Obrigada a ambos por terem aceite este desafio, e por todo o estímulo, apoio e orientação prestados desde o início.

Por fim, esta tese constitui uma homenagem ao Scott e ao Pedro — dois seres que foram, e continuam a ser, pilares fundamentais na minha vida. A sua presença inspirou-me, ao longo dos anos, a empenhar-me continuamente no caminho de me tornar uma pessoa melhor. Lamento profundamente que já não se encontrem fisicamente neste mundo, pois teria gostado de perceber se ainda se orgulham da pessoa em que me tornei. Espero, sinceramente, que sim.

Gostaria, por último, de deixar uma palavra de apoio a todas as pessoas que, diariamente, enfrentam barreiras — visíveis ou invisíveis — que limitam a sua participação plena na sociedade e o seu acesso à cultura. Essas barreiras podem assumir muitas formas: físicas, sensoriais, cognitivas, sociais, económicas ou simbólicas. Reconhecer essa diversidade de desafios é o primeiro passo para os ultrapassarmos coletivamente. Acredito, com convicção, que a partilha de experiências, saberes e vozes é essencial para transformar a cultura num espaço verdadeiramente acessível, plural e inclusivo. Por isso, deixo um apelo para que não desistamos de questionar o que está instituído, de criar alternativas e de derrubar obstáculos. E deixo também um profundo agradecimento a todas as pessoas que, todos os dias,

trabalham para que o direito à cultura seja efetivamente um direito de todos.

Resumo

Esta Tese analisa os modos como a criação artística e a fruição cultural podem — e devem — incluir, de forma plena, as pessoas com cegueira ou baixa visão, em particular, e, de forma mais ampla, pessoas com mobilidade condicionada, pessoas surdas ou com deficiência auditiva, com deficiência cognitiva ou com neurodivergência. Sustenta-se que a acessibilidade cultural não deve ser pensada como um acréscimo técnico ao produto artístico, mas como uma dimensão ética, estética e política a integrar desde o início dos processos criativos. A investigação centra-se, assim, em duas questões fundamentais: como tornar a criação cultural mais acessível a todas as pessoas e qual o lugar efetivo das pessoas com deficiência visual tanto na criação como na fruição culturais.

Ao articular contribuições dos estudos culturais, dos estudos da deficiência e das práticas artísticas inclusivas, esta investigação defende a urgência de repensar os modelos dominantes de produção e receção cultural. A inclusão cultural não se alcança apenas com a remoção de barreiras, mas com a garantia de que todas as pessoas possam ter lugar — real, simbólico e ativo — na definição do que é cultura e de como ela se cria, se comunica e se partilha.

Palavras-chave: criação artística, fruição cultural, acessibilidade, cegueira, baixa visão, teatro, audiodescrição, inclusão cultural.

Abstract

This thesis analyses how artistic creation and cultural enjoyment can — and should — fully include people who are blind or have low vision, in particular, and more broadly, people with limited mobility, deaf or hard of hearing individuals, people with cognitive disabilities, or neurodivergent persons. It is argued that cultural accessibility should not be considered a mere technical addition to the artistic product, but rather an ethical, aesthetic, and political dimension to be integrated from the outset of the creative processes. The research focuses on two fundamental questions: how to make cultural creation more accessible to all people, and what the effective place is for people with visual impairments both in cultural creation and enjoyment. By combining insights from cultural studies, disability studies, and inclusive artistic practices, this investigation advocates for the urgent need to rethink dominant models of cultural production and reception. Cultural inclusion is not achieved solely by removing barriers, but by ensuring that all individuals can have a real, symbolic, and active role in defining what culture is and how it is created, communicated, and shared.

Keywords: artistic creation, cultural enjoyment, accessibility, blindness, low vision, theatre, audio description, cultural inclusion.

Abreviaturas e Siglas

ACAPO – Associação de Cegos e Amblíopes de Portugal

AD - Audiodescrição

ADICLUS – European Arts and Disability Cluster

ADV - Aliança para a Deficiência Visual

AEPD – Ano Europeu das Pessoas com Deficiência

AIPD – Ano Internacional das Pessoas Com Deficiência

APEDV - Associação Promotora de Emprego de Deficientes Visuais

APEC – Associação Promotora do Ensino para Cegos

ARP – Associação de Retinopatia de Portugal

CCB - Centro Cultural de Belém

CDN - Centro Dramático Nacional

CIF – Classificação Internacional do Funcionamento da Deficiência

CP - Comboios de Portugal

DDPD – Declaração dos Direitos das Pessoas com Deficiência

DEIA - Diversidade, Equidade, Inclusão e Acessibilidade

DGArtes - Direção Geral das Artes

DRE – Diário da República Eletrónico

DFH – Direitos Fundamentais dos Humanos

DW – Disabled World

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema

ERC - Entidade Reguladora para a Comunicação Social

EU – União Europeia

EUA - Estados Unidos da América

Eurostat - Statistical Office of the European Union

ICIDH - International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps

INJA - Instituto Nacional para Jovens Cegos

INR - Instituto Nacional Para a Reabilitação

LGP - Língua Gestual Portuguesa

Lu.Ca - Teatro Luís de Camões

MITO - Mostra Internacional de Teatro de Oeiras

OMS – Organização Mundial de Saúde

ONCE - Organización Nacional de Ciegos Españoles

ONU – Organização das Nações Unidas

OPAC - Observatório Português das Actividades Culturais

PIB - Produto Interno Bruto

PT - Partido dos Trabalhadores

RTP - Rádio Televisão Portuguesa

SPO - Sociedade Portuguesa de Oftalmologia

UE - União Europeia

UKDDA – U. K. Disability Discrimination Act

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UPIAS - Union of the Physically Impaired Against Segregation

VIH - Vírus da Imunodeficiência Humana

TVDE - Transporte Individual e Remunerado de Passageiros em Veículos Descaracterizados a partir de Plataforma Eletrónica

T. M. S. Luiz - Teatro Municipal São Luiz

T.N.D.M.II - Teatro Nacional Dona Maria II

T.N.S.J. - Teatro Nacional São João

Índice de conteúdos

Introdução	14
Capítulo I - O Impacto da Cultura na Sociedade	22
1.1 Definição de cultura	22
1.2 Definição de teatro	26
1.3 Intervenientes da criação e fruição teatral.....	27
1.4 A relação entre a cultura e as políticas culturais	35
2. A relação do público com a cultura em Portugal	44
2.1 Definição de público / públicos de cultura	45
2.2 Breve estudo dos públicos	46
3. A cultura é pensada para todos?	50
3.1 As rampas físicas e as rampas metafóricas	50
3.2 Democratização cultural e democracia cultural	51
3.3 Um dos espetáculos que gostaria de ter audiodescrito.....	53
Capítulo II - A Deficiência e a Deficiência Visual	65
1. Contextualização histórica do estigma da deficiência	65
2. Conceitos, legislações gerais e classificação da deficiência.....	98
2.1 Conceitos, legislações e classificação da deficiência visual	107
3. Recursos de acessibilidade e suas formas de implementação para as pessoas com cegueira ou baixa visão	116
3.1 Bengala.....	117
3.2 Braille	118
3.3 Piso podotátil ou piso tátil	120

3.4 Imagens em relevo	121
3. 5 Objetos em 3D	122
3.6 Audiodescrição	123
3.6.1 O meu percurso profissional na implementação do recurso de audiodescrição.....	125
Capítulo III - As Pessoas com Cegueira ou Baixa Visão Enquanto “Fazedoras de Cultura”	144
Capítulo IV - Análise das Entrevistas Elaboradas aos Estudos de Caso A - Criadores - e aos Estudos de Caso B - Público-alvo do Recurso de Audiodescrição	185
4.1 - Análise das entrevistas - estudos de caso A - Criadores	187
Diogo Freitas	188
Elsa Valentim	188
Marco Paiva	188
Sara Barros Leitão	188
Tiago Rodrigues	189
4. 2 - Análise das entrevistas - estudos de caso B - Público-alvo do recurso de audiodescrição.....	216
Irina Francisco	217
Odete Carvalho.....	217
Pedro Almeida	218
Ruben Portinha.....	218
Rui do Nascimento	218
Conclusão	232
Bibliografia	237

Documentação disponível online	240
Podcasts	246
Anexos	247
I - Informação detalhada referida na tabela 1 do ponto 2 do capítulo II ...	247
II Informação detalhada referida na tabela 2 do ponto 2.1 do capítulo II .	262
III - Fotografia e breve descrição da fotografia - Braille	264
IV - Fotografias e breve descrição das fotografias - Piso podotátil ou piso tátil	265
V - Fotografia e breve descrição da fotografia - imagem em relevo	267
VI - Fotografia e breve descrição da fotografia - Objeto em 3D	268
VII - Exemplo de audiodescrição de uma obra de arte em contexto museológico	269
VIII - Lista de perguntas - entrevistas - estudos de caso A - Criadores ...	270
IX - Entrevista integral transcrita a Diogo Freitas	272
X - Entrevista integral transcrita a Elsa Valentim	296
XI - Entrevista integral transcrita a Marco Paiva	325
XII - Entrevista integral transcrita a Sara Barros Leitão	379
XIII - Entrevista integral transcrita a Tiago Rodrigues	427
XIV - Lista de perguntas - entrevistas - estudos de caso B - Público-alvo do recurso de audiodescrição	466
XV - Entrevista integral transcrita a Pedro Almeida	468
XVI - Entrevista integral transcrita a Irina Francisco	490
XVII - Entrevista integral transcrita a Odete Carvalho	501
XVIII - Entrevista integral transcrita a Ruben Portinha	511
XIX - Entrevista integral transcrita a Rui do Nascimento	524

XX – Termos de consentimento informado – Criadores.....	536
XXI – Termos de consentimento informado – Público-alvo do recurso de audiodescrição.....	543

Introdução

Problemática

Esta dissertação de mestrado propõe-se a investigar o processo criativo na prática artística, com especial enfoque na forma como o pensamento do criador se manifesta ao longo da criação de um espetáculo teatral e/ou multidisciplinar. O estudo procura, ainda, refletir sobre a forma como, durante o processo de criação, o criador considera os seus potenciais públicos, bem como as condições de acessibilidade adaptadas a esses mesmos públicos. Para além desta investigação, pretende-se igualmente problematizar a acessibilidade cultural dirigida a um público mais amplo, com especial atenção às pessoas com cegueira ou baixa visão. Contudo, reconhece-se que a acessibilidade cultural não pode ser pensada de forma isolada ou segmentada. Por isso, é fundamental adotar uma abordagem interseccional que considere as múltiplas dimensões da experiência humana e a forma como estas se cruzam e influenciam mutuamente o acesso à cultura. Nesse sentido, é necessário refletir criticamente sobre os estigmas sociais ainda associados a diferentes grupos da população, nomeadamente pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com deficiência cognitiva, pessoas neurodivergentes, entre outras. A abordagem interseccional permite compreender como a acumulação de diferentes formas de discriminação pode agravar os obstáculos enfrentados por determinados indivíduos no acesso à criação e fruição culturais. Importa, por fim, destacar o papel da legislação, das políticas públicas e das normas técnicas na promoção da inclusão e na eliminação progressiva de barreiras, contribuindo para uma prática artística mais consciente, plural e representativa da diversidade presente na sociedade.

Objetivos

Nesta tese, pretende-se refletir sobre a relação entre o pensamento no processo criativo e a acessibilidade à fruição dos espetáculos de teatro por parte de pessoas com cegueira ou baixa visão. Procura-se também analisar o papel dos criadores artísticos no que respeita à sua responsabilidade na inclusão, nos seus elencos, de artistas com mobilidade condicionada, com cegueira ou baixa visão, surdos, com deficiência cognitiva ou com neurodivergência.

Para problematizar estas duas dimensões, definem-se os seguintes objetivos:

1. Verificar se o criador artístico, no desenvolvimento do processo criativo, considera a natureza e a diversidade dos públicos;
2. Compreender se, estando o criador sensibilizado para a diversidade do público, é da sua responsabilidade a decisão de implementar o recurso da audiodescrição;
3. Analisar se a implementação da audiodescrição depende da vontade do criador ou de uma política de acessibilidade por parte do equipamento cultural que acolhe o espetáculo;
4. Identificar o interesse das pessoas com cegueira ou baixa visão na fruição cultural;
5. Investigar se a existência de audiodescrição é um fator determinante na decisão de assistir a um espetáculo por parte de pessoas com cegueira ou baixa visão;
6. Avaliar, com base nas experiências positivas e negativas de fruição de espetáculos com audiodescrição, se há um aumento ou diminuição da intenção de continuar a usufruir de produtos culturais;
7. Explorar a relação entre os criadores que integram a audiodescrição nas suas obras e o público que dela beneficia;

8. Compreender o interesse dos criadores em alargar os seus elencos a artistas com mobilidade condicionada, surdos, com cegueira ou baixa visão, com deficiências cognitivas ou com neurodivergência;
9. Identificar exemplos de objetos culturais que incluam artistas com mobilidade condicionada, com cegueira ou baixa visão, surdos, com deficiência cognitiva ou com neurodivergência.

Metodologia

Para atingir os objetivos a que me proponho, é importante realizar um trabalho reflexivo acerca da cultura — os seus conceitos e a sua relação com os seus intervenientes —, bem como uma contextualização sobre a deficiência e um questionamento dirigido aos criadores artísticos e ao público-alvo da audiodescrição

No **Capítulo I**, abordarei o conceito de cultura e a sua capacidade — e responsabilidade — de se aproximar dos diversos públicos, contribuindo para o desenvolvimento intelectual e para a fruição cultural alargada, tanto da população em geral como, em particular, das pessoas com cegueira ou baixa visão.

Escolherei o objeto da cultura com o qual me sinto próxima: os espetáculos de teatro e/ou multidisciplinares, devido à minha experiência profissional enquanto atriz. Por isso, pensarei a relação entre cultura, criadores artísticos e público com cegueira ou baixa visão, na fruição dos espetáculos que acontecem nos espaços formais consagrados a estas práticas na região de Lisboa.

No **Capítulo II**, será estudado o paradigma da deficiência visual e a sua contextualização histórica. Após uma abordagem generalista, a análise centrar-se-á na deficiência visual, utilizando os termos “pessoa com cegueira” e “pessoa com baixa visão” ou, de forma agregada, “pessoa com

cegueira ou baixa visão”. Esta escolha terminológica tem como objetivo deliberado evitar a repetição da palavra “deficiência” e deslocar o foco para a experiência da pessoa.

Para refletir sobre formas de inclusão mais autónoma da pessoa com cegueira ou baixa visão, é fundamental apresentar alguns dos recursos já existentes que promovem a autonomia tanto nas experiências do quotidiano como na fruição cultural. Nesse sentido, serão apresentados diversos produtos e ferramentas de apoio, como o sistema Braille, o piso podotátil (ou piso tátil), imagens em alto-relevo, objetos tridimensionais e o recurso da audiodescrição. Esta informação é essencial, pois orienta o percurso da investigação em torno da promoção de uma vida plena, ativa e autónoma para a pessoa com cegueira ou baixa visão — uma condição que só se torna possível quando várias ferramentas de acessibilidade estão disponíveis e articuladas.

Ao abordar especificamente o recurso da audiodescrição, será feita uma breve contextualização histórica da sua implementação em Portugal, bem como uma reflexão sobre a forma como o meu próprio percurso artístico se cruzou com esta prática de acessibilidade.

No **Capítulo III**, pretendo refletir sobre a pessoa com cegueira ou baixa visão enquanto “fazedora de cultura”, termo que irei apresentar no Capítulo I. Abordarei as oportunidades existentes nos estudos e na criação artística para pessoas com deficiência em geral, e para aquelas com cegueira ou baixa visão, em particular. Para sustentar a importância de recuperar e valorizar este espaço na formação e profissionalização dos criadores artísticos S/surdos², com cegueira ou baixa visão, com neurodivergência,

² “A escrita da palavra “Surdo/a” com S maiúscula é uma convenção adoptada por pessoas Surdas em vários países. Serve para identificar pessoas cuja língua materna é a língua gestual do seu país e que consideram que fazem parte de uma minoria linguística, tendo uma cultura própria. As pessoas Surdas não consideram que têm uma deficiência” - Acesso Cultura, *Como (e quando) falar da deficiência? - Um Guia*

com deficiência cognitiva, com mobilidade condicionada, entre outras condições, apresentarei alguns exemplos de espetáculos de teatro e obras cinematográficas, sobre os quais irei refletir.

A partir daqui, no **Capítulo IV**, será importante refletir com os criadores de espetáculos entrevistados sobre o seu conhecimento dos recursos de acessibilidade, bem como sobre as suas experiências, motivações e dificuldades na implementação desses recursos — com especial enfoque na audiodescrição. Pretendo analisar esta problemática junto de criadores cujos espetáculos integraram a Língua Gestual Portuguesa (LGP)³, seja durante o processo criativo — incluindo intérpretes S/surdos nas produções —, seja posteriormente, bem como junto de criadores que incorporaram, durante ou após o processo criativo, o recurso da audiodescrição. Interessa perceber como se processa o pensamento relativo à acessibilidade para um público diverso — em especial, público com cegueira e baixa visão —, quando esse pensamento é formado, em que fase da criação é implementado e se a intenção de tornar acessível é um processo simples ou se depende de inúmeros fatores — internos e externos.

Baseando-me numa perspetiva que entende a criação artística como intimamente ligada à existência de públicos numa relação de co-dependência, é fundamental ouvir o público-alvo da audiodescrição. Interessa perceber as suas experiências desde antes de terem tido acesso ao recurso até ao momento presente, de que forma a existência da audiodescrição pode impulsionar a fruição cultural e se permitiu um maior conhecimento sobre as identidades artísticas de determinados criadores.

Para Profissionais da Comunicação Cultural e Jornalistas, p.24,

<https://www.escs.ipl.pt/sites/default/files/2023-10/como-e-quando-falar-da-deficiencia.pdf>

³ A Língua Gestual Portuguesa foi oficializada em Portugal em 1997. É de notar que, sempre que nos referimos ao discurso transmitido através da LGP, devemos fazê-lo do seguinte modo: “ele gestua” ou “narrativa gestuada”, por exemplo.

Para o desenvolvimento deste estudo de caso, será realizada uma série de entrevistas semiestruturadas a criadores artísticos e a espectadores com cegueira ou baixa visão, tendo como foco a dimensão cultural da cidade de Lisboa, de modo a aprofundar a compreensão das dinâmicas entre criação, acessibilidade e fruição cultural.

O estudo de caso, segundo Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes, “privilegia na análise, o caso singular e operações que não impliquem quantificação e medida.”⁴ E “considera o investigador como parte do objeto de estudo”⁵

Robert E. Stake, segundo os mesmos autores, defende que “os investigadores qualitativos privilegiam a compreensão das complexas inter-relações entre tudo o que existe”⁶

A minha amostra será intencional, sabendo que, segundo Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes, ela não poderá “constituir uma base sólida de representatividade do universo. Todavia, se for feita criteriosamente, pode fornecer interessantes indícios a respeito do fenómeno em estudo.” A amostra será também homogénea, pois incidirá sobre um tema comum e abordará esse tema em dois grupos sociais determinados: criadores artísticos e público com cegueira ou baixa visão. Será ainda uma amostra por conveniência, uma vez que as pessoas entrevistadas serão selecionadas por mim.

Por outro lado, serei uma observadora participante. Pratico duas das atividades sobre as quais me debruço: atriz (atividade artística) e audiodescritora (atividade de produção de recurso de acessibilidade). Apesar de, propositadamente, nunca cruzar estas duas atividades no mesmo espaço-tempo, conheço o fenómeno em estudo e é-me completamente

⁴ Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes, *Métodos e Técnicas de Investigação Social*, p. 79.

⁵ Ibidem, p. 23.

⁶ Ibidem, p. 23.

impossível não fazer parte desta realidade, seja como observadora (audiodescritora), seja como parte ativa (atriz).

Para inquirir questões nos dois grupos do estudo de caso, irei realizar entrevistas semiestruturadas.

Na opinião de Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes, o tipo de entrevista a utilizar “(...) depende de diversos fatores, entre os quais destacamos o objeto de estudo e as características da população-alvo”⁷. Mediante esta informação, decidi aplicar como metodologia de investigação deste trabalho as entrevistas semiestruturadas, preparando previamente uma lista de questões que pretendo ver respondidas, deixando em aberto o diálogo para expandir as possibilidades de resposta dos entrevistados: artistas e pessoas com baixa visão ou cegueira.

Neste sentido, considero importante dialogar com alguns dos criadores que escolhem elencos mais diversos e para os quais a audiodescrição é já uma prática recorrente. Da mesma forma, é relevante dialogar com criadores cujo pensamento sobre acessibilidade não surge no processo de criação, mas sim no decorrer das apresentações, quando o equipamento cultural programa o recurso. Com igual importância, interessa-me dialogar com o público-alvo da audiodescrição — quer tenham ou não assistido a espetáculos dos criadores entrevistados. Desta forma, poderei compreender as perspetivas de quem produz cultura e de quem frui cultura.

Importa concluir que não pretendo responder a todas as questões. Mas é do meu interesse estudar, analisar, pensar, fazer pensar e dar ênfase a boas práticas já desenvolvidas no meio artístico nos últimos tempos, com foco naquelas que acontecem na cidade de Lisboa.

⁷ Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes, *Métodos e Técnicas de Investigação Social*, p. 87.

Por último, considero importante que, ao longo do desenvolvimento desta tese — especialmente nos **Capítulos I e IV** — se reflita sobre a importância dos conceitos de “democracia cultural”, “democratização cultural”, “acessibilidade cultural”, “normalização da diversidade” e “fruição cultural autónoma”.

Capítulo I - O Impacto da Cultura na Sociedade

A cultura desempenha um papel fundamental na formação e desenvolvimento das sociedades, moldando valores, comportamentos e formas de interação entre os indivíduos. Compreender essa relação é essencial para analisar as múltiplas dimensões em que a cultura atua como agente de coesão, conflito e mudança social.

1.1 Definição de cultura

O conceito “cultura” é vasto e depende da disciplina que o estuda, seja a antropologia, a sociologia, a psicologia ou a arte. “A raiz latina da palavra cultura é *colere*, que pode significar tudo, desde cultivar e habitar até prestar culto e proteger”⁸. Importa referir, ainda, que “*colere* também originaria, através da expressão latina *cultus*, o termo religioso “culto”⁹.

Segundo o *Dicionário do Desenvolvimento* a cultura é:

o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Abrange, além das artes e das letras, os modos de vida e de convivência, os sistemas de valores, as tradições e as crenças. A cultura encontra-se no centro dos debates contemporâneos sobre a identidade, a coesão social e o desenvolvimento de uma economia fundada no saber.¹⁰

⁸ Terry Eagleton, *A ideia de cultura*, p. 12.

⁹ Ibidem, p.12.

¹⁰ Gabinete do ME. “Cultura”. *Dicionário do Desenvolvimento*, https://desenvolvimento.com/wp-content/uploads/2019/01/Diciona%CC%81rio_do_Desenvolvimento.pdf

Johann Gottfried Herder, segundo Terry Eagleton, “propõe que se adopte para o termo “cultura” a forma plural, ao referir-se às culturas de diferentes nações e períodos, bem como às culturas económicas e sociais no âmbito de uma mesma nação.”¹¹

Para Terry Eagleton, cultura significa “um corpo de obras artísticas e intelectuais de reconhecido valor, bem como as instituições que as produzem, disseminam e regulam.”¹²

Para António José Saraiva, cultura opõe-se à natureza e abrange objetos que são acrescentados pelo espírito do ser humano. Para António José Saraiva, a fala é já condição de cultura. Segundo ele “em sentido mais restrito entende-se por cultura todo o conjunto de actividades lúdicas ou utilitárias, intelectuais e afetivas que caracterizam especificamente um determinado povo.”¹³

Segundo a Unesco:

A cultura é o que somos. A cultura molda a nossa identidade. A cultura contribui para a redução da pobreza e permite um desenvolvimento centrado no ser humano, inclusivo e equitativo. Nenhum desenvolvimento poderá ser sustentável se excluir a cultura. Posicionar a cultura no cerne das políticas de desenvolvimento constitui um investimento fundamental no futuro do mundo e uma pré-condição para um processo de globalização bem sucedido, que integra o princípio da diversidade cultural.¹⁴

¹¹ Terry Eagleton, *A Ideia de Cultura*, p. 25.

¹² Ibidem, p. 35.

¹³ António José Saraiva, *O Que É a Cultura*, p.11.

¹⁴ Gabinete do MNE. “Cultura e desenvolvimento sustentável”, <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/cultura-e-desenvolvimento-sustentavel>

De todos os conceitos e pensamentos que estudei interessam-me, para a produção desta Tese, três abordagens acerca do que é a cultura e da sua importância na sociedade.

A primeira proposta conceitual é a de Raymond Williams, apresentada por Terry Eagleton, que identifica quatro diferentes significados para a cultura: 1 - “como hábito mental individual”; 2 - “como estado de desenvolvimento intelectual de toda uma sociedade”; 3 - “como o conjunto das artes” e 4 - “como forma de vida global de um grupo de pessoas ou de um povo”.¹⁵

A segunda é o que T. S. Eliot escreve nas suas *Notas para a Definição de Cultura*, segundo Terry Eagleton: “toda a população deveria ter parte activa nas actividades culturais, embora nem sempre nas mesmas actividades ou ao mesmo nível.”¹⁶

A terceira diz respeito ao núcleo do pensamento de Jacques Rancière sobre a “ordem do sensível” e a sua possível rutura, bem como ao conceito de “partilha do sensível” (ou “divisão do sensível”). Na nota de tradução, Mônica Costa Netto esclarece que:

Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas¹⁷

Rancière aprofunda esta ideia ao afirmar:

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Esta repartição

¹⁵ Terry Eagleton, *A Ideia de Cultura*, p. 53.

¹⁶ Ibidem, p. 151.

¹⁷ Rancière, *A Partilha do Sensível*, Nota de Tradução.

das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participar e como uns e outros tomam parte nessa partilha. O cidadão, diz Aristóteles, é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha procede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte.¹⁸

O autor acrescenta ainda:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.¹⁹

Para além dos conceitos centrais enunciados por Rancière, importa considerar a sua tese de que, quando sujeitos historicamente marginalizados ou excluídos — aqueles que, segundo a ordem dominante, “não tinham parte” — interrompem essa lógica ao reivindicar visibilidade e audibilidade no espaço público, ocorre uma verdadeira redistribuição do sensível. Este momento marca uma rutura na ordem estabelecida e revela o potencial político das práticas que contestam os modos dominantes de percepção, nomeação e participação no comum.

E é através destes conceitos e pensadores anteriormente referidos que chego a duas ideias basilares: A cultura é algo que é criado pelo ser humano e que é para benefício e usufruto do ser humano.

¹⁸ Rancière, A Partilha do Sensível, pp. 15 e 16.

¹⁹ Ibidem, p. 16.

Sendo a cultura algo criado pelo ser humano, para ser usufruído por outro ser humano, estaremos a criar para todos os seres humanos?

E assim, com estas duas premissas - a cultura como produção e fruição do ser humano e a ideia de que “toda a população deve ser parte activa”, chego ao meu ponto de partida nesta reflexão.

1.2 Definição de teatro

Como pretendo basear a minha Tese no pensamento da criação artística de espetáculos de teatro / multidisciplinares, é importante apresentar também o conceito de “teatro”.

A palavra "teatro" tem origem na palavra grega "theatron", que pode significar: "lugar para olhar" ou "o lugar de onde se vê"²⁰.

Este conceito remete-me para a existência de duas premissas: um lugar e uma pessoa — ambos considerados do ponto de vista da observação. No entanto, acredito que, de forma intrínseca, este conceito pressupõe também a existência de um segundo lugar, onde se encontra uma segunda pessoa (pelo menos), que é o sujeito ativo da fruição da referida primeira pessoa. É sobre esta premissa que todo o meu trabalho se irá basear, em consonância com os princípios anteriormente referidos aquando da pesquisa do termo “cultura”.

Para que não subsistam dúvidas, considero que a criação e a fruição cultural devem ser sempre abordadas com a clara consciência da existência de uma entidade dinâmica e heterogénea a que se convencionou chamar “público”. Defendo, no entanto, que existem múltiplos “públicos”, dada a diversidade de características que os compõem.

²⁰ RTP. “Bambolina! - Glossário intempestivo de teatro: Teatro”, <https://ensina.rtp.pt/artigo/de-onde-vem-a-palavra-teatro/>

1.3 Intervenientes da criação e fruição teatral

Na maior parte da história do teatro — enquanto prática artística e espaço onde se realiza um espetáculo — sempre existiu algo que se faz para alguém que observa. Independentemente dos dispositivos cénicos ou do palco, há sempre dois espaços distintos, voltados um para o outro: um onde se atua e outro onde se assiste ou frui. Contudo, não acredito que quem assiste o faça de forma passiva. Creio que todos os intervenientes são ativos, cada um em diferentes níveis de participação. Para que essa fruição ativa aconteça, é fundamental considerá-la desde o início do processo de criação até ao momento em que a cultura é recebida pelas pessoas que a experienciam. Nesta linha de pensamento, listei agora dois sujeitos principais: quem faz e quem assiste.

Contudo, numa perspetiva mais ampla, considero necessário incluir outros sujeitos para além dos dois anteriormente mencionados. Ao refletir sobre a cultura na contemporaneidade, identifico um conjunto mais alargado de intervenientes, que proponho organizar da seguinte forma: os “fazedores de cultura”, os “públicos de cultura” e os “decisores de cultura”.

Os “fazedores de cultura” — expressão da minha autoria, associada à noção de “produção”, conforme referida por Hugo Cruz ao evocar “o saber fazer desta área, com ligação à sua profissionalização”²¹ — englobam todas as pessoas que integram as equipas artísticas e de produção, bem como as equipas dos equipamentos culturais que acolhem os espetáculos durante um período previamente estabelecido.

²¹ Hugo Cruz, *Práticas artísticas, participação e política*, p. 73.

Os “públicos de cultura”, expressão que associo, em parte, ao conceito de “participação”²² apresentado por Hugo Cruz, dizem respeito a todas as pessoas que fruem determinado produto cultural, em momentos específicos — sejam estes espontâneos ou planeados —, enquanto membros ativos de uma esfera cultural.

Por sua vez, os “decisores de cultura” — expressão também da minha autoria, relacionada com o conceito de “decisão”, tal como definido por Hugo Cruz, que “remete para quem toma ou influencia as decisões relativas às políticas culturais”²³ — são aqueles que regulam, legislam e programam a cultura a partir de um determinado posicionamento (ou da ausência deste) político, social e económico. Este conceito articula-se, mais adiante, com o de “democratização cultural”, por evidenciar uma estrutura hierárquica vertical, “de cima para baixo”.

Tendo em consideração esta reflexão sobre os diversos intervenientes e os distintos tipos de interação no fazer e no fruir da cultura — nomeadamente no âmbito dos espetáculos de teatro e de carácter multidisciplinar —, coloco duas questões:

1 - Estaremos finalmente num momento em que se pretende proporcionar a “emancipação cultural” dos públicos, especialmente das pessoas com cegueira ou baixa visão, reconhecendo-as como parte ativa do fazer e do fruir da cultura?

Partindo dos conceitos de “espectador emancipado” e de “ordem do sensível”, de Jacques Rancière, proponho a verdadeira e efetiva emancipação cultural da pessoa com cegueira ou baixa visão, seja enquanto “fazedora de cultura”, seja enquanto “público de cultura”, como forma de interromper uma determinada ordem social anterior, diretamente relacionada com aquilo que poderá ser entendido como uma antiga “normalização do

²² Ibidem, p. 122.

²³ Hugo Cruz, *Práticas artísticas, participação e política*, p. 73. (Nota: Este conceito é de Barbieri e foi referenciado por Hugo Cruz.)

público”. Esta emancipação cultural — tal como aqui proposta — encontra-se intimamente associada à preparação da comunidade artística do teatro e das artes performativas para acolher a pessoa com cegueira ou baixa visão.

Trata-se, sem dúvida, de uma perspetiva com um posicionamento político claro, assente na importância da ocupação da diversidade no quotidiano cultural.

Pretendo, também, pensar acerca da “lógica do pedagogo embrutecedor”, de Rancière. Segundo ele: “o aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe. Aprende algo com o efeito de um ensino que o obriga a procurar e a verificar essa procura.”²⁴

Com este pensamento, pretendo defender que a cultura deve ser parte ativa do enriquecimento intelectual de cada uma das pessoas que escolhe ser público de uma qualquer manifestação cultural, e que a forma como cada pessoa recebe essa manifestação cultural depende não só do seu contexto pessoal, educacional e social, mas também da sua possibilidade de aceder de forma autónoma à fruição cultural, no decorrer de um tempo prolongado que lhe permita somar experiências. Acredito que a forma como a cultura chega a cada pessoa pode ser diversa e independente do seu criador artístico.

Como nos diz Rancière:

o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir, à sua maneira, o que percebe; de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros, na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra. Este poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas atividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio.²⁵

²⁴ Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado*, p. 23.

²⁵ *Ibidem*, p. 27.

Esta noção de falta de controlo na receção, acredito, aflige alguns criadores. Exemplo disso é a atual preocupação dos criadores em relação ao recurso da audiodescrição. Existe uma corrente de criadores que defende que a audiodescrição pode — ou deve — ser um objeto artístico produzido pelo próprio criador da obra. Outros acreditam que devem “aprovar” o guião de audiodescrição antes de este ser usado numa récita. Deste modo, o criador controla a obra e também a forma como ela é recebida pela pessoa que usufrui da audiodescrição, geralmente alguém com cegueira ou baixa visão. Vejo essa necessidade de controlo como uma oposição à autonomia de pensamento de quem frui o espetáculo, como uma tentativa — ainda que inconsciente — de controlar o pensamento, o gosto e o entendimento de uma parcela da sociedade que ainda não se encontra devidamente emancipada, nem é suficientemente crítica e empoderada social e culturalmente. Na minha opinião, esse controlo prévio sobre a forma como o sujeito digere a informação recebida, ao escolher fruir cultura, deve ser minimizado ao máximo. E se pensarmos nas pessoas com cegueira ou baixa visão, ainda me parece mais pertinente, pois trata-se de uma parcela da sociedade que não se encontra no mesmo patamar de acesso ao conhecimento proveniente de ferramentas exclusivamente visuais, sobretudo numa primeira vez. Não se deve esquecer que a pessoa com cegueira ou baixa visão não consegue refutar a informação sobre o “que se vê” da mesma forma que uma pessoa que tem o sentido da visão.

Por outro lado, a fruição cultural não deve ser associada somente aos aspetos visuais. Assistir a um espetáculo não é apenas “ver” o espetáculo — pelo menos, não é só isso. Seria redutor pensar dessa forma. Como refere o hino da Associação Bengala Mágica: “(...) a visão é sempre mais do que aquilo que o olhar alcança.”

Assistir a um espetáculo consiste em receber múltiplas formas de comunicação, transmitidas por meio de variados estímulos sensoriais e

cognitivos. Partindo dessa perspectiva mais abrangente, não vejo razão para “simplificar”, “subestimar” ou “embrutecer” especialmente o espectador com cegueira ou baixa visão. Afinal, será que agiríamos assim com os demais públicos?

Olivier Neveux, no seu *Contra o teatro político*, diz-nos que “Rancière escreve:

O problema é definir um olhar que não antecipe, ele próprio, o olhar do espectador. (...) A emancipação significa também saber que não se mete o nosso pensamento na cabeça dos outros, que não temos de emancipar o efeito. Eu disse o que tinha a dizer e as pessoas fizeram com isso o que quiseram.²⁶

Adicionalmente, a emancipação cultural, a democratização cultural e a democracia cultural farão com que a pessoa com cegueira ou baixa visão, enquanto espectadora, estabeleça as suas próprias conexões entre obras culturais a que teve acesso ao longo do tempo, tal como qualquer outro espectador cujos recursos necessários estiveram disponíveis para a sua fruição autónoma.

Na continuidade desse pensamento, acredito que a “estética da recepção”, apresentada por Hans Robert Jauss na obra *A história da literatura como provocação à teoria literária*, também pode ser aplicada ao contexto da fruição de espetáculos de teatro ou multidisciplinares. O autor considera que existe uma relação dinâmica entre o autor, a obra e o leitor (no caso da literatura) e que, por isso, no ato de leitura de uma obra, ocorre um duplo sentido: o implicado pela obra e o projetado pelo leitor — este último situado num contexto social específico.

²⁶ Olivier Neveux, *Contra o Teatro Político*, pp. 111 e 112.

A fruição de um espetáculo, a meu ver, insere-se igualmente nesta lógica de recepção. E, quando associada a uma fruição autónoma por parte da pessoa com cegueira ou baixa visão, esta conceção de “estética da recepção” adquire ainda maior pertinência. Quando esta fruição é realizada de forma autónoma por uma pessoa com cegueira ou baixa visão, o conceito adquire uma relevância acrescida, pois evidencia a importância de garantir condições equitativas de acesso que possibilitem a construção individual de sentidos e interpretações, contribuindo assim para uma efetiva inclusão cultural.

Uma pessoa com cegueira ou baixa visão que assiste ao décimo espetáculo, por exemplo, com recurso a audiodescrição, encenado pelo mesmo criador, pode estabelecer ligações estéticas próprias acerca de uma eventual “identidade de encenação” — algo que se pode identificar em determinados encenadores. Por outro lado, uma pessoa com cegueira ou baixa visão que tenha assistido a dez encenações diferentes — por exemplo, da peça *Hamlet* — todas com recurso à audiodescrição, será igualmente capaz de reconhecer as diferenças e os aspetos comuns entre as diversas versões, da mesma forma que uma pessoa sem deficiência visual.

Este exercício de construção de sentido, através de um processo autónomo de fruição e reflexão culturais, promove uma efetiva emancipação cultural da pessoa com cegueira ou baixa visão.

Este caminho da emancipação cultural não é linear por várias razões, mas, acima de tudo, porque desafia as estruturas de poder a uma mudança. Da mesma forma que desafia as pessoas que se querem emancipar a entrar numa luta de reivindicação consciente pela eliminação de barreiras sensoriais, físicas e atitudinais instituídas muitas vezes por quem não está devidamente sensibilizado para a diversidade e suas características.

Esta desobstrução de barreiras implica mudanças políticas tão amplas que extravasam a prática cultural e vão ao encontro de mudanças profundas e sistémicas na sociedade. Por isso, considero que, quando a cultura e os

intervenientes do fazer cultura escolhem a via da inclusão, estão a tomar uma decisão política — uma escolha em prol da *polis*, da sociedade, ainda que apenas de uma parcela desta.

Por outro lado, entre as pessoas que, até então, foram excluídas da prática e da fruição culturais — em virtude de alguma característica considerada "não normativa" —, quando ocorre essa emancipação, ela contribui para o fortalecimento da identidade, para o aumento da autoestima e para o seu empoderamento, tornando a participação na sociedade mais ativa e plena. Promove-se, assim, uma sociedade mais justa e equitativa. A mudança do paradigma cultural traduz-se, portanto, numa mudança do paradigma social — uma mudança positiva.

Boal diz-nos que “O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda a capacidade de conhecer.”²⁷

O impacto social proveniente da inclusão, da equidade, da emancipação cultural junto das pessoas com cegueira ou baixa visão parece-me bastante palpável e real. Eu tenho-o sentido, visto, ouvido nos últimos anos.

Boal também, nos diz que:

A arte do artista cria conjuntos de espectadores que se vêem reflectidos nela, quer o seu tema seja a solidão ou a luta de classes. Esta obra tanto pode levar os espectadores a uma contemplação admirada como estimulá-los, através do exemplo e da inspiração, a uma ação transformadora da realidade.²⁸

Neste sentido, reflito também sobre se a marginalização existente no campo cultural — quer pela fraca representatividade de pessoas S/surdas, com mobilidade condicionada, com neurodivergência e com cegueira ou baixa visão, entre outras — enquanto “decisores de cultura” ou “fazedores de

²⁷ Augusto Boal, *La estética del oprimido*, p. 23. (Tradução Minha)

²⁸ *Ibidem*, p. 159. (Tradução Minha)

cultura”, poderá igualmente afetar essas pessoas no seu papel desejável enquanto “públicos de cultura” emancipados.

Mas e o impacto artístico? Será que — devido à inclusão dos recursos de acessibilidade — as equipas artísticas sofrem alguma transformação (passiva ou ativa) nas suas formas de fazer? E será que, por causa dessa relação mais próxima com a cultura, as pessoas com cegueira ou baixa visão passam a se relacionar com a cultura de uma forma mais ativa, tornando-se também “fazedores de cultura” ou “decisores de cultura”?

No capítulo IV, procurarei responder às questões apresentadas através da análise da amostra constituída pelos intervenientes diretos, com o intuito de alcançar uma compreensão aprofundada dos fenómenos em estudo.

2 - A segunda questão, que não posso deixar de colocar, é: Sendo o acesso à Cultura um Direito consagrado o que podemos fazer para que as políticas culturais promovam a acessibilidade?

Quando um “decisor de cultura” não conhece e não discorre acerca da diversidade humana; não conhece os “fazedores de cultura” - suas dificuldades e capacidades - e não estabelece uma “política cultural” que abranja todos os tipos de públicos, como podem acontecer a emancipação, a democratização e a democracia culturais? Estarão “os decisores de cultura” conscientes das múltiplas e profundas repercussões culturais e sociais que decorrem da sua atuação ou ausência dela?

A restrição do espectro dos públicos conduz à desvalorização e à diminuição da fruição cultural pela população em geral, o que reforça a perceção da cultura como um domínio elitista, produzido por uns e para uns poucos, perpetuando e exacerbando assim as relações desiguais de poder entre diferentes segmentos sociais. Adicionalmente, urge refletir sobre a relação complexa e ambivalente entre cultura e poder político: de que forma pode a cultura emancipar-se da dependência política? Tal emancipação é possível,

ou estaremos perante uma relação intrínseca de dependência? E esta dependência — manifesta sobretudo na vertente financeira — estende-se também à esfera ideológica?

É sobre esta relação da Cultura com os intervenientes externos do espectro político que falaremos no próximo ponto.

1.4 A relação entre a cultura e as políticas culturais

Augusto Boal conta-nos que quando perdeu os incentivos financeiros da sua Companhia de Teatro do Oprimido, em virtude de uma mudança política no Brasil, ele e a sua companhia viram-se envolvidos numa campanha política, sendo ele candidato a cargo de vereador, pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Ele relata no seu *Teatro Legislativo* que os espetáculos-fórum “ajudavam os cidadãos a desenvolverem o gosto pela discussão política (democracia) e pelo desenvolvimento das suas capacidades artísticas (arte popular)”²⁹. Já o seu teatro legislativo fazia “teatro como política - centro de decisões”³⁰. Com este teatro legislativo, Boal pretendia que o eleitor fosse um membro ativo da sociedade, que opinasse, que discutisse, que contrapusesse argumentos, acima de tudo que fosse responsável e membro ativo da e na sociedade política. Através dos ensaios a comunidade deveria abordar as questões e propor possíveis soluções para que Boal, enquanto vereador, as pudesse apresentar à Câmara. Deste trabalho decorrente do tempo do mandato de Boal foram vários os Projetos-Lei pensados por estes grupos comunitários e que Boal, enquanto Vereador, conseguiu que passassem de Projetos-Lei a Lei. Destaco um deles, no âmbito da vida das pessoas com deficiência: a Emenda nº 332 à LDO para o Orçamento de 1996 - em que se declara que “O Município aplicará recursos no Metro de

²⁹ Augusto Boal, *Teatro Legislativo*, p. 33.

³⁰ *Ibidem*, p. 46.

forma a viabilizar a execução de obras necessárias à adaptação dos acessos às estações para as pessoas portadoras de deficiência física.”³¹

Este é um exemplo em que o lema “Nada sobre nós sem nós” e o conceito de “democracia cultural” se concretizaram no seio da cultura, no final do século XX. Este trabalho de Boal mostra-nos que a cultura pode ser política e que a política pode ser mudada favoravelmente através da cultura.

António Monegal, no seu *Como o ar que respiramos - O sentido da cultura* recorda-nos que:

Em Atenas o teatro era, (...) uma instituição com uma relevância social semelhante à da ágora onde se realizavam assembleias. A participação neste ritual cívico, cuja origem é sagrada, era uma das formas de se exercer a cidadania ateniense.” E ainda nos lembra que “(...) as artes e aquilo a que chamamos cultura não eram uma mera distração supérflua, mas um meio para explicar o mundo, ordená-lo, dotá-lo de sentido.”³²

Nem toda a cultura tem uma intenção política desde o início. Mas, ao existir dentro de uma sociedade, torna-se inevitavelmente política. A cultura reflete, questiona e influencia o mundo à sua volta. Resta saber se a política, por sua vez, valoriza e compreende a cultura. Será que os responsáveis políticos conhecem o setor cultural e quem o faz, para o apoiarem de forma justa e eficaz?

Olivier Neveux afirma que:

(...) as classes dirigentes já não ouvem falar de teatro. Não lhes interessa. Tornaram-se elas próprias guiadas pelo imaginário da finança, o que significa que o modelo de sucesso já não é uma comunidade de bom gosto ou certas formas de erudição e

³¹ Ibidem, p.135.

³² António Monegal, *Como o ar que respiramos*, p. 13.

distinção cultural. Já não têm medo de parecer vulgares. Não têm tempo nem atração para tais esforços.³³

O que Olivier Neveux aponta reflete bem uma das realidades da cultura em Portugal: verifica-se uma falta de apoio e de reconhecimento político à cultura — e aos seus profissionais —, assim como uma escassez significativa de recursos financeiros para a sua produção e manutenção.

Do ponto de vista do financiamento, grande parte da criação teatral depende de apoios, sejam eles públicos ou privados — sendo que, na maioria dos casos, trata-se de financiamento público, nomeadamente através dos apoios concedidos pela Direção-Geral das Artes (DGArtes), do Ministério da Cultura. Este apoio, que habitualmente representa cerca de 1% do Orçamento do Estado, sofre flutuações condicionadas pelas orientações estratégicas e pelas prioridades políticas dos governantes em exercício, refletindo, assim, as dinâmicas e as mudanças inerentes ao processo decisório governamental.

Segundo o Relatório das Despesas das administrações públicas em serviços culturais na União Europeia³⁴ (UE), Portugal é um dos países que regista a percentagem mais baixa do Produto Interno Bruto (PIB) alocada a despesas em serviços culturais. Este estudo, da autoria de Ana Paula Miranda e José Soares, elaborado a 1 de Agosto de 2019 e atualizado a 17 de Novembro de 2020, revela que Portugal alocava 0,6% de despesas em serviços culturais, quando a média da UE28 é de 0,9%.³⁵

Do ponto de vista do reconhecimento político, a verdade é que nem sempre a Cultura é devidamente valorizada pelo Poder Central, nomeadamente

³³ Olivier Neveux, *Contra o Teatro Político*, p. 53.

³⁴ Observatório Português das Atividades Culturais, *Despesas das administrações públicas em serviços culturais na União Europeia*, <https://opac.cies.iscte-iul.pt/despesas-servicos-culturais>

³⁵ Ibidem

através da existência de um Ministério da Cultura. Tradicionalmente, em Portugal, os governos de ideologia à esquerda tendem a atribuir à Cultura um ministério próprio que a represente e tutele. Já os governos de direita moderada têm, por hábito, retirar esse estatuto ministerial, relegando a Cultura para uma secretaria de Estado ou — como sucede atualmente — agrupando-a com áreas como o Desporto e a Juventude.

No que diz respeito ao reconhecimento do papel da Cultura numa sociedade desenvolvida, acredito que estas decisões políticas têm impacto direto na forma como a Cultura perde ou ganha visibilidade e legitimidade pública.

Este reconhecimento e legitimidade manifestam-se de diversas formas, como, por exemplo, na melhoria dos espaços consagrados à cultura.

No estudo “Teatro em Portugal”³⁶, de José Soares Neves e Ana Paula Miranda, para o Observatório Português das Actividades Culturais (OPAC), verifica-se que 2019 (até 2020) foi o ano com maior número de sessões de teatro realizadas em Portugal: 13.516 sessões.

Importa referir que houve um incremento do investimento público, tanto central quanto local, na cultura durante o Programa Operacional da Cultura 2000-2006, período em que se requalificaram e construíram equipamentos culturais (teatros e cineteatros) e se iniciou uma programação “em rede”.

Desde então, a oferta cultural tem-se ampliado, descentralizando-se dos pólos culturais de Lisboa e Porto. A cada quatro anos, conforme os governos locais, a oferta cultural nestes “novos” pólos tende a aumentar ou diminuir. É importante destacar que esses investimentos e desinvestimentos podem provocar uma sensação generalizada de incerteza a cada quatro anos, seja pela alternância dos poderes locais, seja pela mudança no governo central. Esta instabilidade pode comprometer a continuidade de estratégias culturais

³⁶ Repositório ISCTE-IUL, *Teatro em Portugal*, https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/32352/2/other_75635.pdf

de longo prazo, sujeitando-as às prioridades ideológicas e programáticas de cada novo executivo.

Por outro lado, a gestão do encerramento dos espaços públicos em Portugal — durante a pandemia de Covid-19 — gerou uma perceção errada junto da população, nomeadamente daquela que reside em Portugal Continental. A principal razão dessa perceção, na minha opinião, foi o facto de os teatros terem sido os primeiros espaços públicos a encerrar, antes mesmo das igrejas, apesar de o país se afirmar como um Estado laico.

Podemos comprovar esta afirmação através da leitura do Despacho n.º 2836-A/2020, de 2 de março³⁷, que recomenda a proibição de eventos com grandes aglomerados, incluindo espetáculos e visitas a espaços culturais, mesmo antes da declaração do estado de emergência. A ordem de encerramento dos espaços culturais, como os teatros, surge a 26 de março, no Decreto-Lei n.º 10-I/2020³⁸.

No que diz respeito aos cultos católicos, a Conferência Episcopal Portuguesa suspendeu, no dia 13 de março³⁹, todas as atividades religiosas, nomeadamente a celebração de eucaristias. Esta suspensão foi reiterada pela declaração do estado de emergência, a 18 de março⁴⁰. Porém, em nenhum decreto-lei, despacho ou norma se confirma a ordenação do encerramento destes espaços físicos.

Na minha opinião, essa decisão — tomada aparentemente apenas com base na lotação das salas de espetáculo, e não na perceção que poderia gerar —

³⁷ Diário da República Portuguesa, Despacho n.º 2836-A/2020, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/despacho/2836-a-2020-129793730>

³⁸ Diário da República Portuguesa, Decreto-Lei n.º 10-I/2020, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/10-i-2020-130779508>

³⁹ Conferência Episcopal Portuguesa, *Covid-19 – Comunicado da Conferência Episcopal Portuguesa*, https://www.conferenciaepiscopal.pt/v1/covid-19-comunicado-da-conferencia-episcopal-portuguesa/?utm_source=chatgpt.com

⁴⁰ Diário da República Portuguesa, n.º 14-A/2020, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-presidente-republica/14-a-2020-130399862>

revelou escolhas com forte carga simbólica e política, evidenciando prioridades institucionais que relegaram a cultura a uma posição secundária.

Ainda nesse período, é importante destacar outro exemplo de decisões políticas que afetaram parte da população. O sentido do tato — fundamental para pessoas com cegueira ou baixa visão — foi totalmente desaconselhado, e impôs-se o uso generalizado de máscaras, o que dificultou a leitura labial feita por pessoas surdas ou com perda auditiva na interação com pessoas ouvintes (não utilizadoras da LGP). Embora ambas as medidas fossem necessárias do ponto de vista sanitário, causaram impactos significativos sobre esse grupo da população.

Tais decisões evidenciam a ausência de políticas públicas sensíveis à diversidade funcional, refletindo uma tendência à normalização dos corpos e das experiências, em detrimento da inclusão. Essa imposição da “normalidade” gerou diversos constrangimentos e exclusões, afetando diretamente a acessibilidade à informação e à participação cultural de muitos cidadãos.

É importante destacar que a cultura não se desenvolve de forma autónoma ou isolada: ela está intrinsecamente ligada a fatores sociais, humanos e políticos. Nesse sentido, é particularmente significativo observar que, mesmo diante do encerramento de espaços culturais físicos, os agentes culturais rapidamente reconheceram a necessidade de se adaptar, recorrendo às redes sociais, a websites institucionais e a novas plataformas digitais criadas com o propósito específico de difundir conteúdos culturais.

Esta dinâmica de reinvenção cultural revelou-se fundamental. A análise de inúmeros relatos ao longo do primeiro ano da pandemia demonstra que muitas pessoas perceberam a cultura como uma “tábua de salvação” para a sua saúde mental num período marcado por medo, isolamento e incerteza. Pode-se afirmar, com alguma segurança, que este foi um dos momentos

recentes em que a população portuguesa mais valorizou — ainda que de forma inconsciente — o papel da cultura na vida quotidiana.

Em síntese, quando todas as outras estruturas falham ou se retraem, a cultura revela-se não apenas como um bem simbólico, mas como um recurso vital, com potencial de amparo, conexão e resiliência coletiva. Também no caso de Portugal, podemos apropriar-nos das palavras de Olivier Neveux: “Quando muito, existe uma governação cultural (que não é isenta de preconceitos ideológicos ou de projectos políticos na nova linguagem que pretende minimizá-los).”⁴¹

Assim, se a cultura já se encontra submetida a condicionamentos de natureza política, é razoável supor que as questões de acessibilidade no domínio cultural enfrentem desafios ainda mais complexos e estruturais.

Pensando, agora, na acessibilidade à cultura, não podemos negar que, quando um equipamento cultural ou um criador decide incluir, na sua programação ou obra, a Língua Gestual Portuguesa, o recurso à audiodescrição ou a impressão de folhas de sala em Braille, essa é uma decisão política. Trata-se de uma decisão que considera a *polis*, a sociedade, os públicos e a sua diversidade, respeitando as suas necessidades. Fundamenta-se nos conceitos de democracia e democratização culturais; é, portanto, uma posição política. No entanto, para que esse pensamento se traduza em ação, dependem diversos fatores, que vão desde a sensibilização e o conhecimento até à vontade e à capacidade financeira. É sobre esta última que recai muitas vezes a decisão final.

No final do ano de 2020, a DGArtes, do Ministério da Cultura, lançou o “Programa Arte sem Limites - Acessibilidade à Oferta Artística” cujo objetivo foi:

⁴¹ Olivier Neveux, *Contra o Teatro Político*, p. 71.

garantir o acesso a pessoas com deficiência e/ou S/surdas à oferta artística em diferentes espaços de apresentação, promovendo a inclusão de serviços de acessibilidade (interpretação em Língua Gestual Portuguesa, Audiodescrição, Sessões Descontraídas, entre outros) nas criações desenvolvidas pelas estruturas artísticas portuguesas.⁴²

No entanto, essa iniciativa foi única. Desde então, os recursos de acessibilidade passaram a poder ser incluídos nos concursos gerais como parte integrante da "equipa artística". Esta abordagem, marcada pela falta de compreensão da complexidade do tema, banaliza a inclusão e desresponsabiliza o Estado, não promovendo uma discussão séria sobre as necessidades diversas dos públicos. Tal prática evidencia, mais uma vez, a inexistência de uma política cultural estruturada em Portugal. O que se observa, em vez disso, é precisamente essa “governança cultural” a que Neveux se refere — uma gestão intermitente, dependente de ciclos políticos, de sensibilidades individuais e de orientações ideológicas que se alteram a cada quatro anos.

Confesso que não me quero delongar na questão financeira ou na política de financiamento público da cultura, mas gostaria de partilhar o pensamento que Antonio Monegal discorre no seu *Como o ar que respiramos*. Para ele a grande questão parte de uma necessidade de se responder a “para que se serve a cultura” como forma de justificar o custo financeiro dela nos orçamentos públicos e privados de quem sustenta a cultura. Também nos mostra que deveríamos começar a pensar em responder a “o que faz a cultura” como forma de se generalizar a importância da cultura como sendo “o que somos”. Ainda nesta sua obra recorda-nos um discurso de Tony Blair

⁴² DGARTES, *DGARTES FINANCIÁ TODOS OS PROJETOS ELEGÍVEIS AO PROGRAMA ARTE SEM LIMITES - ACESSIBILIDADE À OFERTA ARTÍSTICA*, <https://www.dgartes.gov.pt/pt/node/3915>

em que ele próprio se questionava sobre como justificar as despesas públicas com a cultura. Dizia ele:

Sei que as artes e a cultura contribuem para a saúde, para a educação, para a redução da criminalidade, para o fortalecimento das comunidades, para o bem-estar da nação, mas não sei avaliar nem escrever tal contributo.⁴³

Se - sempre que a discussão sobre a cultura emerge - voltamos aos discursos de justificação dos “gastos financeiros com ela”, estamos a dar voz aos cidadãos que questionam o seu benefício impalpável e o comparam com o benefício de se ter um hospital público ou uma escola pública a funcionar em plenas condições. O que é um argumento válido quando pensamos na praticidade do uso de dinheiros públicos numas áreas em comparação com outras.

Contudo, a questão central reside na necessidade de aprofundar a discussão sobre o verdadeiro valor da cultura. E ele não é financeiro. Ele é humanístico. Ele é social.

Antonio Monegal lembra-nos o que Marina Garcés considera acerca da cultura. Para ela “A cultura não é um produto para vender nem um património para defender. É uma actividade viva, plural e conflituosa...”⁴⁴

Considerando que a cultura representa “o que somos” e que o “ser” é uma qualidade inerente a todos os seres humanos, retorna-se à questão: de quem é a responsabilidade de garantir que os espetáculos de teatro ou multidisciplinares sejam acessíveis aos mais diversos públicos? Afinal, também as pessoas com cegueira ou baixa visão existem e desejam participar plenamente.

⁴³ António Monegal, *Como o ar que respiramos*, pág. 91.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 171.

Para os fins deste estudo, focarei a análise nos “fazedores de cultura” - no Capítulo IV junto das amostras dos entrevistados -, ficando a cargo de pesquisas futuras o questionamento direcionado aos “decisores de cultura”.

No entanto, e para finalizar este ponto, acredito que a responsabilidade deve ser partilhada. O Governo deve legislar a obrigatoriedade de programar acessibilidade, pois o livre acesso à cultura — sem exclusão — já está previsto em vários documentos, normas e decretos-lei, como irei demonstrar mais à frente. O Ministério da Cultura - através dos concursos da DGArtes - deve proporcionar concursos específicos com valores financeiros justos e suficientes para se incluir os mais variados recursos de acessibilidades nas produções culturais de quem concorre a estes apoios.

Da mesma forma que os criadores devem estar devidamente informados e sensibilizados sobre os recursos de acessibilidade e sobre a importância de se democratizar a cultura, nomeadamente abrindo os seus elencos a interpretes S/surdos, com cegueira ou baixa visão, com mobilidade condicionada ou pessoas neurodivergentes.

Por outro lado, os equipamentos culturais financiados com recursos públicos, na minha opinião, devem garantir que, pelo menos, 60% da sua programação seja acessível, permitindo, assim, uma possível regularidade no acesso a espetáculos uma vez por mês. Isso serviria como forma de garantir os recursos de acessibilidade às equipas artísticas que não se candidataram ou não obtiveram financiamento nos programas de apoio existentes.

2. A relação do público com a cultura em Portugal

Partindo do princípio de que a cultura é produzida por alguém e dirigida a alguém, considero pertinente questionar: quem é esse sujeito a quem a cultura se destina? Quem são, afinal, os “públicos de cultura”?

2.1 Definição de público / públicos de cultura

José Teixeira Coelho, segundo Ana Rosas Mantecón, diz-nos que “não existe um público de arte, mas públicos de arte. O público compõe-se de uma variedade de conjuntos que tem, cada uma, uma motivação, um objectivo próprio e um comportamento específico.”⁴⁵

Também é de considerar que o papel de público — um dos muitos papéis sociais que podemos assumir enquanto seres humanos e cidadãos —, segundo Ana Rosas Mantecón, “é gerado no encontro com as ofertas culturais, não preexiste a elas”⁴⁶.

Para Ana Rosas Mantecón:

os públicos não nascem como tais, formam-se e transformam-se permanentemente pela ação da família, amigos, escola, comunidade circundante, meios de comunicação, ofertas culturais, intermediários culturais, entre outros agentes que influem - com diferentes capacidades e recursos - nas maneiras como se aproximam ou se afastam das experiências de consumo cultural.⁴⁷

Tendo em conta a definição dos conceitos anteriores, com os quais concordo, acredito que, para se ser público de teatro, é necessário que existam atividades culturais das quais se escolha participar. Ser público é uma condição social da qual dependem inúmeros fatores. Esses fatores podem incluir o interesse, o tempo disponível, a disponibilidade financeira, a facilidade de acesso geográfico do ponto A (local de origem) ao ponto B (local de fruição cultural), entre muitos outros. Por isso, é fundamental considerar cada um desses elementos, tendo sempre em mente que a

⁴⁵ Revista Poiésis, n 14, p. 175-215, Dez. de 2009, *O que é o público?*, http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis_14_Publico.pdf

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

qualidade de ser público — ou públicos — não é fixa, mas sim variável, transformando o singular em plural: públicos.

No entanto, são poucos os estudos realizados com o objetivo de conhecer os diferentes tipos de públicos que fruem das diversas atividades culturais disponibilizadas nas mais variadas plataformas — sejam elas equipamentos culturais ou plataformas virtuais.

2.2 Breve estudo dos públicos

O último estudo sobre a participação cultural em Portugal, elaborado por Miguel Ângelo Lopes e José Soares Neves para o OPAC, refere-se ao período entre 2007 e 2016. Já o estudo de José Soares Neves e Ana Paula Miranda, também realizado para o OPAC, sobre as atividades teatrais, abrange até ao ano de 2020.

Na publicação “Participação cultural em Portugal: espetáculos ao vivo (2007-2016)”⁴⁸, de Miguel Ângelo Lopes e José Soares Neves, constata-se que, entre 2011 e 2016, a percentagem de indivíduos que assistiram a pelo menos um espetáculo ao vivo subiu 10% entre o ano de 2007 e 2016.

Verifica-se ainda que, nesse período, as mulheres foram quem mais assistiu a espetáculos ao vivo — entre 2007 e 2011, essa percentagem subiu 1%, enquanto a dos homens não chegou a meio ponto percentual.

Contudo, procurava um estudo com dados mais recentes, pois gostaria de perceber se — para além da análise do impacto dos anos de 2020 e 2021, marcados pelo encerramento dos teatros devido à Covid-19 e pelo aumento da oferta cultural através de plataformas de streaming — já começavam a ser refletidas, nessas investigações, as necessidades de públicos específicos, como, por exemplo, pessoas surdas e pessoas com cegueira ou baixa visão.

⁴⁸ Miguel Ângelo Lopes e José Soares Neves, *Participação cultural em Portugal: espetáculos ao vivo (2007-2016)*, ISCTE, <https://ciencia.iscte-iul.pt/publications/participacao-cultural-em-portugal-espetaculos-ao-vivo-2007-2016/74039>

No decorrer da minha pesquisa, encontrei os *Cadernos Barómetro da Cultura*⁴⁹ — cuja 5.ª edição aborda o ano de 2023 —, produzidos pelo Gerador.

Baseando-me nestes cadernos, apresentarei alguns resultados que considere expressivos, extraídos da amostra de inquiridos:

- 1 - Aproximadamente 8,7% das pessoas entrevistadas consideram a cultura um setor importante para a sociedade. Dentro desse grupo, a faixa etária de 55 anos ou mais é a que mais se destaca, representando 9,0% dos inquiridos;
- 2 - Respondendo à questão “O que é cultura?”, 97,0% dos entrevistados indicaram “Teatro”, 98,0% mencionaram “Património” e 23,0% citaram “Redes Sociais”, entre outras respostas;
- 3 - Em resposta à pergunta “A cultura está mais próxima da educação ou do entretenimento?”, 70,1% dos inquiridos escolheram “Educação”, enquanto 26,8% optaram por “Entretenimento”;
- 4 - Apenas 1,1% dos inquiridos respondeu que “não tem espaço para a cultura na minha vida”. Em contrapartida, 67,3% afirmou que “a cultura está presente regularmente na minha vida, embora não tanto quanto desejaria, e que a cultura é essencial para a sua existência”;
- 5 - 18,8% dos inquiridos consideram que “a cultura é essencial para a minha vida”;
- 6 - 54,1% dos inquiridos afirmaram ter visto filmes portugueses; 85,6% assistiram a espetáculos portugueses; 84,3%, a concertos de artistas portugueses; e 94,1% das visitas a espaços museológicos e/ou de património foram realizadas em locais portugueses;
- 7 - Perante as sete opções de resposta à pergunta sobre “Práticas de atividades de fruição”, as opções “ver espetáculos de teatro, dança ou ópera”

⁴⁹ Gerador, *Cadernos Barómetro da Cultura*, <https://gerador.eu/barometro-da-cultura/>

e “visitar museus, exposições ou património” ocupam os últimos dois lugares, com 53,7% e 51,1%, respetivamente;

8 - 97,7% dos inquiridos apontam “ouvir música” como a prática principal, e 94,6% indicam “ver filmes” como a segunda prática mais frequente;

9 - Apenas 30,9% dos inquiridos assistiram a um espetáculo de teatro, dança ou ópera numa sala de espetáculos e, desses, somente 15,3% responde que “se deslocou de propósito” para usufruir dessa prática cultural;

10 - 97,6% das pessoas inquiridas escolheram “jantar fora ou almoçar fora”, ao contrário dos 30,9% que escolheram ver “um espetáculo de teatro, dança ou ópera numa sala de espetáculos”.

Apesar de reconhecer que a abordagem deste estudo se apresenta como significativamente mais rica e abrangente, constata-se que, ainda assim, não foi dado enfoque à exploração de questões relacionadas com a “acessibilidade”, assim como às especificidades inerentes aos diferentes públicos.

Esta lacuna na investigação é também salientada no documento da European Arts and Disability Cluster (ADICLUS), de março de 2025, que, na sua recomendação 5, destaca a necessidade premente de desenvolver ações específicas “para medir a participação — bem como a ausência dela — de pessoas com deficiência na vida cultural em toda a Europa, abrangendo artistas, trabalhadores da cultura e público”⁵⁰. O documento sublinha que, atualmente, não existem dados robustos sobre este tema, uma vez que nem o Statistical Office of the European Union (Eurostat) nem o Eurobarómetro abordam esta questão, sendo poucos os Estados-Membros que dispõem dessa informação a nível nacional — como é o caso da Irlanda e da Noruega.

⁵⁰ ADICLUS, *European Arts and Disability Cluster*, https://acessocultura.org/wp-content/uploads/2025/03/adiclus-position-paper_pt.pdf (Tradução Minha)

Complementando essa reflexão, o estudo publicado pelo Eurobarómetro, em maio de 2025, revela que “a cultura é muito apreciada pelos cidadãos da UE e continua a prosperar, com 86% a afirmar que acredita que a cultura e as artes são importantes para o bem-estar e o desenvolvimento económico do local onde vivem”, e que “o tema mais frequentemente referido é tornar as artes e a cultura mais acessíveis a todos (45%)”⁵¹

Desta forma, podemos concluir que, ao final de cada temporada de cada espetáculo, conseguimos saber quantas pessoas assistiram e de que forma adquiriram o bilhete. No entanto, raramente obtemos informações como: as faixas etárias do público de cada espetáculo; como cada pessoa se deslocou até ao equipamento cultural; de que forma teve acesso à informação prévia sobre o espetáculo; se é um público regular daquele espaço; a que tipo de espetáculos prefere assistir; se necessita ou costuma usufruir de recursos de acessibilidade; ou ainda se o facto de o espetáculo apresentar uma narrativa em língua estrangeira, sem legendagem disponível durante a récita, comprometeu a sua experiência e o afastou da plena fruição do evento — entre muitas outras informações que poderiam constituir um valioso instrumento de trabalho.

Nesta perspetiva, a categorização dos públicos culturais proposta por João Teixeira Lopes — que distingue entre “públicos habituais, irregulares e retraídos”⁵² — exige uma análise aprofundada dos múltiplos fatores que condicionam a assunção do papel social de “público da cultura”, reconhecendo as dinâmicas de exclusão e inclusão que se manifestam no acesso e fruição das práticas culturais.

⁵¹ European Union, *Europeans' attitudes towards culture*, <https://europa.eu/eurobarometer/surveys/detail/3364> (Tradução Minha)

⁵² Ana Santos Bandeira, *Captação e formação de públicos no teatro: O projeto Primeira Vez Repositório*, Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/21017>

Parece-me, assim, extremamente importante cultivarmos essa curiosidade e trabalharmos no sentido de conhecer melhor os diferentes tipos de público que a cultura envolve.

3. A cultura é pensada para todos?

No âmbito da discussão sobre a necessidade de tornar a cultura mais acessível, é recorrente, em debates acadêmicos e conferências, a análise do conceito de “barreiras de acesso à cultura”, as quais podem ser sensoriais, cognitivas, tecnológicas, psicológicas ou atitudinais.

No que concerne às barreiras sensoriais, especificamente para pessoas com cegueira ou baixa visão, destaca-se a insuficiência — ou mesmo a inexistência — de recursos adequados, tais como a audiodescrição, entre outros recursos de acessibilidade.

3.1 As rampas físicas e as rampas metafóricas

Falar de acessibilidade não é (só) falar de rampas. Pelo contrário.

Mas, se quisermos falar de rampas, podemos falar de todas as rampas que nos permitem a autonomia do pensamento crítico, a autonomia da fruição, a autonomia da escolha — o livre acesso a estar ou não estar absorvido neste mundo cultural tão rico e dinâmico.

As rampas podem ter vários nomes e, se falar de rampas é mais simples de entender, então falaremos da “rampa” que é a audiodescrição, da “rampa” que é o pensamento inclusivo no ato da criação, da “rampa” que é a criação para um público que é — e que deve ser — respeitado como diverso.

Um dia, não falaremos apenas de rampas. Falaremos de Braille, de piso podotátil, de imagens em relevo, de maquetes em 3D, de realidade aumentada, de LGP, de balcões rebaixados e de tantos outros recursos que beneficiam não só as pessoas com deficiência, as pessoas S/surdas ou as pessoas neurodivergentes, mas toda a sociedade.

Um dia, todos estes recursos serão do conhecimento alargado de uma sociedade que pensa e é pensada por todos e para todos.

Mas sabemos que, hoje, ainda é mais fácil falar de “rampas” — e podemos utilizar esse conhecimento generalizado para chegar a mais pessoas, a mais saberes.

As “rampas”, cada uma delas — sejam construções arquitetónicas desniveladas, que permitem o acesso autónomo, nomeadamente de uma pessoa com mobilidade condicionada a um determinado edifício; seja a rampa simbólica que possibilita a comunicação, como a LGP; ou até a rampa metafórica da audiodescrição —, estão previstas na lei, são direitos e deveres, e devem ser construídas e celebradas.

É ao removermos os obstáculos — sejam eles físicos ou metafóricos — que conseguimos derrubar as barreiras sensoriais, cognitivas, tecnológicas, psicológicas ou atitudinais.

3.2 Democratização cultural e democracia cultural

Quando se pensa - ou se deseja - “Cultura para Todos” (expressão que, na verdade, carrega certa utopia), estaremos a referir-nos à “democracia cultural” ou à “democratização cultural”?

João Teixeira Lopes, na sua obra *Da Democratização à Democracia Cultural — Uma Reflexão Sobre Políticas Culturais e Espaço Público*, explica que o termo “democratização cultural” surgiu no contexto do projeto político de Malraux, em França, cujo objetivo era “tornar acessíveis as obras da humanidade ao maior número possível de pessoas”⁵³. Para alcançar isso, o governo de De Gaulle promoveu um esforço administrativo e financeiro significativo para difundir amplamente todas as formas de cultura, visando consolidar uma forte ideologia nacional. Esse impulso governamental

⁵³ João Teixeira Lopes, *Da democratização à democracia cultural - Uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*, p. 77.

conduziu a uma “democratização cultural”, entendida como a expansão do acesso à cultura a uma parcela da sociedade que até então se encontrava afastada dela.

O que o termo “democratização cultural” traz, como João Teixeira Lopes nos mostra, é uma:

Concepção descendente da transmissão cultural, próxima dos dispositivos de difusão, o que implica, necessariamente, que se parta do património cultural e / ou da criação artística, pertencente a uma minoria de especialistas, altamente consagrados e nobilitados, em ambos os casos levando o espírito dos grandes templos culturais às mais anódinas e descentralizadas casa da cultura⁵⁴.

Já a “democracia cultural” “assume-se como um processo político, defendendo a democracia cultural enquanto *empowerment* por parte das populações (...)”⁵⁵. Este conceito foi progressivamente adotado por diversas instituições europeias como uma forma de transformar a cultura num “processo contínuo, que não resulta apenas do trabalho dos artistas, mas de todos os grupos culturais.”⁵⁶

Sendo certo que, pela observação empírica, constatamos a existência de vários exemplos positivos de “democratização cultural” — no que diz respeito a um pensamento mais amplo sobre a programação adaptada a diferentes públicos, bem como à criação cultural desenvolvida por pessoas S/surdas, com mobilidade condicionada, com neurodivergência, com cegueira ou baixa visão ou com deficiência cognitiva —, é importante refletir sobre o conceito de democracia cultural.

⁵⁴ João Teixeira Lopes, *Da democratização à democracia cultural - Uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*, p. 80.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 84.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 85.

No que concerne à “democracia cultural”, se procurarmos exemplos de participação efetiva em processos de tomada de decisão na programação cultural — nomeadamente situações em que grupos de cidadãos fora do círculo dos “artistas consagrados” sejam convidados a integrar reuniões decisórias em equipamentos culturais, sejam estes públicos ou privados —, dificilmente encontraremos tais testemunhos, em Portugal.

Esta constatação leva-me a questionar: a “democracia cultural” é um conceito que se quer implementar verdadeiramente? A mim, não me parece. Sinto que, para todas as instituições e estruturas culturais em Portugal, continua a ser mais apelativa a “democratização cultural”, entendida como formas de tornar a cultura mais acessível a “todos”, sem, porém, prescindir da hierarquização “de cima para baixo” nas tomadas de decisão.

Não me parece que envolver verdadeiramente os cidadãos numa “democracia cultural”, em que a hierarquia seria “de baixo para cima”, seja desejo de alguém com poder decisório.

3.3 Um dos espetáculos que gostaria de ter audiodescrito

“Quem não sabe a arte, não a estima”

Luís Vaz de Camões

No dia 18 de outubro de 2024, aconteceu ser uma das raras sextas-feiras em que não iria trabalhar e que poderia dar-me ao luxo de ser, também eu, espetadora. Uns dias antes, quando me apercebi da minha disponibilidade inesperada, acorri rapidamente à compra de bilhete para assistir a um espetáculo que me tinha chamado a atenção através de uma fotografia. Na fotografia, a cores, observamos um amplo espaço cénico, mais largo que profundo, com chão de madeira, um tronco de árvore grosso no centro e cuja

altura coincide com a altura do cenário, e uma parede castanha à direita, onde estão prateleiras e uma pintura vermelha. Na pintura, está retratada uma mulher de corpo esguio, com cabelo vermelho, com franja e apanhado atrás da cabeça. Usa um vestido vermelho, justo e comprido. Ao centro da fotografia — e do espaço cénico —, sentado numa cadeira metálica sem braços, está o intérprete Cristóvão Campos. Tem uma cabeleira de cabelo preto, curto e liso, veste um vestido até aos joelhos, quadriculado vermelho e preto, e com mangas compridas. Usa collants e calça sapatos de salto alto e fivela pretos. Está sentado de frente para nós, com um sorriso largo de boca fechada, e tem a sua perna esquerda cruzada sobre a direita. O seu braço direito está fletido, com o cotovelo ao nível das costas da cadeira, e segura, entre os dedos médio e indicador, um cigarro *slim*.

Senti a fotografia de uma forma tão impressionante — talvez pela sua estética, ou talvez pela estranheza de ver o ator Cristóvão Campos tão distante da sua imagem pessoal — que decidi, imediatamente, ser espetadora de *O Monóculo*, um monólogo com interpretação de Cristóvão Campos, encenação de Rui Neto e dramaturgia de Vera San Payo de Lemos, em cena na Sala Vermelha do Teatro Aberto, em Lisboa.

O texto é uma adaptação de *Monóculo, retrato de S. von Harden*, escrita por Stéphane Ghislain Roussel, um artista nascido em 1974, na Bélgica, e com nacionalidade belga e luxemburguesa.

O espetáculo retrata os anos 20 do século passado e acontece no ateliê do pintor expressionista Otto Dix, em Berlim, que está a retratar a jornalista S. von Harden. Segundo o texto de divulgação do espetáculo, no site do Teatro Aberto, esta jornalista “surge como ícone da mulher emancipada neste período de grandes transformações sociais, políticas e artísticas entre as duas grandes guerras.”

As cenas remetem-nos para algumas das várias sessões em que a jornalista esteve no estúdio do pintor. Vemo-la sempre sentada na cadeira e na mesma pose, para que o pintor (ausente fisicamente) faça o seu retrato ao

vivo. E, durante estas sessões, recebemos os vários discursos dela acerca do meio artístico da época e acerca das suas vontades e desejos em explorar outros modos de relacionamentos pessoais.

Segundo o site do Teatro Aberto:

Na composição deste retrato, questionam-se as fronteiras da identidade e do género social e propõe-se uma nova forma de olhar, mais aberta e livre, que contemple também o que é misteriosamente fluído e não se deixa enquadrar nas molduras existentes.⁵⁷

Na minha leitura, este texto pretende justificar a escolha de um ator (e não de uma atriz) para a interpretação desta jornalista. Pessoalmente, não considero que seja necessária esta justificação *a priori* porque, aquando da fruição do espetáculo, percebe-se perfeitamente esta opção. Na minha experiência — nem considero um tema. Não parei nenhum segundo — no decorrer da experiência — para questionar questões como esta. Considero bastante interessante podermos observar em palco corpos interpretativos que queiram e possam explorar uma maior fluidez e interpretações menos marcadas pelos géneros (até porque vivemos uma época em que estes assuntos — como identidade de género — são discussões atuais e estão na pauta dos dias).

Antes de me deslocar até ao Teatro Aberto, optei por fazer um trabalho interior para controlar a minha expectativa e, como costumo dizer cada vez que tenho a oportunidade de ser espetadora, lá fui eu “pronta para gostar”. Não gostei. Gostar é uma palavra demasiado simplista para toda a mescla de sentimentos que me assolaram naqueles 60 minutos. Fiquei extasiada. De tal forma que, quando — após os 60 minutos que me pareceram 10 — as luzes baixaram, eu não percebi que o espetáculo tinha acabado. Não quero

⁵⁷ Teatro Aberto, *MONÓCULO, RETRATO DE S. VON HARDEN*, <https://teatroaberto.com/espetaculos/monoculo/>

dizer com isto que me ficou a faltar alguma peça por montar no meu puzzle mental do espetáculo. Não, de todo. Quero dizer que este monólogo captou de tal forma a minha atenção que, em nenhum momento, senti que tivessem decorrido 60 minutos.

A interpretação do ator Cristóvão Campos é sublime. O seu trabalho corporal e vocal fizeram-me esquecer que quem estava à minha frente era a representação de uma mulher ou que quem estava a interpretar essa mulher era um homem. Os géneros e as suas significações foram ressignificadas e, em nenhum momento, se observavam estereótipos, somente naturalidade e muita precisão. A sua expressividade está intimamente ligada à sua personagem e acho até que — no decorrer do espetáculo — pode ocorrer de ele se esquecer dele próprio e viver verdadeiramente esta mulher complexa e viva.

A encenação é justa e na medida certa. Senti tudo justificado, tudo limpo, tudo assertivo.

Há um claro compromisso de seriedade entre o encenador (em comunhão com toda a equipa criativa) e o intérprete para com o público. Quando escolho a palavra “seriedade”, escolho-a propositadamente. Encaro o trabalho artístico com muita seriedade, como se estivéssemos “ao serviço do público”. E não estamos? Ou, não devemos estar?

Esta qualidade de movimentos, de marcações de palco, de olhares, posturas e esgares de uma precisão notável está impressa no espetáculo. Estas características levaram-me a desejar ter audiodescrito este espetáculo, tornando-o, assim, acessível às pessoas com cegueira ou baixa visão.

A verdade é que — desde que exerço também a profissão de audiodescritora — é muito raro não fazer um pequeno exercício de audiodescrever um espetáculo enquanto estou sentada na plateia, na qualidade de espetadora. Este exercício de pensamento surgiu logo nos minutos iniciais. A luz de plateia baixou — código visual utilizado para nos

comunicar que o espetáculo vai começar — e a cena começa com um silêncio longo, preenchido unicamente pela expressão da personagem na pose que viria a ser usada na maior parte do tempo. Este código exclusivamente visual levou-me para a problemática do potencial público com cegueira ou baixa visão.

O expressionismo surge no final do século XIX, marcadamente na Alemanha, e algumas das suas características são os contrastes e as cores vibrantes. Abordam-se também temas sombrios e trágicos, sendo frequentemente explorados sentimentos como a solidão, a miséria humana, a defesa da liberdade individual e a paixão.

Estamos num período de pós-guerra (1.^a Guerra Mundial) e muitos artistas foram também soldados, tendo observado em primeira mão os temas que mais tarde usaram na sua arte. E fazem-no numa perspetiva subjetiva, mostrando, muitas vezes, a realidade de forma distorcida e exacerbada. Este espetáculo vai buscar também algumas características do expressionismo. A cena é, na generalidade, em tons de laranja ou vermelho; o desconforto da personagem em usar sempre a mesma postura ou a presença da pintura da mulher remetem-nos para a época e para um ambiente muito particular.

À sua frente, pousada sobre o tampo da mesa redonda, género café, somente a cigarreira, a caixa de fósforos e um copo de pé alto com a taça mais estreita junto ao pé e mais larga na zona do bocal, comumente usada para bebidas de *cocktail*. No interior do copo está uma palhinha por onde a personagem bebe.

Este pequeno espaço parece-me ser criado especificamente por um pintor que quer restringir os movimentos da sua retratada. Sempre que há um desconforto em manter a pose, S. von Harden pode chegar-se ligeiramente à frente e levar a boca à palhinha para beber o seu *cocktail*, ou inclinar-se ligeiramente para pegar num cigarro e acendê-lo. O ato de fumar mostra ser

um ato de libertação da frustração ou do nervosismo, uma vez que já acontece na pose do retrato. Não sei se, aquando da criação do retrato, Otto Dix reprimiu assim tanto a jornalista. Mas, se assim aconteceu, parece-me interessante perceber ou pensar sobre o contraste existente entre duas figuras que — cada qual com a sua profissão — pintam ou escrevem acerca das liberdades pessoais e, depois, passam meses (as sessões para o retrato demoraram meses) onde a liberdade é restringida em defesa de uma obra de arte bem conseguida.

No espetáculo, no decorrer das várias sessões (cuja informação nos é passada através de datas que são projetadas em algumas partes do cenário), é bastante visível o desconforto da jornalista em se manter quieta.

A encenação e a interpretação deste espetáculo lembraram-me alguns dos princípios Jerzy Grotowski, quando defendia uma abordagem centrada no ator como elemento essencial do fenómeno teatral: “Sabemos que o texto em si não é teatro, e que se torna teatro apenas pelo uso que os intérpretes fazem dele - isto é, graças às entoações, à associação de sons, à musicalidade da língua.”⁵⁸

Neste espetáculo, a maior parte do desconforto demonstrado pela personagem — seja porque deixa descair o braço direito, seja porque arregala os olhos, seja porque olha de soslaio para a esquerda, seja porque produz esgares com a boca — é mostrado através da expressividade corporal.

E, devido a este conjunto de signos que nos são passados somente através de imagens, volto ao questionamento: que informações ficariam a faltar a uma pessoa com cegueira ou baixa visão que fosse assistir ao espetáculo

⁵⁸ Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*, p.17.

sem o recurso de audiodescrição? O que seria percebido? E o que não seria percebido de forma autónoma e plena?

Assim, vou listar algumas das leituras que fiz no decorrer da fruição deste espetáculo, para que possamos elencar as informações que ficariam a faltar ao público com cegueira ou baixa visão:

1. Quando o espetáculo acontece a personagem está sentada frente à mesa, de frente para nós. Ela vai olhando de soslaio para a esquerda e vai colocando o seu corpo numa pose específica — pose essa que acompanhará todo o espetáculo. Em baixo, surge a projeção de uma data e o número da sessão de trabalho. Passados alguns minutos, ela olha para a esquerda e inicia o discurso com o seu interlocutor. Com estes signos visuais, ficamos a saber que: o interlocutor é o pintor (ausente fisicamente na cena), o pintor “encontra-se” à esquerda e percebemos, ainda, que a postura que a personagem adota é a postura física em que será retratada. Para além das percepções anteriores, sabemos também em que dia de “ação” nos encontramos.
2. A determinada altura, devido a um discurso dela, surgem projeções de silhuetas na lateral esquerda do cenário, acompanhadas de uma música. Com estes signos visuais, percebemos que as projeções são imagens de cenas a que ela assistiu ou viveu fora destas sessões de trabalho e que as quer partilhar com o pintor.
3. Cada vez que ela deixa descair o braço direito, olha de soslaio para a esquerda. Podemos perceber que, ou o pintor a repreendeu por perder a pose, ou que ela, com o olhar, faz um pequeno pedido de desculpas, por exemplo. Essas possibilidades são interpretadas por cada um de nós, na nossa qualidade de espectador. Mas há uma certeza, sem a menor dúvida: há uma interação clara, através do olhar, com o lugar onde “está” o pintor.

4. Há uma altura em que a personagem se levanta e se dirige para a direita. Pára para observar a pintura exposta de uma mulher vestida de vermelho. Devido aos tons de vermelho usados e ao vestido vermelho da personagem, podemos criar um pensamento de comunhão acerca da cor vermelha entre a cena que observamos no palco e a cena da pintura.
5. O líquido no copo de *cocktail* vai desaparecendo à medida que cada sessão de trabalho vai terminando. A dada altura, o líquido do copo de *cocktail* — sem uma ação física e visível — está cheio. Este artifício foi motivo de várias questões por algumas pessoas que assistiam ao espetáculo no mesmo dia em que eu estava.
6. É raro ela conseguir fumar cada um dos cigarros. Por norma, acende o cigarro e coloca-se na pose. O cigarro vai-se gastando com a inação do fumar. Este signo visual dá-nos duas perceções: o passar do tempo e a sua incapacidade de satisfazer uma necessidade sua no decorrer de cada sessão.

Estas seis descrições demonstram a quantidade de signos que nos são passados, no decorrer do espetáculo, única e exclusivamente através das imagens criadas pela encenação e pela interpretação.

A perceção da pessoa com cegueira ou baixa visão — sem o recurso de audiodescrição — é feita, acima de tudo, através do recurso aos sons, sejam eles a sonoplastia, o barulho do andar, o barulho do movimento do corpo, o barulho do sorver do líquido através da palhinha, entre outros. Já o silêncio pode levar a uma perceção errada de “não está a acontecer nada”. E, neste espetáculo, como em muitos outros, cada silêncio é recheado de significados e ações.

Também, quando não há o recurso de audiodescrição, podem surgir dúvidas a cada segundo — que nos impedem de continuarmos a fruir por conta de iniciarmos um questionamento — tais como: “Ela está a falar com quem? Está a falar para nós? Para alguém? Onde está esse outro ‘alguém’? E essa voz do outro ‘alguém’?”, “O barulho do sorver vem de onde? Está a beber

algo? O quê?”, “O barulho do acender do fósforo é para acender o quê? Um cigarro, um charuto, um cachimbo, uma vela?”.

E, para além destas questões anteriores, a pessoa com cegueira ou baixa visão não teria acesso às datas que são projetadas em vários locais do cenário. São estas datas que nos dão a linha temporal do espetáculo.

Na comunhão dos vários signos que nos são dados pela interpretação e pela encenação, conseguimos perceber que o discurso vocal é mais calmo no início das sessões e que, no avançar das datas, o discurso se torna mais frio e, até, irritadiço. Então, é de extrema importância ter acesso a estas informações para se criar esta ligação e justificar as diferentes dinâmicas dos discursos oriundos de uma personagem que — na maior parte das vezes — está sentada numa posição estática.

A pessoa com cegueira ou baixa visão também poderia não se aperceber de que o discurso da personagem não é connosco, e sim com o pintor que, na sua ausência física, está bastante presente na cena. Na verdade, esta presença do pintor até me leva a questionar se assisti a um monólogo ou a um solilóquio.

A pessoa com cegueira ou baixa visão não saberia, também, que existem projeções e o que as projeções (que acontecem na lateral esquerda do cenário) retratam: cenas observadas ou vividas pela personagem num outro local e tempo, diferentes daquele onde se encontra. Não se questionaria acerca desta estranheza do copo, ora vazio, ora cheio. Não perceberia qual a pose em que está a jornalista — o que justifica o seu desconforto contínuo no decorrer do espetáculo.

É claro que a narrativa nos dá imensas informações, nomeadamente acerca da vida da jornalista retratada e acerca da época em que ela vive. Mas um espetáculo não é a leitura de um livro; é a recriação de uma cena. E ela é criada através de inúmeros signos — visuais, sonoros, olfativos, entre outros.

Uma boa encenação pensa nesta simbiose, acredito. E esta encenação foi muito bem conseguida, na minha opinião.

No entanto, este espetáculo não chegaria — na sua totalidade — às pessoas com cegueira ou baixa visão. E esta constatação deixa-me um sentimento de frustração, até porque, quando gostamos de algo, tendemos a querer partilhar o nosso gosto com as pessoas que nos rodeiam. Mas, para que uma discussão acerca do espetáculo acontecesse em pé de igualdade, nunca poderia discutir este espetáculo com pessoas com cegueira ou baixa visão, pois não estaríamos no mesmo patamar de acesso ao conhecimento. É preciso pensar mais no público quando se cria. Se criamos para o público, porque será que não pensamos sobre quem é o público? Por que não pensamos sobre o que necessitam os diferentes tipos de público, ou sobre como pode cada equipamento cultural e cada espetáculo estar preparado para receber cada uma das pessoas, com a sua diversidade e condição?

Nos últimos anos, apesar de terem existido tentativas de diálogo com o Teatro Aberto, não tem sido evidente o interesse desta instituição em implementar recursos de acessibilidade e em tornar as suas produções acessíveis a pessoas com cegueira ou baixa visão. Acredito que isto ainda aconteça por um desconhecimento generalizado de quem toma decisões e por uma falta de sensibilização enorme acerca das necessidades que devemos acautelar para que cada pessoa do público se sinta motivada a adquirir o bilhete, se sinta bem-vinda e tenha a perceção plena, autónoma e a fruição dos espetáculos.

Não seria este espetáculo um bom repto para se iniciar um caminho mais inclusivo neste teatro?

Em conclusão, coloca-se a questão: pode a Cultura ser para todos? Talvez não, pois todos somos a junção de inúmeras características, condições,

necessidades e desejos. No entanto, é possível — e desejável — trabalhar no sentido de ampliar o acesso e a participação cultural, promovendo a inclusão de uma maior diversidade de públicos e desenvolvendo práticas culturais que respondam a essa multiplicidade.

Assim, embora a universalidade plena da Cultura possa constituir um ideal difícil de alcançar, a sua democratização — por meio dos conceitos de “democratização cultural” e “democracia cultural” — e a ampliação do seu alcance mantêm-se como objetivos fundamentais.

Tenho acompanhado as melhorias ocorridas nos últimos 15 anos e o desenvolvimento de muitas boas práticas. Há 15 anos, era raro assistir a espetáculos de teatro integralmente em LGP ou mesmo a espetáculos com intérpretes S/surdos em palco, exceto em mostras de trabalhos finais de algumas associações e instituições. Também era incomum observar pessoas com cegueira ou baixa visão a tatear obras de museu em visitas pensadas e programadas para incluir verdadeiramente essas pessoas na fruição cultural. Naquela época, era igualmente raro ver um ator com cegueira ou baixa visão em palco, assim como assistir a espetáculos de dança cujo elenco fosse composto integralmente por pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência. Além disso, poucos equipamentos culturais incluíam, em sua programação regular, a LGP e o recurso da audiodescrição.

Ainda que de maneira residual, é possível constatar que a cultura contemporânea começa a ser concebida tanto a partir da diversidade dos sujeitos que a produzem quanto em função da diversidade dos públicos a quem se destina.

O caminho ainda é longo? É. Mas faz-se caminhando — e estamos a percorrê-lo, dependendo sempre da sensibilidade de quem decide, de quem produz cultura e das vontades políticas, tanto locais quanto centrais.

Capítulo II - A Deficiência e a Deficiência Visual

*“Penso que não cegámos, penso que estamos cegos. Cegos que vêem,
Cegos que, vendo, não vêem”*

Saramago

Para compreender plenamente os desafios e as barreiras que condicionam o acesso à cultura por parte das pessoas com deficiência, é fundamental realizar uma contextualização aprofundada sobre o conceito de deficiência, assim como sobre o quadro legislativo e normativo que lhe está associado. Esta abordagem permite não só clarificar os direitos destas pessoas, mas também avaliar em que medida as políticas públicas e as práticas culturais têm vindo a promover ou a limitar a sua inclusão. Para além disso, torna-se imprescindível identificar os estigmas e preconceitos historicamente construídos em torno das pessoas com deficiência, de modo a evidenciar as transformações sociais e culturais que ocorreram. A análise das legislações e normas surge, assim, como um instrumento fundamental para mostrar como estas contribuíram para alterar este contexto, promovendo a valorização da diversidade e a igualdade de oportunidades. Este capítulo visa, por isso, fornecer os fundamentos essenciais para analisar de forma crítica e informada a acessibilidade cultural, enquadrando-a no contexto legal, social e simbólico que regula a inclusão das pessoas com deficiência

1. Contextualização histórica do estigma da deficiência

Este ponto do Capítulo II desta tese foi aquele que mais aflição me trouxe durante a sua produção. Explico porquê. Em primeiro lugar, porque tenho a perfeita noção de que, quando se exterioriza um pensamento acerca da sociedade, da cultura e da condição humana, sinto que, a cada dia, esses

pensamentos podem ficar cada vez mais desatualizados. Todos os dias, em alguma parte do mundo, alguém pesquisa, descobre, escreve algo e divulga algo. E só podemos ter acesso a isso algum tempo depois — o que desatualiza descobertas, posicionamentos e pensamentos anteriores.

Mais: os nossos próprios pensamentos vão ficando desatualizados com o vivenciar de novos dias, o experimentar de novas coisas, o conhecer novas pessoas, o discutir novos assuntos; e tudo isto acontece no decorrer do habitar de um organismo vivo e mutável a cada segundo: o Mundo.

Esta possível e real desatualização da pesquisa e do meu pensamento assusta-me. E resulta desta constatação o facto de que só agora — passados quinze anos de atividade enquanto audiodescritora e pensadora da sociedade e da acessibilidade — tive alguma coragem para escrever sobre o assunto, apesar de o desejar fazer há já algum tempo.

E, mesmo assim, resguardo-me num trabalho académico: esta tese de mestrado.

Ainda assim, recordando a palestra “O cérebro ao serviço da leitura e escrita na ausência de visão”, proferida pelo Professor Alexandre Castro Caldas, na APEC, o nosso cérebro muda em resultado dos estímulos que vai recebendo a uma velocidade considerável. E espero que, quando esta tese estiver desatualizada, seja porque o meu cérebro mudou por causa dos inúmeros estímulos que recebi, com vista ao incremento do conhecimento.

Posto isto, aceitando o facto de cada pensamento e pesquisa poderem vir a estar desatualizados no imediato momento após a entrega e defesa desta tese, há que ganhar coragem e explicar o motivo basilar da minha relutância em escrever sobre o assunto.

Em segundo lugar, apesar de não possuir formação académica na área da Medicina — pois a leitura sobre neurologia e o sentido da visão não confere conhecimento científico aprofundado sobre o assunto —, a nível social

sempre me foi difícil aceitar os conceitos que a Biomedicina apresenta quando falamos de “deficiência”.

Custa-me aceitar que uma pessoa que tenha nascido apenas com um braço e uma pessoa que tenha nascido com cegueira tenham “algo em falta”, aspeto associado pela OMS à palavra “deficiência”.

E explico a razão da minha posição: estas duas pessoas, que dou como exemplo, nasceram assim. Os seus corpos nasceram assim e, com estes corpos — em conjunto com uma sociedade devidamente justa e preparada — farão as suas vidas de forma plena e autónoma.

Portanto, será que lhes falta algo? Questionável este meu pensamento?

Acredito que sim, para alguns. Mas ele existe na medida em que as orientações dadas pela Biomedicina afetam a sociedade, a sua forma de agir e a vida de cada um de nós enquanto indivíduo.

Este assunto também tem sido alvo de algumas discussões. Por exemplo, Elizabeth Barnes diz-nos que:

Se a sociedade não estivesse organizada de forma a penalizar as pessoas com *impairments*⁵⁹, não existiriam pessoas com deficiência. A deficiência é apenas o efeito líquido negativo de ter uma *impairment* numa sociedade que discrimina as pessoas com *impairments*.⁶⁰

Também nos diz que, na perspetiva da identidade de um grupo de pessoas com deficiência:

a deficiência seria importante precisamente na medida em que as pessoas se auto-identificam como pessoas com deficiência. É uma

⁵⁹ Importa referir que não traduzi o termo *impairments* para “incapacidade” porque acredito que o termo na Língua Inglesa não significa exactamente o que poderia significar a tradução para Língua Portuguesa: “incapacidade”. A palavra *impairments* na Língua Inglesa parece-nos levar mais para uma questão de funcionalidade do que capacidade.

⁶⁰ Elizabeth Barnes, *The Minority Body - a theory of disability*, p. 25. (Tradução Minha)

categoria importante porque é uma categoria que as pessoas acharam útil e significativa para se auto-identificarem como membros de um grupo.⁶¹ Desta forma, compreendo que, mesmo entre aqueles que defendem o modelo social da deficiência, existem diferentes perspectivas relativamente ao uso da palavra “deficiência”.

Do meu ponto de vista, as palavras desempenham um papel crucial no quotidiano, manifestando-se em diversas formas de comunicação, sejam elas orais, escritas, tácteis ou gestuadas. A escolha vocabular não é neutra; pelo contrário, pode reforçar estereótipos e perpetuar estigmas sociais associados a grupos vulneráveis, contribuindo, assim, para a manutenção de processos de opressão e negligência social.

Nesse sentido, é fundamental promover uma consciência crítica sobre o uso da linguagem, reconhecendo o seu impacto na construção das representações sociais e na inclusão ou exclusão de determinados grupos na sociedade.

A constatação da importância das palavras pode ser observada pelas atualizações recorrentes das nomenclaturas. Há alguns anos, a designação geral usada para a pessoa com cegueira era “deficiente visual”, enquanto hoje em dia se prefere “pessoa com deficiência visual”. Esta mudança surge quando a comunidade, atenta e afetada por esta nomenclatura, usa a sua voz para exigir que seja tratada, em primeiro lugar, como pessoa, e que a sua característica surja somente após o reconhecimento de que se trata de uma pessoa. As palavras importam.

Também é prova de que as palavras importam a divulgação feita pela OMS em relação às CIF, como demonstrei anteriormente.

⁶¹ Ibidem., p. 33. (Tradução Minha)

Mas, continuando no eixo do contexto social e cultural — que é aquele sobre o qual pretendo refletir —, há cerca de um ano e meio que tenho observado algumas pessoas abandonarem a nomenclatura “pessoa com deficiência visual” em favor de expressões como “pessoa cega” ou “pessoa com baixa visão”. Sinto que este é um caminho para superar o uso da palavra “deficiência”, frequentemente associada ao estigma de alguém “com incapacidade para”, alinhando-se assim com a orientação do modelo social, que considera o indivíduo e o seu contexto específico.

Ainda assim, como tenho vindo a utilizar — após um período de reflexão —, considero que os termos mais adequados poderão ser “pessoa com cegueira” e “pessoa com baixa visão”. É fundamental manter, no conceito, a prioridade à “pessoa”, seguida da sua característica, tal como acontece em expressões como “pessoa com síndrome de Down” ou “pessoa com óculos”. O uso do termo “com” confere a ideia de que essa é apenas uma das várias características que a pessoa pode apresentar, e não a sua definição enquanto indivíduo, evitando, assim, a atribuição de um rótulo pejorativo que a reduza àquela condição. O objetivo não é invisibilizar a pessoa, a sua deficiência ou retirá-la do contexto de pertença a um determinado grupo, mas sim reconhecer a multiplicidade de características que constituem o indivíduo, em vez de focar exclusivamente numa perspetiva biomédica. Este posicionamento sobre a terminologia centra-se no âmbito das relações sociais, procurando evitar que o diagnóstico de “deficiência” seja o elemento dominante na identificação da pessoa.

Esta reflexão relativamente à nomenclatura foi amplamente discutida com pessoas com cegueira ou baixa visão, com as quais trabalho e para as quais trabalho.

Da mesma forma que não defenderia o termo “reabilitação” — usado para o período e a metodologia durante o qual a pessoa “reabilita” funcionalidades

que, por conta de uma doença ou acidente, perdeu. “O termo reabilitação vem do latim re + habilito, ‘tornar apto, fazer hábil’, literalmente, voltar a tornar apto.”⁶²

Em vez de “reabilitação”, optaria por utilizar o termo “adaptação”, um conceito que se manifesta em qualquer pessoa e em diversas circunstâncias da vida, sejam elas pessoais ou profissionais, e que não implica um condicionalismo relacionado com funcionalidade ou aptidão. Todos nós nos adaptamos diariamente a circunstâncias, situações e condições.

Esta perspetiva encontra eco nas palavras de Emily Ladau, que reflete sobre a sua própria experiência de deficiência ao afirmar:

*A minha deficiência é o meu estado normal. Curar-me, de acordo com a definição médica da palavra, não só me daria novas capacidades, mas também me transformaria essencialmente numa pessoa totalmente nova... Aceitei a minha deficiência, uma enorme faceta da minha identidade, e tenho orgulho nela.*⁶³

Esta declaração ilustra a importância de reconhecer a deficiência como parte integrante da identidade de uma pessoa, desafiando a visão tradicional biomédica que associa a deficiência a um estado a ser “corrigido” ou “curado”. Assim, a “adaptação” assume-se como um processo contínuo e inclusivo, que valoriza a diversidade humana e a multiplicidade de experiências individuais.

No entanto, esta tese não tem como objetivo propor uma mudança formal de nomenclatura por três razões principais.

⁶² Colégio do Património Arquitetónico(CPA), *Reabilitação - intervenção integrada de adaptação de uma construção ou sítio com o objetivo de permitir a sua utilização, que procura melhorar os seus níveis de desempenho e implica a preservação dos valores com significado cultural nele existentes*, <https://arquitectos.pt/documentos/1527004481H9jWX4in5Sd23ZB3.pdf>

⁶³ Elizabeth Barnes, *The Minority Body - A Theory of Disability*, p. 143. (Tradução Minha)

Em primeiro lugar, tenho plena consciência de que tais nomenclaturas não devem ser sugeridas publicamente por pessoas que não são diretamente afetadas por elas no quotidiano. Partilho e incentivo o lema “nada sobre nós sem nós”. Embora trabalhe com e para pessoas com cegueira e baixa visão, não faço parte integrante dessa comunidade e não pretendo incorrer no erro de eliminar o sentimento de pertença de um grupo específico.

Em segundo lugar, uma proposta formal de alteração de nomenclatura a ser submetida a um órgão institucional com competência legislativa ou regulamentar não é adequada para ser apresentada numa tese de mestrado. Existem instrumentos, espaços e momentos próprios para tais propostas, distintos do âmbito académico.

Por fim, apesar de ter debatido estas possíveis nomenclaturas com algumas pessoas com cegueira e baixa visão, esta discussão não envolveu a totalidade das pessoas e instituições representativas, pelo que não possui um carácter geral. Assim, é fundamental que nenhuma alteração significativa ocorra sem que haja uma consulta ampla e representativa, reforçando a importância do princípio “Nenhuma decisão sem nós”.

Portanto, esta partilha que aqui faço é apenas uma proposta de reflexão, feita por alguém que acredita que a palavra tem importância, tem peso e pode criar ou desconstruir estigmas, e que trabalha com e para pessoas com cegueira ou baixa visão, refletindo diariamente sobre o tema.

Para além disso, importa salientar que estes pensamentos partem sempre do ponto de vista do modelo social aplicado à construção social, nunca da ótica da medicina ou da legislação.

Por outro lado, é relevante observar que, ao longo deste ano e durante a produção desta tese, assisti a diversos discursos em que o conceito “pessoa com cegueira” foi utilizado em contextos institucionais. Um exemplo disso ocorreu no espetáculo solidário *A Magia de Ver para Além do Olhar*,

promovido pela Associação Bengala Mágica, no dia 13 de abril de 2025, no Cine-Teatro São João, em Palmela.

Considerando que a cegueira acompanha a humanidade desde os seus primórdios, como sugere Jesús Montoro Martínez:

não é arriscado supor que os acidentes de todas as formas a que o homem primitivo estava exposto na sua dura luta pela sobrevivência, e até os traumas e enfermidades sofridos pela mãe durante a gestação, foram também causas que provocaram a cegueira em inúmeras pessoas.⁶⁴

Este reconhecimento histórico convida-nos a investigar as diferentes formas como a cegueira foi entendida e interpretada ao longo das várias épocas e sociedades. Contudo, esta tese não se propõe a realizar um estudo aprofundado da tiflogia, ou seja, da cegueira.

As referências históricas aqui apresentadas têm apenas o propósito de enquadrar a perceção e o questionamento de questões que merecem ser expostas, refletidas, pesquisadas, documentadas e, quem sabe, concluídas. Acredito que a curiosidade e a necessidade de conhecimento acerca de cada um dos órgãos do ser humano tenham seguido um processo semelhante ao da curiosidade e do conhecimento acerca do planeta e da sua relação com o espaço.

À medida que o ser humano se foi desenvolvendo — o seu próprio corpo, a sua consciência e a sua educação — o seu meio envolvente também se foi adaptando e desenvolvendo.

Da mesma forma que, durante anos, uma doença foi considerada “castigo” de um ou vários deuses, tal como as pragas, também uma trovoada era vista como um “sinal dos deuses” ou um “castigo divino”.

⁶⁴ ONCE, Jesús Montoro Martínez, *Los ciegos en la historia*, https://portal.once.es/bibliotecas/fondo-bibliografico-discapacidad-visual/14315?form=revista_field=0&areas_field=0&tDocument_field=0&titulo_field=&ordenacion_select=titulo&subareas_field=0&form.button.submit=Buscar&form.submitted=1&publicacion_field=&autor_select=&materias_field=879&anio_desde_field=&anio_hasta_field=&ISBN_field=&pos=2&sit= (Tradução Minha)

É por isso que faço aqui esta analogia: ambas as situações surgiam de um meio de comparação entre aquilo que seria a referência e o “normal”. A maior parte dos dias não tem trovões; quando o trovão surge, é um sinal. Jesús Montoro Martínez também conclui que:

aquelas civilizações primitivas, irremediavelmente expostas a catástrofes meteorológicas buscariam a ira dos Deuses como explicação de todos os acontecimentos desagradáveis; e não há dúvida de que esta categoria de acontecimentos estariam as deformações congénitas, as doenças hereditárias e, por consequência, a cegueira, seja ela de nascença ou adquirida.⁶⁵

Jesús Montoro Martínez constata também o paralelismo entre a cegueira e a noção de “culpa”: “Pouco a pouco foi-se abrindo portas para a ideia de uma justiça reparadora, segundo a qual, por conta da cegueira, havia de se expiar culpas passadas (...)”⁶⁶.

Por consequência: “Houve tempos em que a cegueira era mais temida do que a própria lepra; pois enquanto se obrigava os leprosos a viver afastados da tribo, o cego era sacrificado sem misericórdia.”⁶⁷.

Esta noção do corpo e da sua funcionalidade, segundo determinada medida e forma, perfazendo uma “norma”, é antiga e tem implicações reais para as pessoas com cegueira ou baixa visão ao longo dos vários períodos da História e em diversas comunidades, oriundas de geografias diferentes.

⁶⁵ ONCE, Jesús Montoro Martínez, *Los ciegos en la historia*, https://portal.once.es/bibliotecas/fondo-bibliografico-discapacidad-visual/14315?form=revista_field=0&areas_field=0&tDocument_field=0&titulo_field=&ordenacion_select=titulo&subareas_field=0&form.button.submit=Buscar&form.submitted=1&publicacion_field=&autor_select=&materias_field=879&anio_desde_field=&anio_hasta_field=&ISBN_field=&pos=2&sit= (Tradução Minha)

⁶⁶ Ibidem. (Tradução Minha)

⁶⁷ Ibidem. (Tradução Minha)

A maior parte das pessoas nasce e/ou vive com um corpo considerado dentro de uma determinada “norma”, que segue a referência da comparação com a comunidade envolvente. Este parece-me ser o pensamento de partida. O conhecimento expandiu-se através do pensamento e da comparação com a realidade — ou realidades — que se iam observando, estudando, documentando e questionando.

A “norma” nasce de uma observação e de um pensamento assentes na comparação entre um maior número e um menor número. As ciências (e a medicina) desenvolveram-se a partir do número 2, o plural. O número 1, o singular, não é suficiente para um estudo ou para uma pesquisa científica — assente em modelos comparativos.

Ainda assim, este plural que permite a pesquisa científica e o desenvolvimento da medicina não transforma um determinado problema ou doença numa “norma”, a não ser que afete várias pessoas. Existem vários exemplos que nos demonstram isto.

Atualmente, é normal uma criança contrair varicela (infecção pelo vírus denominado *Herpes varicella zoster*). Acredito que terá sido muito “bizarro” quando surgiram as primeiras crianças com varicela, especialmente porque o avanço globalizado da medicina dependeu de fatores como a globalização do conhecimento.

No entanto, a partir do momento em que o conhecimento dos sintomas associados à varicela se tornou global, surge a pesquisa científica com vista a um tratamento.

A partir do momento em que o tratamento é globalizado, a doença passa a ser comunicada como uma condição “normal” numa determinada faixa etária. Se refletirmos bem sobre esta problemática, encontraremos inúmeros exemplos onde este pensamento poderá ser aplicado, inclusive no âmbito do modelo social.

Em comparação, numa sala de aula de uma “escola de referência”, o “normal” será ter uma turma de alunos com diversidade: alunos com cegueira ou baixa visão, alunos S/surdos, alunos com mobilidade condicionada, alunos com neurodiversidade e alunos neurotípicos — todos na mesma sala de aula, escola e recreio.

Este “normal” da escola de referência não será o “normal” do aluno que frequenta uma escola que não esteja preparada para receber a diversidade (escolas ditas “regulares”).

A mesma comparação pode ser feita no que diz respeito a famílias ou comunidades com mais ou menos diversidade, sendo que o conceito de “normal” varia consoante essas realidades.

Quando, numa determinada sociedade, surge um desvio em relação a uma norma estipulada pela generalidade, verifica-se uma estranheza face a esse desvio, a essa coisa “fora da norma”.

Se esta estranheza for analisada como forma de conhecimento, progressão, aceitação e “normalização”, não se verificará a criação de desconforto face ao que é “diferente”, nem surgirá a consequente estigmatização do que não corresponde à norma.

Até porque a “norma” ou o “normal” assumem pontos de vista diferentes, consoante quem os analisa. Para uma criança S/surda, o “normal” pode muito bem ser todas as crianças S/surdas, pois essa é a sua experiência, a sua referência. Porém, para uma criança ouvinte, o “normal”, a “norma”, é a criança que ouve e não a criança S/surda. No entanto, este “normal” só existe em função da comunidade à qual pertencemos.

Por outro lado, refletindo sobre a problemática do estigma, entendo que este possui dois pontos de vista — o de quem produz a estigmatização e o de quem é o objeto dessa estigmatização, o “oprimido”, utilizando a referência de Boal. No entanto, a criação do estigma não tem duas direções, mas sim uma só: é criada pela maioria da sociedade que, com as suas características

semelhantes, estabelece uma “norma” e estigmatiza, por ignorância, aqueles que não lhe são semelhantes.

Este processo traduz-se numa relação de maioria versus minoria, em que esta última é automaticamente desfavorecida, nem que seja pela forma como é percebida enquanto membro da sociedade onde está inserida.

Acerca da “diferença”, Maria Laura Bettencourt Pires recorda que Foucault “considera que a cultura pós-renascentista, ao estabelecer normas de comportamento, se dedicou à marginalização e até à demonização da diferença.”⁶⁸

Essa marginalização assumiu também a forma de instituições como prisões, hospitais e manicômios que, segundo Foucault, “foram criadas para se ocuparem do “diferente”.”⁶⁹

Posto isto, para eliminar estigmas é necessário identificá-los e refletir sobre eles num contexto espaço-temporal. Um dos estigmas associados às pessoas com cegueira ou baixa visão é a narrativa da “tragédia pessoal”, como nos mostra Michael Oliver:

Nos casos em que as pessoas com deficiência escreveram sobre si próprias, foi com demasiada frequência no âmbito do género “como ultrapassei a minha deficiência”. O cinema e a televisão forneceram, e continuam a fornecer, estereótipos de deficientes super aleijados e emocionalmente atrofiados.⁷⁰

Também nos informa que:

O princípio do triunfo sobre a tragédia continua a dominar os meios de comunicação social nos jornais, livros e filmes e os

⁶⁸ Maria Laura Bettencourt Pires, *Teorias da Cultura*, p. 172.

⁶⁹ Ibidem, p. 172.

⁷⁰ Michael Oliver, *Understanding Disability - From Theory to Practice*, p.22. (Tradução Minha)

*deficientes são constantemente estereotipados como vítimas heróicas ou vilões amargurados.*⁷¹

Esta narrativa está frequentemente associada ao conceito de “superação”. Recordo-me de, em agosto de 2024, enquanto fazia audiodescrição das cerimónias de abertura e encerramento dos Jogos Paralímpicos para um canal televisivo, ouvir o comentador referir que louvava os atletas e a sua superação na prática desportiva. Acredito que este pensamento tem a intenção de enaltecer o atleta paralímpico, mas não contribui para a perceção do atleta enquanto atleta. Comentários como este reforçam a noção de que estes atletas são “especiais” por terem “superado” a sua deficiência para estarem ali. No entanto, é importante lembrar que cada atleta compete com o seu corpo, a sua história e o seu contexto, considerando inúmeros fatores internos e externos. Todos os atletas, olímpicos ou paralímpicos, esforçam-se e superam-se enquanto atletas e enquanto pessoas, de forma equitativa, dedicando-se arduamente à modalidade que praticam.

Marina Carlos mostra-nos alguns exemplos desta narrativa usada nos meios de comunicação social: “Aos 16 anos, ela dança apesar da sua deficiência.”⁷² e “RJ Mitte, ator de Breaking Bad, torna-se modelo apesar da sua deficiência.”⁷³. E explica-nos que:

Essas notícias, que se concentram apenas na deficiência da pessoa, continuam a dar a impressão de que é improvável dançar, tornar-se um modelo ou ser apaixonado por algo quando se é deficiente... Enquanto nada acontece apesar da deficiência, mas apesar do capacitismo.⁷⁴.

⁷¹ Ibidem, p. 23. (Tradução Minha)

⁷² Marina Carlos, *I'll figure it out*, p. 38. (Tradução Minha)

⁷³ Ibidem, p. 38. (Tradução Minha)

⁷⁴ Ibidem, p. 38. (Tradução Minha)

Importa referir, igualmente, que um número crescente de pessoas e instituições tem vindo a desenvolver um trabalho contínuo no sentido de desconstruir esta narrativa. No entanto, este discurso persiste ainda na sociedade contemporânea e, sem uma efetiva tomada de consciência coletiva, poderá demorar anos até que este padrão de pensamento seja efetivamente transformado.

Expressões como “o ceguinho”, “coitado” ou “menina” (quando utilizadas para referir-se a mulheres adultas com Síndrome de Down) contribuem para a perpetuação de atitudes baseadas na piedade e no paternalismo, associando estas condições humanas a uma suposta incapacidade para desempenhar um conjunto de funções que, na realidade, muitas dessas pessoas realizam. Estas representações diminuem o indivíduo enquanto sujeito funcional e ativo na sociedade, configurando exemplos claros de barreiras atitudinais.

Relativamente a esta questão, Simon Hayhoe introduz o conceito de “deficiência objetiva” como sendo “o que a sociedade diz a uma pessoa que ela não pode fazer num determinado contexto”⁷⁵, evidenciando a distinção que defende entre o conceito de deficiência segundo a abordagem médica e aquele presente na abordagem social.

Tendo em conta esta abordagem de cariz social, importa destacar alguns acontecimentos históricos que permitem enquadrar, ainda que de forma sucinta, a forma como a cegueira tem sido percebida e representada pela sociedade ao longo do tempo.

Aristóteles, na obra *Metafísica*, considera que “de entre todos os sentidos, o da visão é aquele que melhor nos auxilia a conhecer as coisas, além de poder descortinar variados aspectos.”⁷⁶. Com esta afirmação, Aristóteles

⁷⁵ Simon Hayhoe, *Arts, Culture and Blindness*, p. 25. (Tradução Minha)

⁷⁶ Aristóteles, *Metafísica*, 980 a 25

inicia uma hierarquização da importância dos sentidos, atribuindo ao da visão o patamar superior. A partir desta perspectiva, parece-me que a ausência do sentido da visão — como no caso das pessoas com cegueira — poderia ser interpretada como sinónimo de menor capacidade cognitiva, uma vez que se trataria da perda do sentido considerado mais relevante para a compreensão do mundo.

Terá tido esta interpretação de Aristóteles assim tanta importância, ao ponto de ter chegado quase intacta aos dias de hoje?

Não acredito que, atualmente, se considere o sentido da visão como o mais importante, nem que exista, nos dias de hoje, uma hierarquia clara entre os sentidos. No entanto, é verdade que grande parte da população dá primazia ao sentido da visão, tornando, muitas vezes, os restantes sentidos secundários e até “preguiçosos”.

A noção de norma e de perfeição é antiga e varia consoante a sociedade e o tempo em que se insere. Aristóteles, na *Política*, diz-nos que:

Existe uma medida de
grandeza para uma cidade, tal como para tudo o mais, animais, plantas,
órgãos: se forem demasiado pequenos ou excessivamente grandes nenhum
deles terá capacidade para cumprir a sua função (privados inteiramente da
sua natureza tornar-se-iam defeituosos)⁷⁷

Já aqui surge a noção de função e de defeito como contradição da medida “normal” de grandeza. Este tema é tratado na *Política* com vista a perceber qual a melhor janela temporal para que a procriação aconteça e quais as melhores idades para procriar, de modo que sejam gerados cidadãos melhores, mais funcionais e “perfeitos”.

No Livro VII da *Política*, Aristóteles afirma:

⁷⁷ Aristóteles, *Política*, 1326b35.

Em todo o mundo animal, os descendentes de pais novos têm imperfeições. Tendem a ser do sexo feminino e são de pequena estatura. Necessariamente ocorre o mesmo resultado entre os humanos. A prova é que em todas as cidades onde é costume os homens e mulheres casarem-se novos, os habitantes desenvolvem-se de modo imperfeito e são de pequena estatura.⁷⁸

No mesmo livro, podemos ler:

Deve proibir-se a criação de disformes (...) ⁷⁹ e Os filhos de pais demasiado velhos tais como os filhos de pais demasiado jovens, nascem física e mentalmente imperfeitos; as crianças geradas em idade avançada dos pais, são débeis.⁸⁰

Dessa forma, encontramos em Aristóteles a noção de que a visão é o sentido mais importante, bem como a ideia de “norma” associada à “perfeição”, com o objetivo de moldar uma sociedade orientada para a excelência.

E, na literatura, enquanto espelho das várias sociedades, vamos encontrando múltiplos exemplos em que as pessoas com cegueira ou baixa visão são objeto da narrativa da “tragédia pessoal” ou da narrativa de seres “especiais” ou “iluminados”.

Tirésias, uma das personagens da *Odisseia*, de Homero (autor cego da Grécia Antiga), ficou cego por castigo divino, devido à revelação de segredos dos deuses. Contudo, como compensação pela sua cegueira, foi-lhe concedido o dom da profecia.

⁷⁸ Aristóteles, *Política*, 1335a10-15.

⁷⁹ Ibidem, 1336a20.

⁸⁰ Ibidem, 1336a30.

Em *Édipo Rei*, de Sófocles, é através do profeta cego Tirésias que Édipo recebe a profecia de que os deuses estão enfurecidos e que o infortúnio recairá sobre ele. A cegueira de Tirésias estabelece uma poderosa metáfora: enquanto os seus olhos físicos permanecem na sombra, a sua mente ilumina-se com uma visão espiritual e um conhecimento privilegiado, que o conecta diretamente com a vontade divina. Esta oposição entre a escuridão dos olhos e a luz da mente simboliza a relação entre limitação sensorial e sabedoria transcendente.

Quando a cegueira está associada a dons de profecia, surge a crença de que a falta de visão está ligada a uma maior intimidade com o interior da pessoa e, por vezes, a uma comunhão privilegiada com os deuses ou com Deus.

“Ao passar, Jesus viu um homem cego de nascença. Os seus discípulos perguntaram-lhe, então: Rabi, quem foi que pecou para este homem ter nascido cego? Ele ou os seus pais?”

No Evangelho de São João, na *Bíblia Sagrada*, o episódio da cura do cego de nascença é um dos milagres de Jesus que, ao encontrar um cego, lhe coloca lama nos olhos e lhe pede que se lave na piscina de Siloé. Quando o cego se lava, a sua visão é-lhe restituída, e as pessoas que o conheciam por andar pela cidade a pedir esmolas questionam-se se seria realmente ele. Os fariseus tomam conhecimento do caso e reúnem o cego e os seus pais para os interrogar sobre o sucedido. Perguntam aos pais se aquele é, de facto, o filho que havia nascido cego. Os pais respondem: “Sabemos que este é o nosso filho e que nasceu cego; mas não sabemos como é que

agora vê, nem quem foi que o pôs a ver. Perguntai-lhe a ele. Já tem idade para falar de si.”⁸¹

Também me interessa analisar a primeira pergunta feita pelos discípulos de Jesus, sobre quem teria pecado para que aquele homem fosse cego. Aqui, a cegueira surge claramente associada ao castigo, no pensamento dos discípulos. Jesus responde-lhes que não se trata de um castigo, mas de uma forma de este homem estar mais próximo de Deus: “Nem pecou ele, nem os seus pais, mas isto aconteceu para nele se manifestarem as obras de Deus.”⁸²

Dessa forma, a ideia de castigo é posta de parte, sendo substituída por uma noção de ligação direta entre o cego e Deus. A cegueira seria, assim, uma forma de Deus comunicar através do cego.

De forma distinta, embora análoga à figura de Tirésias, este homem cego de nascença, apresentado no Evangelho de São João, ao carecer do sentido da visão, parece aceder a um tipo de conhecimento superior ao dos demais homens, distinguindo-se, assim, de forma significativa.

Importa ainda salientar que os fariseus demonstram certa desconfiança relativamente ao testemunho do cego, quando este é inquirido acerca da forma como recuperou a visão. Como forma de verificação, convocam os seus pais para confirmar a veracidade do relato. A resposta destes revela-se particularmente significativa, na medida em que sublinham que, apesar da cegueira, o seu filho é plenamente capaz de se exprimir e de responder por si próprio.

Este erro de falar sobre as pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência por intermédio de outras que não têm deficiência mantém-se comum ainda nos dias de hoje. Se

⁸¹ Evangelho Segundo São João, *Bíblia Sagrada*, Jo. 9:18.

⁸² Evangelho Segundo São João, *Bíblia Sagrada*, Jo. 9:3.

antigamente acontecia por se associar a cegueira ou a surdez, por exemplo, a uma debilidade que poderia atingir outras faculdades, como a do raciocínio, hoje acontece por não saber lidar com a diferença, pelo desconhecimento acerca de cada uma das deficiências e pelo desconforto que a pessoa sente — reconhecendo-o ou não — perante alguém que lhe parece diferente de si.

Na Idade Média, surge com maior frequência a associação entre mendicância e pessoas com deficiência. Em consequência da exclusão social e laboral, muitas pessoas com deficiência, devido à carência alimentar e financeira, veem o seu quotidiano intimamente associado à prática de pedir esmolas. E, não poucas vezes, acabam por pedir esmolas para uma pessoa sem deficiência que, em alguns casos, lhes proporcionava alguma proteção, mas cuja relação viria a ter como consequência um elevado grau de dependência de um lado e de poder do outro.

Verifica-se também que, na Idade Média, as pessoas com cegueira ou baixa visão formavam as suas próprias congregações como forma de entreajuda e apoio mútuo.

Segundo Jesús Montoro Martínez:

Cada uma dessas associações de cegos (...) tinha um templo como centro ou domicílio social, sempre procurando a proteção da Igreja e dos lugares onde a caridade era praticada com mais abundância. Em cada cidade os cegos eram distribuídos em pequenos grupos, cada um dos quais se filiava a uma determinada igreja para exercer a profissão de mendigo, respeitando rigorosamente as normas impostas (...)⁸³

⁸³ ONCE, Jesús Montoro Martínez, *Los ciegos en la historia*, https://portal.once.es/bibliotecas/fondo-bibliografico-discapacidad-visual/14315?form=revista_field=0&areas_field=0&tDocument_field=0&titulo_field=&ordenacion_select=titulo&subareas_field=0&form.button.submit=Buscar&form.submitted=1&publicacion_field=&autor_select=&materias_field=879&anio_desde_field=&anio_hasta_field=&ISBN_field=&pos=2&sit= (Tradução Minha)

No seio da Igreja, o conceito de caridade está associado a uma forma de fazer o bem como processo de salvação e como forma de estar mais perto de Deus. Entre todos os pedintes com deficiência, eram as pessoas com cegueira que recebiam maior caridade por parte da Igreja e da sociedade. Muitos dos mendigos cegos pediam esmola enquanto tocavam um instrumento musical, para chamar a atenção e comover a comunidade. Esta atividade de “pedir esmola” foi estimulada pelo rei Luís IX de França, que construiu um abrigo para todos os mendigos de Paris. Este abrigo, “Les Quinze-Vingts”, foi inaugurado a 25 de março de 1254 e obedecia a um regulamento que fixava o número máximo de pessoas que deveria albergar: “cento e cinquenta e dois homens cegos, sessenta homens sem cegueira, quarenta e quatro mulheres sem cegueira e quarenta e quatro mulheres cegas”, sendo que “diariamente estavam obrigados a pedir esmola nas ruas”. O capelão do rei era o responsável por garantir que estas regras eram cumpridas por todos.

Assim, em troca de alguns cuidados, uma instituição criada pelo rei favorecia e estimulava a profissão de pedinte entre as pessoas com cegueira.

Estas instituições, pouco a pouco, proliferaram noutros países, como Inglaterra, Alemanha, Itália e Espanha.

Jesús Montoro Martínez conclui que “com a proliferação de asilos e hospitais para cegos não se empreendia, de modo algum, elevar a condição social dos cegos e, muito menos, melhorar o seu nível cultural.”⁸⁴ Constata, também, que, nesta altura, “não se considerava necessário educar e preparar para integrar na sociedade com plenos direitos”⁸⁵ as pessoas com cegueira.

⁸⁴ ONCE, Jesús Montoro Martínez, *Los ciegos en la historia*, https://portal.once.es/bibliotecas/fondo-bibliografico-discapacidad-visual/14315?form=revista_field=0&areas_field=0&tDocument_field=0&titulo_field=&ordenacion_select=titulo&subareas_field=0&form.button.submit=Buscar&form.submitted=1&publicacion_field=&autor_select=&materias_field=879&anio_desde_field=&anio_hasta_field=&ISBN_field=&pos=2&sit= (Tradução Minha)

⁸⁵ Ibidem. (Tradução Minha)

Ainda, Jesús Montoro Martínez, na sua publicação *Ciegos en la Historia*, apresenta-nos a história de Joannes Charles Ferdinand (1406–1496), oriundo dos Países Baixos. Joannes cegou em criança e — vivendo no seio de uma família abastada — foi encaminhado pela família para estudos nas Belas-Artes, música e filosofia.

Após os estudos, mudou-se para Paris, onde pôde conviver com figuras ilustres da cultura francesa, tendo aí concluído a sua formação artística. Passou a vida a dar conferências, aulas e recitais, sendo poeta e músico para a alta sociedade, e tendo publicado, em 1516, um cancionero com as suas obras musicais, quase todas de carácter sacro.

Joannes Charles Ferdinand surge como exemplo de um homem com cegueira, culto e integrado na alta sociedade.

Foucault, na sua obra *Os Anormais*, aborda a questão social relacionada com o conceito de “fora da norma”.

A propósito da Idade Média, diz-nos que:

(...) aquele que não tem
braços nem pernas, como uma cobra, é um monstro. Transgressão,
portanto, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão
do quadro, transgressão da lei como quadro: é disto que se trata, de facto, a
monstruosidade.⁸⁶

Esclarece também que: “Só há monstruosidade onde a desordem na lei natural toca, transforma ou perturba a lei, seja ela civil, canónica ou religiosa”⁸⁷

E, ao abordar estes séculos, Foucault constata que:

⁸⁶ Michel Foucault, *Los Anormales*, p. 64. (Tradução Minha)

⁸⁷ Ibidem, p. 65. (Tradução Minha)

Ao mesmo tempo, ou seja, no século XVI - XVII, assistimos ao crescimento nos colégios, nas instituições, nas escolas, de toda uma domesticação do corpo, que é a domesticação do corpo útil. Desenvolveram-se novos procedimentos de vigilância, de controlo, de distribuição espacial, etc.⁸⁸.

Já no século XVIII — o "século das Luzes" e a era do racionalismo e da crença no progresso do espírito humano — Denis Diderot cruza-se com um cego, o que desperta a sua curiosidade filosófica sobre como serão os cegos capazes de realizar todas as funções resultantes de uma vida ativa e integrada na sociedade.

Luís Manuel A. V. Bernardo escreve, no prefácio da obra *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, na 2.^a edição da Vega Passagens, que surge aqui uma:

nova tipologia, que substitui a Verdade pelo Valor (...) e que o outro beneficia sempre deste olhar generoso, porquanto a maravilha reside no modo como a fraqueza se transmuta em utilidade, e esse contributo tenderá para um novo regime de solidariedade.⁸⁹

Diderot — nesta carta — começa por mostrar o desapontamento pelo facto de o senhor Réaumur não lhe ter permitido assistir à operação às cataratas de uma cega de nascença. No entanto, ocupou o seu tempo a visitar o “cego de nascença de Puiseaux”. Quando chegou à casa deste homem, encontrou-o a fazer com que o filho lesse com caracteres em relevo.

Desta visita, que parece ter durado boa parte do dia, Diderot pôde conhecer este homem e um pouco da forma como ele apreende e vive a vida.

Impressiona-se com o facto de ele avaliar bem as simetrias.

Constata que:

⁸⁸ Ibidem, p. 181. (Tradução Minha)

⁸⁹ Denis Diderot, *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, pp. 20 e 21.

À força de analisar pelo tacto a disposição que nós exigimos entre as partes que compõem um todo, para apelidá-lo belo, um cego consegue fazer uma aplicação correcta desse termo. Mas, quando afirma: isto é belo, não julga; limita-se a relatar o juízo daqueles que vêem (...).⁹⁰

Percebe, então, que “A beleza, para um cego, não passa de uma palavra, quando separada da utilidade (...)”⁹¹

A propósito desta passagem, lembro-me de que o professor Alexandre Castro Caldas, na palestra *O cérebro ao serviço da leitura e escrita na ausência de visão*, mencionou que existe uma “forma visual da palavra”, seja ela escrita ou tateada. Isto quer dizer que a pessoa com cegueira — de nascença ou adquirida — tem a forma visual de palavras como “céu”, “belo” e “vermelho”, por exemplo.

No encontro de Diderot com esse homem, surge também a discussão sobre o espelho, ao que o cego lhe responde que “um espelho é uma máquina que nos põe em relevo fora de nós.”⁹²

Também respondeu à pergunta “E o que são os olhos?”, dizendo que são “um órgão no qual o ar faz o efeito da bengala na minha mão.” Acrescentou ainda que: “(...) quando coloco a minha mão entre os vossos olhos e um objeto, a minha mão está presente, mas o objeto escapa-vos. Acontece-me o mesmo quando procuro algo com a minha bengala e encontro outra coisa.”⁹³

Este encontro parece ter sido de tal forma prazeroso que houve o à-vontade de perguntar ao homem se lhe agradaria ter olhos, ao que ele respondeu:

(...) preferia, antes, ter braços compridos; tenho a impressão de que as minhas mãos me instruiriam melhor sobre o que se passa na lua do que os vossos olhos ou os vossos

⁹⁰ Ibidem, p. 31.

⁹¹ Denis Diderot, *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, p. 31.

⁹² Ibidem, p. 33.

⁹³ Ibidem, p. 34.

telescópios; e, para além do mais, os olhos deixam primeiro de ver do que as mãos de tocar.”. Completa ainda que: “Mais valia, portanto, que me aperfeiçoassem o órgão que tenho do que concedessem o que me falta⁹⁴

Parece-me que, com estas respostas, Diderot percebeu a importância do tato para uma pessoa com cegueira e que esse sentido lhe trazia todas as informações de que precisava para a sua vida.

Diderot também constata que: “Apesar de estarmos num século em que o espírito filosófico nos livrou de um grande número de preconceitos, não creio que consigamos chegar a menosprezar as prerrogativas do pudor tão bem quanto o nosso cego.”⁹⁵

Parece-me aqui que Diderot ficou tão fascinado com o contacto de proximidade com este “cego de nascença” que o considerou um homem mais “iluminado” do que os restantes, fazendo aqui um pensamento que, nos dias de hoje, se poderia considerar um preconceito pela positiva.⁹⁶

Regressamos, portanto, aos conceitos de ‘incapaz’ ou ‘ser inferior’ em contraste com o de ‘super-herói’, noções essas que ainda persistem quando a sociedade se refere a pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência.

Encontramos, nesta carta, um equívoco em relação ao saber das cores por causa de uma ausência de memória. Diderot diz-nos que:

O cego de nascença, não podendo colorir, nem, por conseguinte, figurar como nós o entendemos, não tem memória senão

⁹⁴ Ibidem, p. 26.

⁹⁵ Denis Diderot, *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, p. 40.

⁹⁶ Preconceito pela positiva ou Preconceito benevolente é um tipo de preconceito superficialmente positivo expressado em termos de afirmações e respostas emocionais aparentemente positivas. Apesar desse tipo de preconceito associar coisas consideradas boas a certos grupos, ele ainda tem como resultado manter os membros do grupo em posições inferiores na sociedade.

de sensações oriundas do tacto, que reporta a diferentes pontos, lugares ou distâncias, e com as quais compõe as figuras.⁹⁷

Quando li esta parte da carta, recordei-me do que Aristóteles refere em relação à memória: “só são capazes de aprender aqueles que forem dotados deste sentido enquanto associado à faculdade da memória”.⁹⁸

Considero que este é um dos casos em que se evidencia a desatualização relativa ao conhecimento sobre o ser humano e a sua complexidade. De facto, mesmo que a memória de uma pessoa com cegueira não fosse colorida — o que não corresponde à realidade, pois existem numerosos relatos sobre memórias e sonhos coloridos em pessoas com cegueira — tal facto não tornaria essa pessoa menos conhecedora ou menos capaz de memorizar. A memória é, aliás, uma das principais ferramentas utilizadas por pessoas com cegueira. Nesse sentido, Diderot já destacava essa faculdade na carta: “(...) do que essa faculdade, fraca em nós, mas forte nos cegos de nascença, de sentir e de recordar a sensação dos corpos, mesmo quando ausentes e que já não agem, sobre eles.”⁹⁹

É importante salientar que esta aproximação de Diderot a um “cego de nascença” lhe trouxe um dos pensamentos mais importantes, na minha perspetiva: o de pensar numa forma de lhe oferecer a oportunidade de uma educação, uma integração mais justa na sociedade. Quando Diderot pensa em combater o “estado de imbecilidade”, ele considera que a solução é:

Talvez viessem a adquirir ideias, se nos dirigíssemos a eles desde a infância de um modo fixo, determinado, constante e uniforme; em suma, se lhes traçássemos na mão os

⁹⁷ Denis Diderot, *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, p. 44.

⁹⁸ Aristóteles, *Metafísica*, 980b25.

⁹⁹ Denis Diderot, *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, p. 45.

mesmos caracteres que desenhamos no papel, e que lhes fizéssemos corresponder sempre a mesma significação¹⁰⁰.

Diderot propõe que haja um sistema de educação-base que permita uma maior integração das pessoas com cegueira na sociedade em geral. Contrariando Aristóteles, que considera a visão o sentido maior, Diderot refere que: “Os conhecimentos têm três portas de entrada na nossa alma, e uma encontra-se barricada pela falta de signos.”¹⁰¹ Referindo-se aos sentidos da visão, audição e tato, considera, portanto, que, para se promover o sentido do tato — que para ele é um dos acessos ao conhecimento — há que criar uma linguagem de códigos tácteis (aquilo que viria a ser mais tarde o sistema Braille), por forma a emancipar as pessoas com cegueira. Desta carta de Diderot, leio, acima de tudo, a curiosidade demonstrada pelas pessoas com cegueira com as quais o enciclopedista procurou travar conhecimento.

Desta carta de Diderot, destaca-se, acima de tudo, a curiosidade demonstrada pelas pessoas com cegueira, com as quais o enciclopedista procurou estabelecer contacto. Observa-se, ainda, uma evolução na percepção de Diderot acerca dessas pessoas, que passou a reconhecê-las como inteligentes e detentoras de conhecimentos superiores à média — esta entendida dentro do contexto social da época — e capazes de desempenhar uma relação “normal” com as funções quotidianas que caracterizam a experiência humana.

Esta constatação suscitou nele a vontade de identificar formas eficazes de comunicação e interação com estas pessoas, seja por meio da leitura, seja por via da escrita. Consequentemente, emergiu um interesse em

¹⁰⁰ Ibidem, p. 48.

¹⁰¹ Denis Diderot, *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, p. 48.

desenvolver metodologias que possibilitassem uma aproximação mais efetiva à experiência da pessoa com cegueira.

Assim, manifesta-se uma clara intenção de adaptar diferentes realidades, no sentido de promover uma relação mais próxima e justa entre indivíduos.

Como já referi, a escrita do Braille proporcionou uma maior educação e mais oportunidades às pessoas com cegueira ou baixa visão. Institutos e escolas especializadas no ensino do Braille proliferaram por toda a Europa.

Contudo, enquanto, no século XIX, multiplicavam-se as escolas dedicadas ao ensino especializado para pessoas com cegueira, surgiram também diversos asilos e asilos-escolas, que estabeleceram uma educação especializada — uma resposta social da modernidade à deficiência — estreitamente associada à institucionalização e à segregação.

Se, por um lado, se reconhecem as potencialidades do ensino direcionado às pessoas com cegueira, por outro, estas eram frequentemente colocadas em espaços afastados do tecido social dominante, por vezes como mecanismo de controlo social e, noutros casos, como uma espécie de proteção para a própria pessoa com deficiência.

Na carta encíclica *Quadragesimo Anno*, datada de 15 de maio de 1931, o Papa Pio XI apresenta a “lei da caridade”: “à lei da justiça deve juntar-se a da caridade, «que é o vínculo da perfeição»,”¹⁰² referindo que “(...) só haverá uma verdadeira cooperação de todos para o bem comum, quando as diversas partes da sociedade sentirem intimamente, que são membros de uma só e grande família, filhos do mesmos Pai celeste, antes um só corpo em Cristo e «membros uns dos outros », de modo que «se um membro sofre, todos os membros sofrem com ele».”¹⁰³

¹⁰² Leão XIII, «Rerum novarum», https://www.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19310515_quadragesimo-anno.html

¹⁰³ Ibidem.

No mesmo século, na Alemanha nazi, “Rosenberg, o teórico do nazismo, na sua lei sobre *Unheilbarenkranken*, afirmava que os doentes crónicos e inúteis para o trabalho deveriam ser suprimidos.”¹⁰⁴

Quando Foucault analisa esta época, conclui que:

“Não é de estranhar que a psiquiatria alemã tenha funcionado de forma tão espontânea no nazismo. O novo racismo, o neo-racismo, característico do século XX como meio de defesa interna de uma sociedade contra os seus anormais, nasce da psiquiatria, e o nazismo não faz mais do que ligá-lo ao racismo étnico endémico do século XIX.”¹⁰⁵

Como Bertolt Brecht afirma em *A Mãe*: “*Depois de os senhores falarem a palavra pertence aos oprimidos.*”¹⁰⁶

Esta frase poderia identificar o momento histórico em que se começa a valorizar a voz daqueles que, até então, foram silenciados ou marginalizados — incluindo as pessoas com cegueira ou baixa visão. Só na década de 1970, no século XX, é que se volta a questionar o ensino dessas pessoas, repensando-se e disseminando-se a ideia de que a sua educação deveria ocorrer no mesmo contexto das demais pessoas. Contudo, esse pensamento — que parece estar baseado na “normalização da deficiência” ou na busca pela autonomia da pessoa com cegueira ou baixa visão — segue um caminho paralelo ao da caridade e da institucionalização.

É na segunda metade do século XX, com especial ênfase no final desse século — nas décadas de 70, 80 e 90 — que prolifera o ativismo das

¹⁰⁴ ONCE, Jesús Montoro Martínez, *Los ciegos en la historia*, https://portal.once.es/bibliotecas/fondo-bibliografico-discapacidad-visual/14315?form=revista_field=0&areas_field=0&Document_field=0&titulo_field=&ordenacion_select=titulo&subareas_field=0&form.button.submit=Buscar&form.submitted=1&publicacion_field=&autor_select=&materias_field=879&anio_desde_field=&anio_hasta_field=&ISBN_field=&pos=2&sit= (Tradução Minha)

¹⁰⁵ Michel Foucault, *Los Anormales*, p. 290. (Tradução Minha)

¹⁰⁶ Bertolt Brecht, *A Mãe*.

peças com mobilidade condicionada, peças S/surdas, peças com cegueira ou baixa visão, peças com deficiências cognitivas ou peças com neurodivergência. Desde então, tornou-se bastante comum termos acesso a literatura ou a discursos produzidos para conferências e palestras por parte de peças cuja voz lhes foi historicamente retirada.

Uma das figuras que usou sua voz para pensar, discutir e tornar públicas as suas questões foi o investigador e professor britânico Michael Oliver. Oliver destaca que:

Com o surgimento de um poderoso movimento internacional de peças com deficiência, as vozes críticas das peças com deficiência começaram a manifestar-se contra o nosso encarceramento em todas as áreas das nossas vidas e contra as instituições em que fomos colocados; quer essas instituições sejam lares residenciais, hospitais, comunidades, escolas especiais ou unidades.¹⁰⁷

Oliver, para além de ser uma voz ativa a favor da autonomia das peças com mobilidade condicionada, foi precursor na forma como se deve entender a deficiência, através do modelo social, deixando de lado o modelo biomédico. Ele escreve que:

Pela minha parte, prefiro entender a deficiência em termos de dois modelos: o individual e o social. Os modelos são formas de traduzir ideias em práticas e a ideia subjacente ao modelo individual era a da tragédia pessoal, enquanto a ideia subjacente ao modelo social era a da restrição imposta externamente. Não nego a influência (positiva ou negativa) da medicina, da caridade e da assistência social na vida das peças com deficiência, mas nenhuma delas oferece uma base suficiente para a construção de um modelo distinto de deficiência.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Michael Oliver, *Understanding Disability - From Theory to Practice*, p. 82. (Tradução Minha)

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 43. (Tradução Minha)

Complementa, ainda, que “(...) tem sido a medicalização da deficiência, que tende a considerar as pessoas com deficiência como “existindo algo de errado com elas e, por conseguinte, como a fonte do problema.”¹⁰⁹

Além disso, mostra-nos que “O objetivo da reabilitação passa a ser ajudar o indivíduo a ser tão “normal quanto possível” e partilha o depoimento de Finkelstein acerca do conceito de reabilitação: “O resultado, para mim, foram horas intermináveis de destruição da alma no Hospital Stoke Madeville, a tentar aproximar-me dos padrões de uma pessoa capaz, “andando” com aparelhos ortopédicos e muletas.”¹¹⁰

Por conta deste modelo biomédico, que procura reabilitar, curar e tornar a pessoa com deficiência o mais “normal” possível, Oliver desenvolveu, juntamente com outras pessoas com deficiência, o documento dos *Princípios Fundamentais* para a Union of the Physically Impaired Against Segregation (UPIAS). Nele, pode ler-se:

A deficiência é algo imposto
para além das nossas *impairments* pela forma como somos
desnecessariamente isolados e excluídos da plena participação na
sociedade. As pessoas com deficiência são, por isso, um grupo oprimido na
sociedade. Para compreender este facto, é necessário entender a distinção
entre a deficiência física e a situação social, denominada “deficiência”, das
pessoas com essa *impairments*.¹¹¹

Em contrapartida, à medida que o ativismo de pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência promove um maior esclarecimento da sociedade sobre as suas questões,

¹⁰⁹ Ibidem, p.44. (Tradução Minha)

¹¹⁰ Michael Oliver, *Understanding Disability - From Theory to Practice*, p. 36. (Tradução Minha)

¹¹¹ Ibidem, p. 98. (Tradução Minha)

continuam a observar-se atitudes semelhantes, tanto no século XX como no século XXI.

Um exemplo ilustrativo dessa realidade é apresentado por Harriet McBryde Johnson na obra *Disability Visibility*, de Alice Wong.

Segundo Harriet McBryde Johnson:

A literatura das ciências sociais sugere que o público em geral, e os médicos em particular, tendem a subestimar a qualidade de vida das pessoas com deficiência, em comparação com as nossas próprias avaliações das nossas vidas. O caso do suicídio assistido assenta em estereótipos de que as nossas vidas são inerentemente tão más que é inteiramente racional se quisermos morrer.¹¹²

A parte desta obra que cabe a Harriet refere-se ao encontro que teve com o professor Peter Singer, filósofo australiano e professor de Bioética na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Singer tem defendido a legalização da morte de certos bebés que apresentam deficiências que, segundo a sua “medida de vida plena”, dificultariam uma vida plena. Harriet relata que:

Ele insiste que não me quer matar. Ele simplesmente pensa que teria sido melhor, considerando tudo, ter dado aos meus pais a opção de matar o bebé que eu era para deixar que outros pais matassem bebés semelhantes à medida que fossem surgindo e, assim, evitar o sofrimento que advém de vidas como a minha e satisfazer as preferências razoáveis dos pais por um tipo diferente de criança.¹¹³

Harriet foi uma autora norte-americana, advogada e ativista pelos direitos das pessoas com deficiência, que vivia com uma doença neuromuscular e utilizava uma cadeira de rodas motorizada. Este relato específico de Harriet

¹¹² Alice Wong, *Disability Visibility*, p. 20. (Tradução Minha)

¹¹³ Ibidem, p. 3. (Tradução Minha)

constitui um dos muitos exemplos que ilustram como a sociedade “da norma” conceptualiza e procura decidir sobre a vida das pessoas com deficiência. Trata-se de um caso com menos de 30 anos, ou seja, bastante recente, e certamente não é isolado neste tipo de situações. Importa também salientar, fazendo um breve parêntese, que, ainda hoje, se debate a castração química em mulheres com síndrome de Down, por exemplo.

Ainda na obra *Disability Visibility*, podemos ler o testemunho de Liz Moore, escritora e ativista dos direitos das pessoas com deficiência, que tem uma doença crónica e é neurodivergente. Ela relata que, muitas vezes, o que ouve das pessoas sem deficiência é:

Já estás melhor? Melhoras rápidas.

Procura a cura. Reza por uma cura. Há uma crença persistente entre as pessoas sem deficiência de que a cura é o que as pessoas com deficiência devem desejar. Abandonar o nosso eu e o nosso corpo deficientes e assimilarmo-nos a uma pele capaz, talvez ainda não alcançada.¹¹⁴

Gostaria também de partilhar a história de Ricardo T. Thornton Sr., atleta paralímpico norte-americano que viveu durante toda a infância em instituições destinadas a pessoas com neurodivergência, então consideradas instituições para pessoas com deficiência cognitiva. Ele relata, na obra *Disability Visibility*, que — enquanto vivia nessas instituições:

Durante muitos anos, ninguém me disse que eu tinha um irmão e uma irmã. Não nos disseram que éramos parentes. Na instituição, não tive oportunidade de pensar por mim próprio. Os funcionários pensavam por mim e tomavam todas as minhas decisões.¹¹⁵

¹¹⁴ Alice Wong, *Disability Visibility*, p. 75. (Tradução Minha)

¹¹⁵ Ibidem, p. 85. (Tradução Minha)

Ele foi uma das pessoas que lutou pelo encerramento de algumas destas instituições, que drogam os seus utentes e os mantêm num estado quase vegetal, em prol de preservar a “ordem”, conforme discorre Foucault. Ricardo T. Thornton Sr. conta ainda que:

Quando vivia na instituição, ninguém teria acreditado que eu poderia ter a vida que tenho hoje - casado, com um filho e netos, um bom emprego há trinta e cinco anos, carta de condução e carro, e oportunidades de falar em nome do Special Olympics International Project Action! e de outras organizações, o que me levou a lugares como Joanesburgo e Alasca e a todo o país.¹¹⁶

Concluo com mais um testemunho, entre os diversos exemplos de vozes ativas presentes nesta obra, desta vez de uma pessoa surda que esteve em contexto prisional. Jeremy Woody relata, através de Christie Thompson, que decidiu frequentar a aula de Motivação para a Mudança no estabelecimento prisional onde se encontrava, mas, quando a professora tomou conhecimento da sua surdez, respondeu-lhe: “Lamentamos, mas a aula não está aberta a pessoas surdas. Volte para o dormitório.”¹¹⁷

Woody acrescenta ainda:

Conheci várias outras pessoas Surdas enquanto estive preso. Mas estávamos todos em dormitórios separados. Teria gostado de me encontrar com eles, gestuar e pôr a conversa em dia. Mas eu estava isolado. Por vezes, alojavam-nos com pessoas cegas, o que para mim tornava a comunicação impossível. Eles não conseguiam ver os meus gestos e eu não os conseguia ouvir.¹¹⁸

¹¹⁶ Alice Wong, *Disability Visibility*, p. 86. (Tradução Minha)

¹¹⁷ Ibidem, p. 59. (Tradução Minha)

¹¹⁸ Ibidem, p. 60. (Tradução Minha)

Em síntese, estes são alguns exemplos recentes que a literatura nos oferece de pessoas que utilizam a sua voz e presença como formas de ativismo para reivindicar os seus direitos enquanto pessoas com deficiência, promovendo maior visibilidade das suas causas e alertando a sociedade para os inúmeros erros que continuam a ocorrer diariamente numa sociedade “deficiente”, que pouco ou nada faz para garantir a verdadeira integração e valorização da diferença, da diversidade e de toda a população. Isto porque, antes de experienciar a cultura, as pessoas vivem em e através da sociedade.

Assim, antes de analisar alguns exemplos de como a cultura tem refletido a narrativa da tragédia pessoal nas suas obras — e de que modo, nos últimos anos, essa visão tem vindo a ser revista, tema que será desenvolvido com maior profundidade no Capítulo III — partilho as conclusões de Oliver sobre a opressão social das pessoas com deficiência.

Considero que estas proporcionam uma contextualização relevante para comparar a realidade vivida na sociedade com a sua representação cultural.

Oliver afirma que:

(...) a opressão que as pessoas com deficiência enfrentam está enraizada nas estruturas económicas e sociais do capitalismo. E esta opressão é estruturada pelo racismo, sexismo, homofobia, discriminação etária e deficiência, que são endémicos a todas as sociedades capitalistas e não podem ser explicados como um processo cognitivo universal. Para explicar melhor este facto, é necessário voltar às raízes do próprio capitalismo.¹¹⁹

2. Conceitos, legislações gerais e classificação da deficiência

Desde o século passado, tem havido um esforço significativo para legislar e defender os direitos das pessoas com deficiência. O facto de existir um diálogo constante entre os grupos minoritários da sociedade e os órgãos

¹¹⁹ Michael Oliver, *Understanding Disability - From Theory to Practice*, p. 93. (Tradução Minha)

decisórios — sejam eles nacionais, europeus ou, em alguns casos, até mundiais — demonstra a importância de se trabalhar em prol de uma sociedade mais inclusiva e justa.

Esse entendimento é fundamental, pois a ocupação dos espaços culturais pelas pessoas com deficiência só foi possível graças ao avanço paralelo na conquista de direitos essenciais.

Para compreendermos melhor esse esforço, apresento a tabela a seguir (Tabela 1), na qual destaco alguns dos documentos, cartas, legislações e declarações que fundamentam essa luta pelos direitos das pessoas com deficiência, sustentada por diversos órgãos da União Europeia e dos seus Estados-Membros, como Portugal (Anexo I).

Data	Entidade	Documento	Tema
1948	ONU	Declaração Universal dos Direitos Humanos	Direitos Humanos
1975	ONU	Declaração dos Direitos das Pessoas com Deficiência	Direito das pessoas com deficiência
1980	OMS	ICIDH - International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps	Definição de conceitos: deficiência, incapacidade e desvantagens
1994	ONU	Norma sobre igualdade de oportunidades para pessoas com deficiência.	Recursos de acessibilidade; Acesso à fruição e criação cultural
1997	República Portuguesa	Decreto-Lei nº 123/97, de 22 de maio	Normas técnicas de acessibilidade para pessoas com mobilidade condicionada.

Data	Entidade	Documento	Tema
1999	República Portuguesa	Decreto-Lei n.º 118/99, de 14 de abril	Acessibilidade de pessoas com cegueira e baixa visão acompanhados de cães-guia
2000	União Europeia	Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia	Autonomia da pessoa com deficiência; Integração social e profissional
2001	República Portuguesa	Decreto-Lei n.º 29/2001, 3 de fevereiro	Regime jurídico de emprego
2001	OMS	CIF - Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde	Definição e classificação de conceitos biomédicos
2002	União Europeia	Declaração de Madrid	Ano Europeu das Pessoas com Deficiência - 2003
2006	República Portuguesa	Decreto-Lei n.º 163/2006, 8 de agosto	Acessibilidade a edifícios e estabelecimentos públicos
2007	República Portuguesa	Lei n.º 27/2007 - Lei da televisão - Artigo 34.º-A	Recursos de acessibilidade no Audiovisual
2008	ONU	Convenção sobre os direitos das pessoas com deficiência	Educação; Sociedade; Tecnologia; Cultura
2008	República Portuguesa	Decreto-lei n.º 3/2008 de 7 de janeiro	Regime jurídico da educação inclusiva
2018	República Portuguesa	Decreto-Lei n.º 54/2018, 6 de julho	Regime jurídico da educação inclusiva
2019	União Europeia	Lei Europeia da Acessibilidade	Acessibilidade
2021-2025	República Portuguesa	Despacho n.º 2016/2022, de 15 de fevereiro	Sensibilização e capacitação de agentes e instituições

Data	Entidade	Documento	Tema
2021-2035	República Portuguesa	Programa “Acessibilidades 360.º - Plano de Recuperação e Resiliência	Acessibilidades para pessoas com deficiência em espaços públicos, edifícios públicos e habitações
2022	Entidade Reguladora para a Comunicação Social (ERC)	Deliberação 2022/261	Acessibilidade na Comunicação Social

Tabela 1 - Legislação acerca de Deficiência

A partir da análise que realizei dessa documentação, considero importante assinalar que a maioria dos direitos — como o acesso à educação, ao emprego, à saúde, à habitação e à cultura, que promovem a autonomia e a liberdade das pessoas com deficiência — se encontra formalmente garantida.

No entanto, é fundamental lembrar que, dependendo das orientações políticas em vigor, nenhum desses direitos está plenamente assegurado sem a devida manutenção e vigilância constantes.

Realço a **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 1948.

No Artigo 1º, lemos: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos.”

E, no Artigo 2º, afirma-se:

Todo ser humano tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento ou qualquer outra condição.¹²⁰

¹²⁰ UNICEF, *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

É igualmente importante apresentar a classificação da deficiência, bem como analisar a sua evolução ao longo do tempo.

Em 1980, a Organização Mundial da Saúde (OMS) divulgou a *International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps (ICIDH)*¹²¹, documento que classifica os conceitos diferenciados de *impairments*, *disability* e *handicaps*, que, traduzidos de forma literal para a língua portuguesa, correspondem, respetivamente, a “deficiência”, “incapacidade” e “desvantagem”. Em 2001, a Organização Mundial da Saúde clarificou os conceitos por meio da divulgação da *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF)*¹²².

Na ICIDH, as Deficiências (*Impairments*) são classificadas de acordo com anormalidades da estrutura e aparência do corpo ou distúrbios da função de órgãos. Por sua vez, em 2001, a CIF, além de reforçar as classificações anteriores, acrescenta as deficiências de função psicológica, de caráter temporário ou permanente, e as agrupa em cinco dimensões: deficiências psíquicas, sensoriais, físicas, mistas e nenhuma deficiência em especial. Em 1980, a ICIDH classifica a Incapacidade (*Disability*) como consequência da Deficiência, em termos de desempenho funcional e atividade do indivíduo. Já a CIF acrescenta que essa Incapacidade pode ser temporária ou permanente, reversível ou irreversível, progressiva ou regressiva, e que é sempre resultante de uma Deficiência.

Em 1980, a ICIDH classifica que as Desvantagens (*Handicap*) abrangem as incapacidades sentidas pelo indivíduo como resultado de deficiências e incapacidades. Em 2001, a CIF reforça o conceito da ICIDH e acrescenta ainda que as Desvantagens são consequência de uma condição social, tendo em atenção fatores como a idade, o género e aspetos socioculturais.

¹²¹ OMS, *International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps*, https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/41003/9241541261_eng.pdf (Tradução Minha)

¹²² Arquivo ESE- IPS, *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*, <http://arquivo.esep.ips.pt/esecursos/edespecial/CIFIS.pdf>

A OMS, através da publicação da CIF, cria um novo sistema de classificação cuja base é:

integrar o modelo médico da deficiência com o modelo social que se lhe opunha, em que a incapacidade era vista principalmente como um problema criado pela sociedade, resultando de questões atitudinais e/ou ideológicas, que requeria uma mudança social, a nível político, para garantir a participação plena das pessoas com incapacidades em todas as áreas da vida social.¹²³

Neste documento, também podemos ler: “A CIF transformou-se, de uma classificação de “consequência da doença” (versão de 1980) numa classificação de “componentes da saúde”.¹²⁴

Constato que, neste documento — uma abordagem mais atualizada da biomedicina, em articulação com o modelo social — já são considerados outros aspetos relevantes, como, por exemplo: “Embora nem os dispositivos nem a assistência pessoal eliminem as deficiências, eles podem remover as limitações da funcionalidade em domínios específicos.”¹²⁵

Ainda assim, existe, de facto, um conceito de “norma” que se explica da seguinte forma:

O padrão ou a norma com o qual se compara a capacidade ou desempenho de um indivíduo correspondem à capacidade ou desempenho de uma pessoa sem a mesma condição de saúde (doença, perturbação ou lesão, etc.). A limitação ou restrição encontrada mede a

¹²³ AMA – Agência para a Modernização Administrativa, *Tecnologias de apoios para pessoas com deficiência*, https://www.acessibilidade.gov.pt/livros/tapd/html/3_pessoas_com_necessidades_especiais.html#n32

¹²⁴ Arquivo ESE- IPS, *CIF- Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*, <http://arquivo.e.se.ips.pt/e/se/cursos/edespecial/CIFIS.pdf>

¹²⁵ Arquivo ESE- IPS, *CIF- Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*, <http://arquivo.e.se.ips.pt/e/se/cursos/edespecial/CIFIS.pdf>

discordância entre o desempenho observado e o esperado. O desempenho esperado é a norma populacional, que representa a experiência de pessoas sem essa condição de saúde específica. A mesma norma é utilizada no qualificador de capacidade de maneira que seja possível inferir o que pode ser feito ao ambiente do indivíduo para melhorar seu desempenho.¹²⁶

É importante, no entanto, ressaltar que, neste documento, está sempre presente a noção de que o desempenho depende diretamente do ambiente social:

Um problema de desempenho pode resultar directamente do ambiente social, mesmo quando o indivíduo não tem nenhum a deficiência. Por exemplo, um indivíduo VIH positivo sem nenhum sintoma ou doença, ou alguém com uma predisposição genética para uma determinada doença, pode não apresentar nenhuma deficiência ou ter capacidade suficiente para trabalhar; no entanto, poderá não o fazer porque lhe é negado o acesso ao trabalho, por discriminação ou estigma.¹²⁷

Apresento, a título de exemplo, a situação de um estudante com cegueira ou baixa visão, leitor de Braille, que frequenta um curso de licenciatura sem acesso a materiais escolares devidamente adaptados, quer em formato digital acessível, quer em Braille. O seu desempenho académico poderá ser comprometido, não devido a limitações individuais, mas pela ausência de recursos pedagógicos adequados, cuja disponibilização compete à instituição de ensino. A consciencialização desta problemática, conforme abordada no presente documento, assume particular importância no âmbito da promoção da equidade e da inclusão no ensino superior.

¹²⁶ Arquivo ESE- IPS, CIF- *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*, <http://arquivo.e.se.ips.pt/ese/cursos/edespecial/CIFIS.pdf>

¹²⁷ Arquivo ESE- IPS, CIF- *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*, <http://arquivo.e.se.ips.pt/ese/cursos/edespecial/CIFIS.pdf>

Para reforçar esta questão, pode ler-se ainda o seguinte:

Os Factores Ambientais

estão organizados na classificação tendo em vista dois níveis distintos:

(a) Individual – no ambiente imediato do indivíduo, englobando espaços como o domicílio, o local de trabalho e a escola. Este nível inclui as características físicas e materiais do ambiente em que o indivíduo se encontra, bem como o contacto directo com outros indivíduos, tais como, família, conhecidos, colegas e estranhos.

b) Social – estruturas sociais formais e informais, serviços e regras de conduta ou sistemas na comunidade ou cultura que têm um impacto sobre os indivíduos. Este nível inclui organizações e serviços relacionados com o trabalho, com actividades na comunidade, com organismos governamentais, serviços de comunicação e de transporte e redes sociais informais, bem como, leis, regulamentos, regras formais e informais, atitudes e ideologias.¹²⁸

Michael Oliver, precursor do pensamento associado ao “modelo social”, na obra *Understanding Disability – From Theory to Practice*, escreve:

Gostaria de fazer três observações gerais sobre o modelo social. Em primeiro lugar, é uma tentativa de desviar o foco das limitações funcionais dos indivíduos com uma deficiência para os problemas causados por ambientes, barreiras e culturas incapacitantes. Em segundo lugar, recusa-se a ver problemas específicos isolados da totalidade dos ambientes incapacitantes: assim, o problema do desemprego não implica apenas o mercado de trabalho, mas também áreas como os transportes, a educação e a cultura. Em terceiro lugar, a adoção do modelo social não significa que as medidas individuais, baseadas na

¹²⁸ Arquivo ESE- IPS, CIF- Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde, <http://arquivo.esse.ips.pt/ese/cursos/edespecial/CIFIS.pdf>

medicina, na reabilitação, na educação ou no emprego, sejam inúteis ou sempre contraproducentes.¹²⁹

Para além disso, atesta que:

As barreiras com que as pessoas com deficiência se deparam incluem sistemas de ensino inacessíveis, ambientes de trabalho, benefícios inadequados para as pessoas com deficiência, apoio social e de saúde discriminatório, transportes, casas e edifícios públicos e equipamentos inacessíveis e a desvalorização das pessoas com deficiência através de imagens negativas nos meios de comunicação social - filmes, televisão e jornais. Assim, o ambiente cultural em que todos crescemos vê geralmente a deficiência como pouco atractiva e indesejável.¹³⁰

Assim, no que respeita ao modelo social, Michael Oliver defende que a deficiência reside na sociedade e não no indivíduo com alguma “incapacidade”, pois é a sociedade mal preparada que, de alguma forma, limita e exclui a pessoa com deficiência. Este modelo social provocou melhorias significativas na forma como a deficiência é encarada, tanto na sociedade biomédica como na sociedade em geral, ainda que de forma limitada.

Conforme se pode observar, existem numerosos documentos escritos — incluindo decretos-lei, convenções, cartas, diretivas e diversos outros instrumentos legislativos e normativos — que asseguram os direitos das pessoas com deficiência na União Europeia e em cada um dos seus Estados-Membros, bem como noutras regiões do mundo. As associações, organizações e instituições que representam estes grupos sociais têm vindo a aumentar em número e a consolidar uma voz ativa e uma posição de

¹²⁹ Michael Oliver, *Undersanding Disability*, p. 45. (Tradução Minha)

¹³⁰ Michael Oliver, *Undersanding Disability*, p. 47. (Tradução Minha)

influência, o que lhes permite iniciar e manter um diálogo contínuo com os órgãos políticos responsáveis pela tomada de decisões nestas matérias. Todavia, ao analisar a questão da acessibilidade em Portugal, no contexto da promoção da autonomia das pessoas com deficiência, verifica-se que persistem significativas lacunas. Grande parte do avanço não depende exclusivamente do quadro legislativo vigente, mas, fundamentalmente, da existência de mecanismos de fiscalização eficazes. Constatamos que, na ausência de uma fiscalização rigorosa ou de um sistema sancionatório cujas penalizações financeiras sejam suficientemente dissuasivas — superiores às atualmente previstas —, a implementação da acessibilidade revela-se condicionada por fatores contingentes, como a sensibilização e a capacitação dos recursos humanos envolvidos, independentemente da instituição em que estejam inseridos, relativamente aos direitos e deveres das pessoas com deficiência.

2.1 Conceitos, legislações e classificação da deficiência visual

Ao direcionar os conceitos e a legislação para as pessoas com cegueira ou baixa visão, e reconhecendo os obstáculos que enfrentam no acesso à informação, as normas, cartas e legislações já contemplam as especificidades dos recursos necessários para cada caso.

Para iniciar este ponto, é importante assinalar a classificação da deficiência visual.

A OMS categoriza a deficiência visual em diferentes níveis, que vão desde a redução da acuidade visual até à ausência total de visão.¹³¹ Essa classificação baseia-se em critérios quantitativos — como a acuidade visual e o campo visual — que determinam os graus de cegueira e de baixa visão, bem como a percentagem de incapacidade associada. Trata-se de uma

¹³¹ OMS, International Classification of Diseases, <https://www.who.int/standards/classifications/classification-of-diseases> (Tradução Minha)

abordagem construída a partir de uma perspetiva biomédica, fundamentada no conceito de “normalidade” instituído pela medicina.

A acuidade visual “é a capacidade do olho de enxergar objetos com detalhes e nitidez e é determinada pela imagem na retina percebida pelo indivíduo.”¹³²

Um dos métodos mais utilizados para avaliar a acuidade visual é a Tabela de Snellen, que permite medir a capacidade do paciente de distinguir detalhes a diferentes distâncias.

Ajustando o foco para o contexto português, em 2011, o jornal *Público* noticiava que, segundo a Sociedade Portuguesa de Oftalmologia (SPO), existiam em Portugal 620 mil pessoas com deficiência visual, sendo que, destas, 590 mil têm baixa visão e 30 mil têm cegueira.¹³³

Na mesma reportagem, Vítor Graça, diretor da Associação Promotora do Ensino dos Cegos (APEC), aproveitou a ocasião para sublinhar:

É preciso que todos tenham
consciência de que a vida não acaba com a cegueira. A vida continua. É
também preciso que acabem os muitos preconceitos que existem na
sociedade para com os deficientes visuais. É preciso mudar as
mentalidades.¹³⁴

Considerando que o número de pessoas com cegueira ou baixa visão é bastante expressivo, torna-se essencial refletir sobre as razões pelas quais a sociedade ainda não se encontra devidamente preparada para as integrar de forma plena, assegurando-lhes uma vida ativa e o exercício efetivo dos seus direitos.

¹³² Sanar, *Tabela de Snellen: uma ferramenta de avaliação da acuidade visual*, <https://sanarmed.com/tabela-de-snellen-uma-ferramenta-de-avaliacao-da-acuidade-visual-colunistas/>

¹³³ Jornal Público, *PÚBLICO: Edição Impressa Versão para cegos*, <https://jornal.publico.pt/magoo/noticia.aspx?a=2024&m=10&d=15&uid=&id=48255384&sid=143661> (PÚBLICO: Edição Impressa Versão para cegos, 22 de Março de 2011 - 16h29)

¹³⁴ Ibidem.

No relatório *Pessoas com Deficiência em Portugal - Indicadores de Direitos Humanos 2024*, os dados evidenciam precisamente esta realidade.

Nele consta que 62,4% das pessoas com deficiência vivem em risco de pobreza sem apoios do Estado e que “entre 2015 e 2022, Portugal aumentou em apenas 14% a despesa com proteção social de pessoas com deficiência. Na média dos países da UE, a despesa no mesmo período foi incrementada em 23%.”¹³⁵

Também é importante destacar que:

Em relação à taxa de desemprego, embora, em 2022, se tenham verificado melhorias face a 2021 (-2,4 p.p.), em Portugal, o desemprego entre as pessoas com deficiência (14,7%) continua a ser mais elevado do que entre as pessoas sem deficiência (9,1%).¹³⁶

Acerca do abandono escolar, o relatório revela que:

O abandono escolar precoce continua a ser mais frequente entre alunos/as com deficiência. Em 2022, a taxa de abandono escolar precoce em alunos/as com deficiência (entre os 18 e os 24 anos) em Portugal era de 21,4%, muito acima da taxa de abandono escolar de alunos/as sem deficiência da mesma faixa etária (5,9%).¹³⁷

Todos os indicadores apresentados neste relatório são de extrema relevância, pois evidenciam que, enquanto a luta pelo pleno acesso equitativo à educação e ao emprego continua a ser uma realidade quotidiana, a fruição cultural permanece uma preocupação secundária.

¹³⁵ Observatório da Deficiência, *Relatório Pessoas com Deficiência em Portugal – Indicadores de Direitos Humanos 2024*, <https://oddh.iscsp.ulisboa.pt/noticias-e-eventos/noticias-pt/apresentacao-do-relatorio-pessoas-com-deficiencia-em-portugal-indicadores-de-direitos-humanos-2024-oddh-iscsp-ulisboa-24-de-abril-de-2025/>

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem.

Como complemento a esta constatação, parece-me pertinente destacar, a seguir, alguma legislação portuguesa (Tabela 2) que já prevê a necessidade de implementar a acessibilidade como meio para promover a autonomia das pessoas com cegueira ou baixa visão (Anexo II).

Data	Entidade	Documento	Tema
2018	República Portuguesa	Decreto-Lei n.º 83/2018, de 19 de outubro	Informação digital; Sites acessíveis
2022	República Portuguesa	Decreto-Lei 82/2022, de 6 de dezembro	Acessibilidade de produtos e serviços
2007	República Portuguesa	Decreto-Lei n.º 74/2007, de 27 de Março	Acesso das pessoas com deficiência acompanhadas de cães de assistência a locais, transportes e estabelecimentos públicos

Tabela 2 - Legislação acerca de Deficiência Visual

Embora exista um enquadramento legal que assegura a autonomia e a liberdade de acesso a uma vida familiar, social, escolar, profissional e cultural por parte das pessoas com cegueira ou baixa visão, importa refletir sobre as falhas na sua aplicação prática — nomeadamente no que diz respeito ao percurso que estas pessoas efetuam até qualquer equipamento cultural e, inclusivamente, no próprio acesso à cultura.

A este propósito, recorro as palavras de John Donne, em *Meditações sobre acontecimentos emergentes*:

Nenhum homem é uma ilha isolada; cada homem é uma partícula do continente, uma parte da terra; se um torrão é arrastado para o mar, a Europa fica diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse a casa dos teus amigos ou a tua própria; a morte

de qualquer homem diminui-me, porque sou parte do género humano. E por isso não perguntes por quem os sinos dobras; eles dobras por ti.¹³⁸

Apresento, a seguir, cinco exemplos de realidades que podem afastar a pessoa com deficiência, em geral, e a pessoa com cegueira ou baixa visão, em particular, da fruição cultural, tendo em conta, essencialmente, a realidade da cidade de Lisboa:

1- Uma das ferramentas para promover o acesso à informação, nomeadamente no que respeita à cultura, está prevista no Decreto-Lei n.º 83/2018, relativo aos sítios web acessíveis no setor público.

Segundo o artigo 5.º, ponto 2:

devem ser adoptadas formas de organização e apresentação da informação digital, quer para os sítios web quer para as aplicações móveis, por forma a facilitar o acesso por parte de pessoas com deficiência, permitindo que a leitura, a escrita e a interação não dependam do uso exclusivo da visão, da audição, de movimentos precisos, de ações simultâneas ou da utilização de dispositivos apontadores, designadamente do rato, devendo privilegiar especificações técnicas que assegurem a máxima interoperabilidade com as tecnologias de apoio existentes.¹³⁹

Sendo certo que os equipamentos culturais têm feito um esforço para tornar os seus sítios acessíveis aos leitores de ecrã usados por pessoas com cegueira ou baixa visão, esta oferta ainda não está amplamente implementada.

2 - Outra questão importante para o dia a dia das pessoas com cegueira ou baixa visão — utilizadoras do cão-guia — é o cumprimento da legislação em

¹³⁸ John Donne, *Meditações sobre acontecimentos emergentes*, p. 47.

¹³⁹ Diário da República Portuguesa, *Decreto-Lei n.º 83/2018, de 19 de outubro*, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/83-2018-116734769>

vigor, presente no Decreto-Lei n.º 74/2007, de 27 de março, que atualiza o Decreto-Lei n.º 118/99, de 14 de abril. Nele podemos ler:

Atendendo a que a

utilização de cães de assistência contribui decisivamente para a autonomia, auto-suficiência e independência das pessoas com deficiência, bem como para a sua integração e participação na sociedade, só excepcionalmente são admitidas limitações ao acesso dos cães de assistência, nomeadamente nas situações legalmente previstas que resultem da salvaguarda de interesses essenciais ligados à saúde pública e segurança.”¹⁴⁰

A recusa no transporte de cães-guia constitui uma das queixas mais frequentes nas redes sociais. São numerosas as denúncias feitas por utilizadores desses cães contra motoristas de táxis e motoristas de Transporte Individual e Remunerado de Passageiros em Veículos Descaracterizados a partir de Plataforma Eletrónica (TVDE) que se recusam a prestar o serviço devido à presença do cão-guia.

A propósito deste tema, recordei uma publicação feita a 12 de dezembro de 2019, na página de Facebook de Rodrigo Santos, na altura presidente da Direção Nacional da Acapo. Nesse depoimento, ele partilha uma experiência pessoal e inicia a publicação com: “Quando se fala no preço acrescido que se paga por se ter uma deficiência, fala-se também, mas não só, de histórias como esta que vos vou contar”. O verdadeiro preço acrescido não reside na ausência de legislação, mas sim no contínuo incumprimento da lei perante a sociedade civil.

Também na entrevista ao podcast *Linha Guia*, Marta Paço relata que, após adquirir o seu cão-guia, surgiram “novos obstáculos”, nomeadamente as “recusas em TVDE e em táxis”, assim como a entrada do seu cão-guia em determinados locais e meios de transporte — “obstáculos” que enfrenta no

¹⁴⁰ Diário da República Portuguesa, *Decreto-Lei n.º 74/2007, de 27 de março*, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/74-2007-520261>

seu cotidiano e que estão expressamente previstos na legislação (Episódio 17 - Minuto 12:57).¹⁴¹

3- Por não estar devidamente implementado o acesso das pessoas com cegueira ou baixa visão à fruição cinematográfica, foi criada a petição “Pelo Direito de Acesso ao Cinema em Portugal”, liderada por diversas associações, tais como a Aliança para a Deficiência Visual (ADV), a Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal (Acapo), a Associação Promotora de Emprego de Deficientes Visuais (APEDV), a Bengala Mágica — Associação de Pais, Amigos e Familiares de Crianças, Jovens e Adultos Cegos e com Baixa Visão — entre muitas outras.

O objetivo desta petição é levar à Assembleia da República a discussão sobre a falta de acessibilidade nas salas de cinema portuguesas e promover a criação de um plano nacional de acessibilidade ao cinema, que contemple, entre outras exigências:

Incentivos financeiros para a implementação de tecnologias acessíveis nas salas de cinema, como aplicações móveis que ofereçam legendas descritivas e audiodescrição, e a instalação de aro de indução magnética ou Auracast; (...).

4- É de conhecimento geral que, na maioria das ocasiões, as mensagens de áudio que anunciam a próxima paragem nos transportes públicos são pouco frequentes. Posso afirmar, com base na minha experiência diária na utilização desses meios na região de Lisboa, que é rara a emissão dessa informação — quer se trate de um autocarro da Carris, de uma carruagem do Metro de Lisboa ou de um comboio da companhia Comboios de Portugal (CP).

¹⁴¹ Podcast Linha Guia, *Surf adaptado... com Marta Paço*,

<https://open.spotify.com/show/3mzmpOXhqNyDveG75mobLD?si=cbb044f6175c48b9>

Essa lacuna constitui uma reivindicação constante das diversas associações que representam pessoas com cegueira ou baixa visão, as quais dependem dessas mensagens para garantir uma mobilidade e orientação autónomas no seu quotidiano. A concretização dessa medida exige, essencialmente, uma maior sensibilização por parte das entidades gestoras das redes de transportes públicos e dos seus condutores.

5 - Os elevadores e plataformas elevatórias nos transportes públicos nem sempre se encontram em funcionamento. Acresce que, no que concerne à mobilidade condicionada, nem todos os autocarros da Carris dispõem de rampas de acesso, situação semelhante à verificada nos comboios da CP. Estas questões básicas, embora legisladas, e que asseguram a plena autonomia das pessoas com deficiência, constituem uma luta diária para muitos cidadãos, impedindo uma parcela significativa da sociedade portuguesa de se deslocar livremente.

Concluindo, persistem barreiras estruturais que podem afetar de forma direta ou indireta a equidade no acesso e na fruição cultural, em particular no que respeita a pessoas com cegueira ou baixa visão.

Para além dos exemplos anteriormente mencionados, importa refletir sobre se a escassez ou inadequação das políticas públicas nesta área poderá originar desigualdades significativas também ao nível da própria oferta cultural. Tais desigualdades manifestam-se, por exemplo, na concentração de equipamentos e eventos culturais nos centros urbanos de Lisboa e Porto — onde existe uma rede de transportes públicos mais consolidada — em detrimento de outras regiões do país, frequentemente menos servidas. Adicionalmente, a manutenção deliberada de programações de cariz elitista contribui para a exclusão de determinados públicos, a par de decisões municipais que limitam o funcionamento dos transportes públicos em horários pós-laborais (habitualmente após as 19h ou 20h), o que se revela

incompatível com a realização de espetáculos agendados para as 21h ou 21h30.

Estes e outros constrangimentos de natureza estrutural constituem obstáculos significativos à participação cultural plena de diversos segmentos da população.

3. Recursos de acessibilidade e suas formas de implementação para as pessoas com cegueira ou baixa visão

No ponto 1.1 deste capítulo, apresentei cinco exemplos que ilustram como determinadas realidades podem contribuir para o afastamento das pessoas com deficiência em geral — e das pessoas com cegueira ou baixa visão em particular — de uma participação cultural mais ativa, seja como "fazedoras de cultura", seja como "públicos de cultura", retomando as reflexões desenvolvidas no Capítulo I.

Neste contexto, pretende-se destacar alguns dos produtos de apoio que têm vindo a ser desenvolvidos com o intuito de promover a autonomia das pessoas com cegueira ou baixa visão, partindo do pressuposto de que, quanto maior for essa autonomia, mais significativa poderá ser a sua participação no âmbito cultural.

Os recursos de acessibilidade, ou produtos de apoio, encontram-se em constante evolução e são cada vez mais concebidos para promover a autonomia das pessoas com cegueira ou baixa visão. Existem produtos de apoio a que me habituei, mas, ao adotar uma perspetiva crítica, reconheço que sou uma privilegiada por ter tido acesso a este conhecimento no meu quotidiano ao longo dos últimos anos. Já não me deslumbro como na primeira vez em que vi um relógio tátil — um relógio cujo vidro se levanta para permitir o toque nos ponteiros e nos indicadores das horas —, mas continuo a atribuir a mesma importância a cada um destes produtos, como a máquina de escrever manual em Braille, a régua de Braille e, até, o baralho

de cartas com tinta e Braille. Receber uma mensagem áudio, em que a primeira informação sonora corresponde ao discurso do leitor de ecrã, tornou-se rotina, mas isso não diminui a consciência da importância da acessibilidade e da autonomia.

Por isso, pretendo destacar alguns recursos e/ou produtos de apoio. Os produtos de apoio são, habitualmente, da responsabilidade do utilizador, enquanto os recursos devem ser — ou deveriam ser, numa sociedade e numa cultura que valorizam a equidade, a justiça social e a diversidade — da responsabilidade dos equipamentos culturais e dos serviços públicos. Todos estes devem ser utilizados para tornar a fruição cultural mais acessível às pessoas com cegueira ou baixa visão.

3.1 Bengala

A Bengala, apesar de ser considerada um produto de apoio, e não um recurso de acessibilidade, é de extrema importância e será a primeira a ser apresentada.

O dia 15 de Outubro foi escolhido para ser o Dia de Consciencialização sobre a Bengala Branca e a Deficiência Visual.

A data foi estabelecida em 1970 pela Federação Internacional dos Cegos (atual União Internacional dos Cegos)¹⁴²

“Hoje, o Dia é celebrado em todo o mundo, e aparece como uma oportunidade para falar sobre a mobilidade, a autonomia, a inclusão e o reconhecimento das pessoas cegas e com Baixa Visão.”¹⁴³

A Bengala:

oferece ao seu usuário uma caminhada segura e independente. Dessa forma, a Bengala rompe com o medo de sair às ruas, tão comum às pessoas com deficiência visual, levando, portanto, liberdade a essas pessoas. O uso

¹⁴² Centro Cultural Ler, *15 De Outubro Dia Mundial Da Bengala Branca*, <https://centroculturaller.org.br/15-de-outubro-dia-mundial-da-bengala-branca#:~:text=O dia 15 de Outubro foi escolhido,no dia 15 de outubro como o>

¹⁴³ Ibidem.

da Bengala, assim, representa a expressão mais básica de um direito universal: o direito de ir e vir.¹⁴⁴

Para além da bengala branca, que identifica a pessoa com cegueira, existem a bengala verde, que assinala a pessoa com baixa visão, e a bengala branca e vermelha — geralmente, com a parte vermelha correspondente ao segmento mais próximo do chão — que indica que o seu utilizador, para além de ser pessoa com cegueira, também é pessoa S/surda.

A diferenciação das cores das bengalas não visa segregar estes grupos; pelo contrário, procura estabelecer um símbolo de reconhecimento.

Nos últimos anos, surgiram bengalas de diversas cores, como rosa, azul e laranja. Recentemente, ouvi alguém comentar: “Ah, e se virem uma bengala cor-de-rosa, quer dizer que a pessoa é vaidosa.”

Importa ainda referir que, quando a pessoa com cegueira ou baixa visão não utiliza a bengala, existe a opção do cão-guia. Estes são cães treinados em escolas especializadas, cujo treino decorre desde o nascimento até aos dois anos de idade. Após este período, são entregues às pessoas candidatas, que passam por um processo de adaptação, conhecimento e treino prático, formando assim uma dupla. Saliento que o cão-guia é um animal de trabalho, pelo que não deve ser distraído, a fim de manter o foco na orientação da locomoção do seu utilizador.

3.2 Braille

A história do Braille é vasta e de grande importância.

No século XVIII, Valentin Haüy — linguista e fundador da primeira escola para pessoas com cegueira, o Instituto para Jovens Cegos em Paris (atualmente Instituto Nacional para Jovens Cegos — INJA) — iniciou um

¹⁴⁴ Ibidem.

processo de investigação com o objetivo de desenvolver ferramentas que permitissem o acesso à leitura por parte de pessoas com cegueira.

O ponto de partida ocorreu quando Haüy conheceu um jovem de 16 anos, com cegueira, que mendigava junto à igreja de Saint-Germain, em Paris. Retirou-o da mendicância para o estudar e compreender melhor as suas necessidades. Através desta relação, Haüy concluiu que o sentido que melhor poderia substituir a visão na leitura seria o tato. Assim, desenvolveu um sistema de leitura que consistia na gravação de letras impressas em alto-relevo — a tinta — de grandes dimensões, em papel grosso. Embora inovador e pioneiro, este sistema não chegou a generalizar-se.

Alguns anos mais tarde, Louis Braille — que ficou cego aos três anos devido a um acidente e que teve contacto com o sistema de leitura tátil de Haüy enquanto aluno do INJA — apresentou, em 1837, o sistema Braille. Este veio a tornar-se o método de leitura e escrita tátil universalmente aceite e utilizado até aos dias de hoje.

Em Portugal, no século XIX, Cândido Branco Rodrigues foi responsável pelas primeiras tentativas de impressão em Braille, contribuindo para a introdução e desenvolvimento do sistema no país.¹⁴⁵

Desde 25 de julho de 2025, a “Aprendizagem e Uso do Braille” está inscrita no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial em Portugal.¹⁴⁶

No episódio 2 do podcast “Linha Guia”, a entrevistada Irina Francisco partilha a sua experiência enquanto pessoa com baixa visão e destaca a importância do acesso à aprendizagem da escrita e leitura em Braille desde os primeiros anos de escolaridade.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Acapo - Revista Revista Louis Braille – Número 21 - 2017, *Braille - A impressão em Braille*, p.3, https://www.acapo.pt/sites/default/files/media/2017/publicacoes/revista_louis_braille_n.o21.pdf

¹⁴⁶ Diário da República, Cultura, Anúncio n.º 248/2025, de 25 de Julho, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/anuncio/248-2025-926353757>

¹⁴⁷ Podcast Linha Guia, *Braille, baixa visão, livros escolares... com Irina Francisco*, <https://open.spotify.com/episode/3nDd2B6uArTfBIUVoTzGX?si=1baab6d9b9314a6c>

Embora o sistema Braille seja considerado o método principal de leitura para pessoas com cegueira ou baixa visão, nem sempre é o método de comunicação mais utilizado por todas elas. Isso deve-se à complexidade do sistema, principalmente para pessoas que o aprendem após os 20 anos de idade, devido à diminuição da sensibilidade tátil na ponta dos dedos. Além disso, o desenvolvimento tecnológico tem proporcionado leitores de ecrã que facilitam o acesso em áudio a mensagens de texto, e-mails e outras formas de comunicação digital.

É importante desmistificar a ideia de que os recursos de acessibilidade ou produtos de apoio servem universalmente para todas as pessoas. Cada indivíduo possui experiências e necessidades específicas. Um exemplo disso são as pessoas com baixa visão, muitas das quais não utilizam o Braille, preferindo recorrer a produtos de apoio como lupas.

(Ver Anexo III – Fotografia e breve descrição da fotografia – Braille)

3.3 Piso podotátil ou piso tátil

Quem se desloca de metro na cidade de Lisboa, por exemplo, pode já ter-se questionado sobre a utilidade da barra amarela colocada no chão, junto à berma da plataforma. Trata-se de um exemplo de piso podotátil.

O piso podotátil (ou piso tátil) é uma superfície em relevo aplicada sobre o pavimento, concebida para ser percecionada através dos pés ou da bengala, com o objetivo de facilitar a orientação e aumentar a segurança de pessoas com cegueira ou baixa visão.

Em espaços amplos, desconhecidos ou com elevado ruído ambiente, torna-se difícil para a pessoa com deficiência visual encontrar referências de orientação durante o percurso. A ausência dessas referências pode representar um risco para a segurança, além de contribuir para o aumento da ansiedade social.

De acordo com o site da Sertec — uma empresa portuguesa especializada no desenvolvimento de produtos de apoio destinados a melhorar a qualidade de vida de pessoas com cegueira ou baixa visão —, em locais amplos como estações ferroviárias ou passeios de grandes dimensões, é particularmente difícil para uma pessoa cega encontrar o seu caminho. A falta de pontos de referência visuais ou táteis, aliada ao ruído excessivo, contribui para a desorientação e o aumento da ansiedade.¹⁴⁸

Com a utilização deste recurso a experiência de mobilidade autónoma é mais real e possível.

No episódio 15 do podcast *Linha Guia*¹⁴⁹, por volta do minuto 8, Aquilino Rodrigues, responsável pela Sertec, explica o funcionamento do piso podotáctil utilizado pela empresa. Já no minuto 20, sublinha a importância de que este tipo de piso seja implementado em conjunto com outros recursos de acessibilidade, como a sinalética em formato digital ou em Braille, garantindo assim uma abordagem integrada à mobilidade e à orientação em espaços públicos. (Ver Anexo IV – Fotografia e breve descrição da fotografia – Piso podotáctil ou piso tátil)

3.4 Imagens em relevo

As imagens produzidas em relevo constituem um produto de apoio que pode colmatar — em articulação com outros recursos, como a audiodescrição — a impossibilidade de se tatear diretamente uma obra de arte. Sabe-se que determinadas obras — devido aos materiais de que são feitas, à sua fragilidade ou à sua natureza — não podem ser tocadas, nem mesmo com o uso de luvas cirúrgicas (frequentemente utilizadas quando o tato é permitido, de forma a evitar que a gordura natural dos dedos danifique ou deteriore a peça).

¹⁴⁸ Sertec, *Pisos táteis*, <https://sertec.pt/categoria-produto/pisos-tateis/>

¹⁴⁹ Podcast Linha Guia, *Produtos adaptados às pessoas cegas ou baixa visão - A experiência da Sertec... com Aquilino Rodrigues*, https://open.spotify.com/episode/7LDfOyRrEn9CGCbbcXNCbm?si=JNNCsbKrSj-H_I4wX1dCmg

Através deste produto de apoio, a imagem da obra — numa perspetiva geral —, bem como os seus elementos principais — em detalhe —, são transpostos para uma superfície plana, normalmente em papel microencapsulado, utilizando linhas, pontilhados ou outras texturas em relevo. Estes elementos táteis permitem uma compreensão mais completa da obra por parte de pessoas com cegueira ou baixa visão.

Este recurso pode — e deve — ser utilizado para representar a estrutura de edifícios, obras de arte (como pinturas, esculturas ou instalações), mapas, ilustrações presentes em livros, incluindo manuais escolares, entre muitas outras possibilidades.

Na entrevista ao podcast *Linha Guia*,¹⁵⁰ por volta do minuto 21, Aquilino Rodrigues, responsável pela Sertec, destaca a importância da existência de materiais táteis em espaços expositivos e/ou museológicos. (Ver Anexo V – Fotografia e breve descrição da fotografia – Imagem em relevo)

3. 5 Objetos em 3D

Esta solução, enquanto recurso de apoio, tem vindo a ganhar uma importância crescente, acompanhando o desenvolvimento contínuo da tecnologia de impressão em 3D.

Recordo, a este propósito, a exposição *A Espantosa Variedade do Mundo*, patente no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa, onde, durante uma visita guiada com audiodescrição, foi possível tatear uma impressão em 3D, em tamanho real, de um cérebro humano. Desta forma, através do tato, as pessoas com cegueira ou baixa visão puderam aceder aos sulcos, veios e formas dessa estrutura anatómica, experienciando-a de modo sensorial e informativo.

¹⁵⁰ Podcast Linha Guia, *Produtos adaptados às pessoas cegas ou com baixa visão- A experiência da Sertec.. com Aquilino Rodrigues*, <https://open.spotify.com/episode/7LDfOyRrEn9CGCbbcXNCbm>

A impressão em 3D revela-se igualmente de grande relevância quando se pretende disponibilizar uma representação acessível de monumentos, edifícios ou objetos que, de outra forma, não poderiam ser tateados na sua totalidade.

Um exemplo ilustrativo desta prática é a impressão em 3D do Teatro Municipal Baltazar Dias, no Funchal. Através do tato dessa maquete, o público com cegueira ou baixa visão pôde aceder, de forma concreta, a conceitos como “pernas” e “bambolinas”, bem como à estrutura arquitetónica interior e exterior do espaço.

(Ver Anexo VI – Fotografia e breve descrição da fotografia – Objeto em 3D)

3.6 Audiodescrição

Segundo o Cambridge Dictionary,¹⁵¹ a audiodescrição consiste numa descrição verbal daquilo que é visível num ecrã, em palco ou numa imagem, destinada a pessoas com deficiência visual.

Constitui, assim, um recurso fundamental para a promoção da inclusão de pessoas cegas ou com baixa visão, permitindo-lhes usufruir, de forma plena e autónoma, de manifestações artísticas, culturais e eventos diversos. Esta ferramenta é implementada de forma discreta, não interferindo com a experiência do restante público, uma vez que a informação é transmitida exclusivamente ao público-alvo, por via de dispositivos de audioguia ou de aplicações para telemóveis e *tablets*. O utilizador coloca um auricular num dos ouvidos, o que lhe permite escutar a audiodescrição, mantendo o outro ouvido livre para acompanhar o som ambiente da sala, incluindo o que provém do palco e da plateia.

Este recurso é adaptado em função da natureza do produto cultural. Pode ser realizado ao vivo — no caso de espetáculos de teatro, dança, performances, óperas ou emissões televisivas em direto — ou previamente

¹⁵¹ Cambridge University, *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/audio-description> (Tradução Minha)

gravado, como sucede com séries, filmes, exposições em museus, outros espaços expositivos, ou ainda para a mediação de informações visuais contidas em *websites*.

Importa salientar que a audiodescrição é um recurso de acessibilidade que deve ser desenvolvido por profissionais com formação específica.

Idealmente, deverá integrar-se numa estratégia mais ampla de acessibilidade cultural, coexistindo com outros recursos, como pisos podotáteis, sinalética em braille, elementos em alto-relevo, maquetes tácteis, impressões em 3D, *websites* acessíveis, entre outras boas práticas orientadas para a inclusão de pessoas com cegueira ou baixa visão.

É, ainda, importante distinguir entre os conceitos de descrição e audiodescrição, uma vez que se diferenciam sobretudo em função de quem as realiza e do contexto em que ocorrem.

A descrição é uma prática quotidiana, realizada por qualquer pessoa no âmbito das suas interações sociais, incluindo com pessoas com cegueira ou com baixa visão. É comum utilizarmos a descrição para transmitir informações sobre espaços, percursos, vestuário, entre outros elementos do quotidiano. Trata-se, portanto, de uma competência comunicacional natural, não necessariamente estruturada ou tecnicamente orientada.

Num dia de março de 2025, numa conversa com uma pessoa com visão — filha de pessoas com cegueira e baixa visão — emergiu a reflexão sobre a necessidade de recorrer a analogias como estratégia descritiva. Quando lhe perguntei o motivo desse esforço, respondeu-me que desejava que, ao descrever, por exemplo, uma pintura num museu, os seus pais pudessem sentir aquilo que ela própria sente ao contemplar a obra. Este testemunho evidencia como a descrição, nestes contextos de proximidade afetiva, frequentemente recorre a metáforas e outras figuras de estilo, com o intuito de traduzir experiências visuais em vivências emocionais e sensoriais

partilhadas. Em relações interpessoais próximas, como esta, essa prática ocorre de forma ainda mais intensa e espontânea.

Por outro lado, a audiodescrição constitui um recurso técnico de acessibilidade, desenvolvido por profissionais com formação específica. É uma prática sistematizada, com princípios e normas próprias, orientada para garantir a acessibilidade de conteúdos visuais a públicos com cegueira ou baixa visão. No entanto, observa-se por vezes uma utilização indistinta dos termos “descrição” e “audiodescrição”, o que reforça a necessidade de clarificar esta distinção — tanto para promover a valorização da prática profissional da audiodescrição, como para reconhecer a importância da descrição informal nas interações do quotidiano.

Importa ainda salientar que a audiodescrição é, ela própria, um recurso cultural. As escolhas linguísticas, estéticas e interpretativas que a compõem são moldadas pelos códigos culturais da sociedade em que se insere. Assim, mais do que um simples auxílio técnico, a audiodescrição participa ativamente na mediação cultural e no acesso pleno à experiência artística por parte de públicos historicamente excluídos.

3.6.1 O meu percurso profissional na implementação do recurso de audiodescrição

A minha prática artística, enquanto atriz, começou a ser construída em 1999. Nos primeiros anos da minha experiência profissional, a minha maior dificuldade residia no que fazer durante o tempo dos aplausos. Aquele desenraizamento abrupto da personagem e a necessidade de habitar o palco — por alguns minutos — sem a proteção que a personagem me conferia eram extremamente desconfortáveis para mim. Ainda hoje o são.

Para reduzir esse desconforto, comecei a desenvolver uma prática de observação do público. Foi precisamente graças a essa sensação incómoda que, anos mais tarde, dei início àquilo que viria a ser a minha forma de estar no mundo da cultura e um posicionamento mais político, orientado para a

democratização da cultura — embora, na altura, ainda não tivesse plena consciência disso.

Recordo que Constantin Stanislavski, na sua obra *A Preparação do Actor*, nos orienta para:

O ator deve ter espírito de observação, não só no palco, mas também na vida real. Deve concentrar-se o mais possível sobre o que desperta a sua atenção. Deve olhar à sua volta não como qualquer transeunte indiferente, mas atentamente. De outro modo, todo o seu método de criação revelar-se-á incompleto e sem relação com a vida.

No decurso do meu percurso de aprendizagem, uma das ferramentas que mais intensamente desenvolvi foi a observação atenta do quotidiano e dos seus interlocutores.

Do meu ponto de vista, observar a plateia de um espetáculo entre os anos 2000 e 2006 equivalia a constatar a ausência de diversidade. Na minha perceção, as pessoas que fruía a cultura pareciam-me todas semelhantes. Nunca, nessa época, observei pessoas com mobilidade condicionada, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas surdas, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência a assistir a um espetáculo. Esta realidade verificava-se quer o espetáculo decorresse no Centro Cultural de Belém (CCB), em Lisboa, quer no Auditório Ruy de Carvalho, em Carnaxide, ou mesmo em qualquer palco de outra cidade portuguesa. De vez em quando, cruzava-me com algumas pessoas com deficiência cognitiva ou pessoas com mobilidade condicionada em plateias, mas sempre num contexto de solidariedade.

Esta falta de diversidade suscitou a minha curiosidade e comecei a questionar as suas causas. Embora fossem momentos raros, eu sempre observei diversidade na rua. Cruzava-me (ainda que pontualmente) com pessoas com cegueira ou baixa visão em Lisboa, perto do Teatro Tivoli ou da

estação de metro do Rato; com pessoas com mobilidade condicionada com menos frequência — dado que a cidade de Lisboa não é particularmente acessível para quem se desloca em cadeiras de rodas; e com pessoas Surdas sempre que me deslocava no elétrico 15, na zona de Belém. Contudo, a grande questão residia no facto de não as ver a ocupar os seus lugares na plateia, muito menos a atuar nos palcos de equipamentos culturais.

Recordo-me que, na sequência da produção de um espetáculo de Rita Ribeiro, no Fórum Roma, em Lisboa, solicitei os serviços de uma intérprete de LGP para uma ou duas récitas. A plateia encheu-se então de pessoas Surdas que usufruíram do espetáculo, manifestando o desejo de que estas iniciativas se replicassem com maior regularidade, em mais espetáculos e em mais espaços culturais. É importante referir que falamos de uma época em que ainda não existia, no contexto cultural português, a vontade, a sensibilidade nem a prática de responsabilidade social para que a cultura fosse acessível à maior parte da população. Quando estas preocupações surgiam, eram, salvo raras exceções, confinadas a contextos de “nicho”, “solidariedade” ou “institucionalização”.

Também por esta experiência, iniciei uma pesquisa sobre a pessoa com cegueira ou baixa visão e os recursos de acessibilidade já implementados no mundo para que estas pessoas pudessem usufruir da cultura de forma mais justa.

Em 2006, deparei-me com o recurso da audiodescrição e esse momento transformou a minha perspetiva sobre criar, interpretar, pensar e oferecer cultura a um público mais diversificado.

Importa fazer um parêntesis para salientar que, antes da minha profissionalização na área da audiodescrição, este recurso — embora não estivesse ainda disseminado nem implementado com regularidade — já havia sido utilizado pontualmente em contextos específicos. Poucos anos

antes de eu e a minha equipa começarmos a aprofundar os nossos conhecimentos sobre audiodescrição, a RTP também iniciou esse percurso, tendo já formado a sua equipa interna de audiodescritores.

Num contexto formal e profissional, a aparição da audiodescrição na televisão ocorreu a 1 de dezembro de 2003, na Rádio Televisão Portuguesa (RTP) 1, com a exibição do filme *A Menina da Rádio* (1944, Artur Duarte). Desde então, esta prática tem sido regularmente adotada pela RTP, ultrapassando em muito a obrigatoriedade anual prevista pela ERC. No âmbito do teatro, destaca-se a audiodescrição do espetáculo *Chovem Amores na Rua do Matador*, encenado pelo grupo Trigo Limpo Teatro ACERT e apresentado na Mostra Internacional de Teatro de Oeiras (MITO), a 12 de setembro de 2009. Esta Mostra foi produzida pela Companhia de Actores, companhia que fundei em 2004 e da qual fiz parte até 2014. A audiodescrição foi realizada pela audiodescritora Graciela Pozzobon e marcou o início da minha dedicação à produção e implementação do recurso, com vista à sua disseminação e profissionalização a nível nacional. Em 2009, após uma formação intensiva conduzida por Graciela Pozzobon — projeto apoiado financeiramente pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Bolsa de Valores Sociais — iniciei a terceira fase do projeto na companhia: a implementação regular da audiodescrição junto dos equipamentos culturais em Portugal.

A implementação inicial revelou-se mais desafiante do que previsto, dado que, apesar do empenho da minha equipa e meu, o recurso não foi recebido com a regularidade desejada. O entusiasmo que demonstrávamos contrastava com a pouca compreensão por parte de produtores e programadores culturais, muitos dos quais não percebiam a relação entre o direito e o dever de garantir o acesso autónomo à cultura. Persistia uma abordagem predominantemente assistencialista e solidária face às pessoas com cegueira ou baixa visão, que não promovia a inclusão efetiva.

Era frequente a percepção de que os equipamentos culturais não viam a necessidade de disponibilizar recursos de acessibilidade, por alegadamente não receberem público com essas características. A falta de entendimento sobre o dever dos equipamentos culturais de estarem preparados para públicos diversos, cada um com necessidades específicas, foi o principal obstáculo. A atenção centrava-se mais nos custos e na logística de transportar as pessoas até ao local, numa abordagem paternalista que dificultava a verdadeira inclusão.

Rejeitámos esta visão, pois tínhamos plena consciência da autonomia das pessoas com cegueira ou baixa visão, que, quando integradas social e profissionalmente, utilizam diversos produtos de apoio que lhes permitem uma vida ativa e independente dentro e fora de casa.

Através da metodologia criada por mim e utilizada até à data pela minha equipa, a implementação deste recurso de acessibilidade esteve sempre intimamente ligada à autonomia, quer física, quer de pensamento. Os primeiros anos de implementação foram lentos, angustiantes e frustrantes, resultando, no máximo, em quatro a cinco manifestações artísticas e culturais com recurso à audiodescrição por ano. Estes poucos exemplos positivos surgiram graças à sensibilidade e ao interesse em incluir pessoas com cegueira ou baixa visão na fruição dos seus espetáculos, por parte de companhias como a Vo'arte e a Yellowstar Company. Foram, sem dúvida, tempos de semear, valorizando cada pequena colheita e conjugando o exercício da paciência com a persistência em “estimular” para promover mudanças.

Em 2016, o Teatro Nacional São João (TNSJ), sob a direção artística de Nuno Carinhas, com o espetáculo *Os Últimos Dias da Humanidade*, e, em 2017, o Teatro Municipal São Luiz, sob a direção artística de Aida Tavares, com o espetáculo *A Noite da Iguana*, reconheceram a importância de implementar este recurso de acessibilidade como um compromisso sério e

responsável. Ambos os equipamentos culturais aceitaram iniciar este percurso connosco, visando garantir uma oferta regular do recurso, estabelecer uma comunicação direta com este público específico e assumir a responsabilidade de promover uma prática cultural mais inclusiva. Importa salientar o elevado envolvimento pessoal e profissional das equipas destes dois equipamentos culturais, cujo contributo foi fundamental para o arranque deste processo. Sem o empenho individual e coletivo destas equipas, teria sido consideravelmente mais difícil avançar. Convém lembrar que os equipamentos culturais não se resumem às suas estruturas físicas — paredes, cenários ou bastidores — mas constituem-se pelas equipas que os habitam, programam e pensam em função do(s) seu(s) público(s).

A partir desse momento, em cada sessão com audiodescrição, em cada espetáculo audiodescrito, o público com cegueira ou baixa visão foi-se progressivamente aproximando do equipamento cultural e da fruição da cultura, agora munido de um recurso que lhes fornecia as informações em falta. Com este impulso inicial, outros equipamentos culturais, como o Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII), sob a direção artística de Tiago Rodrigues, com a visita guiada *A Visita Escocesa* (2016), juntaram-se a esta forma de oferecer cultura e de criar oportunidades para acolher um público mais diverso, interessado e capaz de usufruir dos recursos disponíveis.

Nos últimos anos, têm sido numerosos os equipamentos culturais que se associaram à implementação do recurso de audiodescrição, tais como o Festival Imaginarius, o Teatro José Lúcio da Silva, o Cine-Teatro Louletano, o Lu.Ca, a Culturgest, entre muitos outros. Além disso, artistas que já incorporam a acessibilidade na conceção das suas criações, como as coreógrafas Diana Niepce e Mariana Tengner Barros, as estruturas artísticas Terra Amarela, Varazim Teatro e Teatro dos Aloés, assim como diversos espaços museológicos e museus, têm contribuído para este processo de inclusão.

Em cada sessão com audiodescrição, o público adere de forma regular — conforme o seu interesse pelo espetáculo, tal como acontece com o restante público — tendo-se verificado, inclusivamente, a criação de uma identidade cultural entre um grupo que até então se mantinha afastado da fruição cultural. Em diversas cidades de Portugal Continental e na Ilha da Madeira, centenas de espetáculos de teatro, dança, operetas, ópera, concertos, mostras de cinema, entre outras manifestações artísticas e culturais, bem como espaços expositivos, museológicos e emissões televisivas, já foram tornados acessíveis a pessoas com cegueira ou baixa visão.

Para uma melhor compreensão do percurso da audiodescrição no qual eu e a minha equipa estamos envolvidos, apresento de seguida três tabela com alguns dados relativos aos anos mais recentes:

Ano de 2022

Natureza dos espetáculos	Quantidade
Espetáculos de Teatro	44
Espetáculos de Dança	9
Operetas	3
Concertos	2
Festivais de Teatro ou Artes de Rua	2
Emissões em direto na TV (pontuais)	2
Emissões em direto na TV (regulares)	41
Filmes ou Documentários	8
Espetáculos de Circo	1
Livros	1
Campanhas publicitários ou institucionais	2

Natureza dos espetáculos	Quantidade
Conteúdos digitais para Espaços Museológicos, Museus ou Espaços Performáticos	5

Tabela 3 - Número total de audiodescrições realizadas em 2022.

Ano de 2023

Natureza dos espetáculos	Quantidade
Espetáculos de Teatro	51
Espetáculos de Dança	3
Operetas	1
Festivais de Teatro ou Artes de Rua	2
Emissões em direto na TV (pontuais)	3
Emissões em direto na TV (regulares)	40
Mostras ou Festivais de Cinema:	
Filmes ou Documentários	9
Espetáculos de Circo	
Conteúdos digitais para Espaços Museológicos, Museus ou Espaços Performáticos	5

Tabela 4 - Número total de audiodescrições realizadas em 2023.

Ano de 2024

Natureza dos espetáculos	Quantidade
Espetáculos de Teatro	57
Espetáculos de Dança	9
Operetas	
Concertos	4
Festivais de Teatro ou Artes de Rua	2
Emissões em direto na TV (pontuais)	4
Emissões em direto na TV (regulares)	53
Mostras ou Festivais de Cinema:	

Natureza dos espetáculos	Quantidade
Filmes ou Documentários	12
Conteúdos digitais para Espaços Museológicos, Museus ou Espaços Performáticos	5
Visitas guiadas em Contexto de Museu, Espaço Museológico ou Espaço Performático	10

Tabela 5 - Número total de audiodescrições realizadas em 2024.

Considera-se pertinente partilhar os dados globais disponíveis, de forma a proporcionar uma perceção mais clara do impacto que a implementação regular do recurso de audiodescrição poderá ter gerado, tanto a nível das pessoas envolvidas (ainda que não quantificáveis), como nas dinâmicas dos equipamentos culturais. Assim, a tabela seguinte apresenta a quantificação de todas as audiodescrições realizadas por mim e pela minha equipa desde o início do nosso percurso até à data.

Natureza dos espetáculos	Quantidade
Espetáculos de Teatro	249
Espetáculos de Dança	31
Operetas	9
Concertos	16
Festivais de Teatro ou Artes de Rua	10
Galas ou Conferências	12
Emissões em direto na TV (pontuais)	24
Emissões em direto na TV (regulares)	152
Mostras ou Festivais de Cinema	9
Filmes ou Documentários	45
Espetáculos de Circo	1

Natureza dos espetáculos	Quantidade
Livros	1
Campanhas publicitários ou institucionais	6
Conteúdos digitais para Espaços Museológicos, Museus ou Espaços Performáticos	43
Visitas guiadas em Contexto de Museu, Espaço Museológico ou Espaço Performático	34

Tabela 6 - Número total de audiodescrições realizadas até Agosto de 2025.

Importa salientar que não me refiro ao número de sessões realizadas, mas sim ao número de projetos desenvolvidos. Caso partilhasse o número total de sessões, este seria substancialmente superior, por duas razões principais: em primeiro lugar, alguns produtos artísticos e/ou culturais — nas suas múltiplas apresentações em digressão nacional — incluem o recurso de audiodescrição; em segundo lugar, determinados equipamentos culturais que apresentam espetáculos ao vivo (tais como o Teatro Municipal São Luiz e o Teatro Variedades, desde 2022) já programam mais do que uma sessão com audiodescrição disponível. Acresce ainda o facto de produtos como o cinema e as obras presentes em espaços museológicos ou expositivos disponibilizarem o recurso de audiodescrição gravada, o que permite a sua replicação inúmeras vezes.

Adicionalmente, importa destacar as localidades onde foi possível apresentar o recurso de audiodescrição no contexto de alguma manifestação artística e/ou cultural: Lisboa, Porto, Coimbra, Viana do Castelo, Guimarães, Funchal, Loulé, Ílhavo, Santa Maria da Feira, Leiria, Pombal, Póvoa de Varzim, Pombal, Lamego, Amadora, Sintra, Lagoa, Setúbal, Vila do Conde, Seixal, Santarém, Sardoal, Palmela, Braga, São João da Madeira, Covilhã, Ourém,

Torres Vedras, Ponte de Lima, Barcelos, Águeda, Aveiro, Gafanha da Nazaré e Penafiel.

Atualmente, existem cidades que, de alguma forma, já integram a audiodescrição na sua programação regular — é o caso dos municípios de Loulé, Lisboa e Leiria. Outras cidades programam este recurso de acessibilidade de forma pontual, enquanto outras, seja por falta de sensibilização e conhecimento, seja por limitações orçamentais, ainda não despertaram para a importância de implementar recursos de acessibilidade que promovam a inclusão de públicos com cegueira ou baixa visão, facilitando o seu acesso e fruição cultural.

Importa ainda salientar que, quando se procura iniciar este processo de sensibilização para a relevância da acessibilidade na fruição cultural, as propostas tendem, no caso dos municípios, a ser encaminhadas para os pelouros da ação social. Contudo, tem-se verificado, nos últimos anos, um sinal encorajador: alguns municípios começaram a constituir equipas de trabalho especificamente dedicadas à área das acessibilidades. Estas decisões são meritórias e de grande relevância, não só por reconhecerem a importância do tema, mas também por contribuírem para a formação de profissionais em áreas técnicas especializadas.

A implementação por nós desenvolvida, ainda que assente num percurso complexo e condicionado por diversos fatores externos, tem demonstrado que, em cada sessão onde o recurso de audiodescrição está disponível, o público adere de forma consistente. Tem-se verificado, inclusive, uma crescente criação de identidade cultural por parte de um segmento da população que, até então, se encontrava afastado da fruição cultural. Este fenómeno contribui significativamente para uma sociabilização mais ampla e enriquecedora.

Desde o início deste nosso percurso na área da audiodescrição, foi tomada uma decisão consciente: a de adotar uma abordagem descritiva objetiva, na

qual o discurso se limita a descrever, sem, em momento algum, emitir juízos de valor, opiniões ou explicações sobre o espetáculo destinado ao público-alvo do recurso. Como nos recorda Martine Joly, é para nós fundamental: “... abordar as imagens do ponto de vista da significação e não do ponto de vista das emoções ou do prazer estético..” ¹⁵²

Esta objetividade foi, sem dúvida, o aspeto mais difícil de alcançar. Enquanto seres humanos, desde o momento em que despertamos até ao instante em que sonhamos durante o sono, estamos permeados pelas nossas análises, pontos de vista, argumentos, sensações e experiências. Não é, por isso, tarefa fácil iniciar um processo em que a nossa opinião deve ser o mais possível silenciada, em favor de um serviço que não nos serve diretamente, mas que é pensado para beneficiar alguém que, *a priori*, não detém a mesma posição de poder no acesso ao conhecimento.

Esta é, precisamente, a questão central. A pessoa com cegueira ou baixa visão possui inúmeras formas de perceber a realidade, mas carece do sentido da visão. Por esse motivo, não pode discutir com alguém que aqui vê sobre “quão vibrante é aquele vermelho” ou “que é por causa daquela leveza que a bailarina é tão esplêndida a dançar”. No início do nosso percurso, questionávamo-nos sobre como alcançar a objetividade sem tornar a audiodescrição robótica ou “fria”, como por vezes é referida por quem vê com os olhos. Isto porque o estudo da obra pelo audiodescritor — enquanto veículo de acessibilidade — assenta numa análise rigorosa dos movimentos, das ações físicas e das imagens. Tal análise poderia, de alguma forma, condicionar a nossa perceção acerca da obra ou mesmo tornar a audiodescrição insípida. Contudo, como refere Martine Joly:

¹⁵² Martine Joly, *Introdução à análise da imagem*, p. 28.

*(...) é errado pensar que o hábito da análise mata o prazer estético ou bloqueia a “espontaneidade” da recepção da obra. É preciso recordar que a análise é sempre um trabalho, que exige tempo e não pode ser feito espontaneamente. Pelo contrário, a sua prática pode, à posteriori, aumentar a fruição estética e comunicativa das obras, uma vez que agudiza o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e permite deste modo alcançar mais informações (no sentido lato do termo) na recepção espontânea das obras.*¹⁵³

Respondemos às nossas angústias através do estudo aprofundado de cada palavra e do seu significado, assim como da análise do momento temporal exato em que a frase de audiodescrição deve ser inserida. Estas duas soluções, conjugadas com todas as outras formas de receber informações acerca de uma obra — seja o som dos passos de um intérprete num chão de madeira, a sonoplastia proveniente do palco ou das colunas distribuídas pela sala, a respiração de um intérprete, o pousar de um copo de vidro numa mesa metálica, entre outros — constituem o caminho para uma percepção democrática e pessoal por parte da pessoa com cegueira ou baixa visão. Cada indivíduo utiliza as várias ferramentas de que dispõe para receber informações e formar ideias. Para que cada leitor desta tese possa realizar este exercício, disponibilizo um exemplo de audiodescrição de uma obra de arte em contexto museológico (Ver Anexo VII – Exemplo de Audiodescrição de uma Obra de Arte em Contexto Museológico).

Neste exercício, considero fundamental não perder de vista a observação de Lévi-Strauss, segundo a qual “(...) assistimos sempre ao espectáculo do outro a partir dos vagões da nossa própria cultura.” Esta reflexão convida-nos a reconhecer as limitações e os filtros culturais que moldam a nossa

¹⁵³ Martine Joly, *Introdução à análise da imagem*, p. 48

percepção do mundo e do outro, reforçando a necessidade de uma abordagem consciente e reflexiva na análise e fruição cultural.

Augusto Boal apresenta, no seu *Teatro Legislativo*, três tipos de imagem: a Imagem Sensorial, a Imagem Mnemónica e a Imagem “Imaginada”.

Distingue estas três categorias da seguinte forma:

Imagem Sensorial - “Aquilo que a gente vê e convencionamos chamar pelo mesmo nome.” - “carro”, “cadeira”, “copo”, etc.¹⁵⁴

Imagem Mnemónica - “É aquela em que o observador completa aquilo que efectivamente vê com elementos que existiram em outras circunstâncias, mas não estão agora presentes: eu me sento na cadeira e faço gestos de escrever à máquina e, mesmo não existindo máquina os observadores “verão” a máquina que existe nas suas memórias (...)”¹⁵⁵

Imagem “Imaginada” - imagem que o observador imagina e que irão completar a imagem que vêm com aquilo que imaginam que seja. Ex: “Um homem, por exemplo, com os braços abertos como para estrangular alguém, de pé em cima de uma cadeira, pode provocar “visões” completamente diferentes nos observadores (...)”¹⁵⁶

Partindo do princípio de que estas três imagens são processos formulados no cérebro de cada ser humano, é razoável supor que elas existem, respetivamente, no processo imaginativo da pessoa com cegueira ou baixa visão. Por isso, se considerarmos que a acessibilidade deve também promover a autonomia do pensamento, entendo que a audiodescrição objetiva representa um caminho significativamente mais justo do que a utilização de qualquer forma de “paternalismo” ou “subjetividade”.

¹⁵⁴ Augusto Boal, *Teatro Legislativo*, p.108.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 108.

¹⁵⁶ Ibidem, p.109.

Como refere António José Saraiva: “Um instinto que está na natureza humana e também na de certos mamíferos é o instinto do divertimento ou da brincadeira ou da festa ou do desporto.”¹⁵⁷

A pessoa com cegueira ou baixa visão não deve ser excluída deste instinto.

De algum modo, nos últimos anos habituámo-nos a receber, como *feedback* das pessoas com cegueira ou baixa visão que optam por usufruir do recurso de audiodescrição, testemunhos como os seguintes:

“Esse encenador é aquele que tem sempre orquestra e coro, não é?”;

“Gostei muito, achei muito giro a dança, a cena em que esconde a salsicha no meio das pernas e quando cortam a salsicha errada.”;

“Elas estão fartas de se rir e comentar o que se passa em cena, o que demonstra que conseguem entender o que está a acontecer no palco.”;

“É fantástico assistir ao Festival da Canção conhecendo os penteados, as roupas, os cenários, os gestos, tudo!”;

“Pela primeira vez fiquei a saber ao pormenor as roupas, cenários e tudo o resto. É fantástico perceber tudo ao pormenor do espectáculo.”;

“Ah, mas assim é outra coisa. Assim percebo tudo.”;

“Hoje posso dizer que vi um concerto.”;

“Eu não sabia que os músicos se mexiam tanto em palco.”;

“Eu não sabia que eles usavam tantas guitarras diferentes”;

“Há 30 anos que não vinha ao teatro (desde que ceguei) e, depois de hoje — primeira vez que experimentei o recurso de audiodescrição — quero vir mais vezes” e

“Graças ao trabalho de audiodescrição, foi interessante, e até útil, conhecer a decoração do palco, “ter a visão” da flor que embelezava o cenário, no meio da qual ela se movimentava, (...) Engraçado até porque, no Domingo a seguir, na esplanada do café da aldeia, ter esse conhecimento da decoração

¹⁵⁷ António José Saraiva, *O que é a cultura*, p. 24

do palco e da performance da cantora, serviu-me para melhor participar na discussão sobre o mesmo concerto. Pois, a conversa versou não só as músicas, também a decoração do palco, bem como os movimentos da cantora.”

Devido à crescente oferta de audiodescrição nos eventos culturais, este conhecimento tem vindo a integrar-se no quotidiano das pessoas com cegueira ou baixa visão. Martine Joly observa que:

A imagem mental

corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, ao lermos ou ouvirmos a descrição de um lugar, temos a impressão de o estar a ver quase como se lá estivéssemos. Uma representação mental é elaborada de um modo quase alucinatório e parece pedir emprestadas as suas características à visão.¹⁵⁸

A propósito desta afirmação, recordo um telefonema de uma pessoa com cegueira que, após ter participado numa visita guiada com audiodescrição ao exterior do Padrão dos Descobrimentos, me contou que — passados alguns meses — descreveu a um amigo a estrutura arquitetónica do monumento e a rosa dos ventos. Estava eufórico e orgulhoso por ter memorizado a nossa audiodescrição e, por isso, pôde transmiti-la para que mais uma pessoa tivesse acesso a essa informação. Lembrei-me, então, de pensar: “É isto mesmo... este é também o caminho.”

Se ouvir estes testemunhos é fundamental para continuarmos a refletir, trabalhar e desenvolver a implementação do recurso de audiodescrição de forma cada vez mais regular, também o é para compreendermos o que faltava na perceção da obra cultural por parte das pessoas com cegueira ou

¹⁵⁸ Martine Joly, *Introdução à análise da imagem*, p.19.

baixa visão, antes da existência deste recurso. É igualmente importante para perceber como podemos aproximar a fruição cultural das diversas pessoas que constituem o público, cada uma com as suas características próprias. Além disso, é crucial para que, em conjunto com os criadores artísticos e em comunhão com os equipamentos culturais, possamos avançar neste caminho de acessibilidade.

Por um lado, a minha prática artística — seja enquanto intérprete, seja como assistente de encenação — facilitou a minha formação e atuação na audiodescrição, dada a sua ligação íntima aos modos de fazer, aos signos teatrais (resultantes da significação da gestualidade em cada marcação, da luz escolhida para cada cena, da existência ou ausência de sonoplastia, da importância de cada elemento cenográfico, entre outros). Por outro lado, a audiodescrição tornou-me numa intérprete e espectadora mais atenta. Sinto-me uma intérprete mais dedicada, no sentido de pensar constantemente no que fazer para chegar ao maior número possível de pessoas. E uma espectadora mais crítica, ao analisar a plateia e os espetáculos sob uma ótica mista, em que não deveria ser utopia criar as condições e disponibilizar os recursos que cada pessoa necessita para fruir a cultura de forma autónoma.

Contudo, sinto que ainda há muito por fazer e que nada do que foi alcançado nos últimos anos pode ser dado como garantido, tal é a fragilidade do tema da acessibilidade.

E por isso, passados 25 anos de experiência no meio cultural e 16 anos de atividade na área da audiodescrição, acumularam-se diversas questões que urge refletir nas comunidades onde me insiro. Algumas delas são:

- Existe uma linha de pensamento relativa à acessibilidade ao longo do processo criativo?
- Qual a vontade do criador em tornar o seu espetáculo mais acessível às pessoas com cegueira ou baixa visão?

- A inclusão da acessibilidade depende das decisões de programação para fazer parte da criação?
- Existe, de facto, a intenção de abrir portas à acessibilidade e a um público mais diversificado durante o processo criativo?
- Se sim, quais as dificuldades que o criador enfrenta nesse percurso?
- Como reage o público-alvo do recurso de audiodescrição à cultura?
- De que forma a existência deste recurso pode impulsionar a fruição cultural por parte deste público?
- E ainda, a audiodescrição tem contribuído para um maior conhecimento das identidades artísticas de alguns criadores?

Pretendo desenvolver neste trabalho estes questionamentos, sem a pressão de respostas definitivas ou a necessidade de concluir algo, mas com a vontade de refletir cada vez mais e melhor sobre esta temática.

Para o desenvolvimento destes questionamentos, importa ter presente o que Boal nos diz:

A teatralidade é essencialmente humana. Todo mundo tem dentro de si o ator e o espectador. Representar num 'espaço estético', seja na rua ou no palco, dá maior capacidade de auto-observação. Por isso é político e terapêutico.

Acresce ainda o pensamento de Guilherme Gomes, expresso no argumento da peça de teatro *Solstício de Inverno*: “*Não estamos aqui para fazer o elogio das coisas. Estamos aqui para fazer as coisas.*”

Capítulo III - As Pessoas com Cegueira ou Baixa Visão Enquanto “Fazedoras de Cultura”

Neste capítulo, explora-se o papel ativo das pessoas com cegueira ou baixa visão, com mobilidade condicionada, S/surdas, com deficiência cognitiva e com neurodivergência enquanto agentes culturais, destacando a sua capacidade não apenas de fruir, mas também de criar e transformar práticas culturais. Ao analisar as formas diversas pelas quais estas pessoas participam na produção cultural, enquanto “fazedoras de cultura”, o capítulo contribui para a reflexão sobre a inclusão, evidenciando a importância de reconhecer e valorizar as suas experiências e contributos no panorama cultural contemporâneo.

Sabemos da importância de nos vermos representados, de alguma forma, na cultura — seja através dos conteúdos televisivos, dos brinquedos, dos manuais escolares ou de outras múltiplas plataformas que nos enriquecem, dedicam e preenchem os tempos de educação e de envolvimento cultural ao longo da vida.

Este tema tem sido objeto de ampla discussão nos últimos anos, resultando em diversos exemplos que expressam essas reflexões.

Por exemplo, a empresa Mattel começou a fabricar bonecas *Barbie* com formatos corporais menos “normativos”, representando a diversidade dos vários tipos de corpos humanos. Já existem bonecas *Barbie* com diferentes tons de pele, incluindo pele mais escura e negra, com sardas, cabelos crespos, assim como versões em cadeira de rodas, com cão guia e bengala branca, com próteses de pernas ou braços, com vitiligo e com Síndrome de Down. Estes exemplos evidenciam que a inclusão de uma maior diversidade nas linhas *Barbie* e *Ken* continua a ser uma prioridade para a Mattel.

De forma semelhante, a empresa Lego também se destaca nesta promoção da diversidade, tendo lançado min figuras com cadeira de rodas (de vários tipos), canadianas, próteses de pernas, vitiligo, entre outras características e condições humanas. Contudo, esta produção, iniciada em 2023, sofreu uma interrupção em 2024, com o início da administração de Trump nos Estados Unidos.¹⁵⁹

Ambos os exemplos de brinquedos mencionados anteriormente foram amplamente bem recebidos pelas comunidades que, finalmente, se viram representadas por marcas com as quais já mantinham alguma ligação ou que, pelo menos, não lhes eram desconhecidas.

Tão importante quanto a prática da representatividade é que esta se efetue de forma positiva e natural, evitando a exploração da tragédia pessoal, o pensamento centrado na necessidade de reabilitação ou qualquer manifestação de capacitismo.¹⁶⁰

É comum assistirmos a campanhas publicitárias que reproduzem discursos baseados na “narrativa da tragédia pessoal” quando os temas abordados são a segurança nas piscinas, nas praias, a segurança rodoviária, entre outros. Por norma, nestas campanhas, a cadeira de rodas é associada a uma consequência negativa de um acidente provocado por um incidente, falta de atenção, comportamento imprudente ou ilegalidade, que culmina num desfecho trágico na vida da pessoa.

¹⁵⁹ As políticas da administração Trump em relação à Diversidade, Equidade, Inclusão e Acessibilidade (DEIA) tiveram um impacto significativo nas pessoas com deficiência nos Estados Unidos da América, especialmente após a sua reeleição em 2025. Essas políticas visaram dismantlar programas e proteções que apoiavam a inclusão e os direitos das pessoas com deficiência, promovendo uma agenda centrada no mérito individual e na eliminação de preferências baseadas em identidade. Um exemplo deste retrocesso é a Executive Order 14151 – Ending Radical And Wasteful Government DEI Programs And Preferencing (20 de janeiro de 2025) onde se determinou a eliminação de programas DEIA em todos os departamentos federais, incluindo aqueles voltados para a acessibilidade e apoio a pessoas com deficiência.

¹⁶⁰ “O capacitismo refere-se à opressão sistémica das pessoas com deficiência, desde o preconceito até à discriminação.” - Marina Carlos, *I'll figure it out*, p.7. (Tradução Minha)

A questão não reside na cadeira de rodas enquanto consequência de um acidente, mas sim na associação do seu uso enquanto meio de locomoção a uma tragédia, a uma existência menos digna ou menos feliz.

Felizmente, muitas pessoas com mobilidade condicionada têm vindo, nos últimos anos e especialmente através das redes sociais, a manifestar-se no sentido de contrariar esses estigmas, que nada contribuem para reconhecer a pessoa com mobilidade condicionada como um sujeito válido e ativo na sociedade.

Também nos últimos anos, a Assembleia da República passou a contar com deputados e deputadas com mobilidade condicionada e com cegueira. Estes três parlamentares são exemplos importantes de representatividade da diversidade, sobretudo naquela que é a casa-mãe da Democracia, que deve ser o primeiro exemplo de inclusão.

Anteriormente, nesta Tese, fui referindo alguns exemplos de literatura e personagens culturais cuja cegueira conduzia a uma narrativa centrada na tragédia pessoal, com personagens frequentemente associadas a estereótipos como o “iluminado” ou o “pobre de espírito”.

Este capítulo tem como objetivo focar-se especificamente nesta temática, abordando agora casos positivos em que a cultura desafia a “narrativa da tragédia pessoal”. Pretende-se orientar a reflexão para as pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência enquanto “fazedoras de cultura”.

Recorda-se, aqui, o pensamento de Bertolt Brecht, que nos diz: “A arte não é um espelho que reflete a realidade, mas um martelo com o qual a moldamos.”

Nos últimos anos, a narrativa da “tragédia pessoal” tem vindo a ser progressivamente contrariada, quer através da literatura produzida por

peessoas com deficiência, que desenvolvem um trabalho intenso de ativismo, quer pelo crescente reconhecimento, por parte dos agentes culturais, da necessidade de criar representações positivas e mais fiéis à realidade das pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência. David Proud afirma que:

Historicamente, as pessoas com deficiência têm sido retratadas como fracas, dependentes dos outros, um fardo ou um vilão sentado numa cadeira de rodas a acariciar um gato. Um artista com deficiência é mais propenso a recusar um papel se sentir que lhe estão a pedir para interpretar um desses tipos, ou pior, pode não ter escolha financeira para recusar e odiar fazê-lo. Isso não significa que uma pessoa com deficiência não possa interpretar um personagem fraco, mas é importante que a fraqueza esteja relacionada a outro atributo humano, como vício em jogos de azar, hábitos, problemas familiares, etc.¹⁶¹

É fundamental contrariar estas formas de olhar e de retratar as pessoas e personagens com deficiência. Nesse sentido, o documento de posição do ADICLUS, de março de 2025, alerta para o facto de que “O sector cultural europeu é fundamentalmente capacitista.”¹⁶²

Na perspetiva cultural, é importante referir que, especialmente nos últimos anos, a representatividade das personagens e/ou das pessoas com cegueira ou baixa visão tem vindo a ganhar espaço, permitindo-lhes retomar o seu lugar na sociedade. Sobre este tema, Petra Kuppers afirma que: “O teatro reflecte o mundo, tal como o mundo reflecte o teatro: aqui é um lugar para

¹⁶¹ David Proud, *The Art of Disability*, p.30. (Tradução Minha)

¹⁶² ADICLUS, European Arts and Disability Cluster, https://acessocultura.org/wp-content/uploads/2025/03/adiclus-position-paper_pt.pdf

colocar a alavanca, para fazer saltar as paredes, para nos abirmos à mudança, um espectáculo de cada vez.”¹⁶³

Ainda assim, Marina Carlos constata que:

Em 2017, 18,7% da população americana tinha uma deficiência, mas apenas 2,5% dos personagens dos 100 filmes mais populares nos EUA tinham alguma deficiência. A maioria dos personagens com deficiência é interpretada por pessoas sem deficiência, o que é chamado de «cripping up»¹⁶⁴.¹⁶⁵

Como exemplos, ela cita os filmes *Amigos Improváveis*, *A Forma da Água* e *Rain Man*. Além disso, observa que:

Nos programas de televisão, observamos as mesmas desigualdades. Em 2016, 95% dos personagens com deficiência nos 10 programas de televisão mais populares foram interpretados por pessoas sem deficiência. No entanto, nos últimos anos, vários programas de televisão apresentaram personagens com deficiência interpretados por atores com deficiência.¹⁶⁶

Segundo Marina Carlos,

(...) as consequências de tais práticas são: Impedir que pessoas com deficiência contem as suas histórias e perpetuar um sistema de exclusão à frente e atrás das câmaras; os filmes são produzidos, escritos e realizados por pessoas que têm uma percepção capacitista da deficiência e tendem a usar com demasiada frequência os dois extremos que vimos anteriormente; a representação realista e matizada das

¹⁶³ Petra Kuppers, *Theatre & Disability*, p. 78. (Tradução Minha)

¹⁶⁴ “Crippling up” - processo que pode levar a retratos estereotipados e prejudiciais da deficiência. - Marina Carlos, *I'll figure it out*, p.45. (Tradução Minha)

¹⁶⁵ Marina Carlos, *I'll figure it out*, p. 45. (Tradução Minha)

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 47. (Tradução Minha)

peças com deficiência não é levada para o ecrã; os atores com deficiência são reduzidos a desempenhar o papel de «pessoa com deficiência», mesmo que possam desempenhar o papel de filho, esposa, colega, amigo, parceiro, etc.¹⁶⁷

Por outro lado, David Proud afirma que:

Ao não representar a comunidade de pessoas com deficiência, está a alienar 11 milhões de potenciais espectadores. Se os representar, eles irão assistir! Vale a pena lembrar que esses 11 milhões de pessoas têm familiares e amigos que também se sentirão mais próximos da deficiência, então, na verdade, esse número pode facilmente duplicar.¹⁶⁸

Os espetáculos de teatro, as séries e os filmes que irei abordar a seguir são alguns exemplos em que a presença de atores S/surdos, atores com cegueira ou baixa visão, atores com mobilidade condicionada e atores com deficiência cognitiva ou com neurodivergência é tão necessária quanto real. Como ressalta David Proud: “A vida imita a arte e a arte imita a vida. Para as pessoas com deficiência, esse ciclo simbiótico não é acessível.” Acredito que a cultura deve ser ocupada por todos, e que a diversidade tem lugar no palco e nos produtos audiovisuais também.

Iniciemos a análise com exemplos de espetáculos de teatro.

Exemplo 1 - Espetáculo de teatro *Olívia & Eugénio* (2017)

Em 2017, estive em cena o espetáculo *Olívia & Eugénio*, um texto de Herbert Morote, com encenação de Filipe La Faria e interpretação de Rita Ribeiro, Nuno Rodrigues e Tomás Almeida, estes dois últimos intercalando-

¹⁶⁷ Marina Carlos, *I'll figure it out*, p. 45. (Tradução Minha)

¹⁶⁸ David Proud, *The Art of Disability*, p.7. (Tradução Minha)

se no mesmo papel. Nuno Rodrigues e Tomás Almeida, atores com Síndrome de Down, deram vida a Eugénio.

A peça aborda uma situação familiar em que Olívia recebe um diagnóstico do seu médico oncologista. Perante esta realidade, decide que a solução para a doença que lhe provocará a morte, deixando o seu filho adulto e com Síndrome de Down à sua sorte, será provocar a morte de ambos por envenenamento, após um jantar caseiro que seria uma “festa”.

O texto encontra-se profundamente impregnado por um discurso paternalista e capacitista. Exemplos evidentes são as falas de Olívia dirigidas a Eugénio: «Isto não é para mexer. É caca», «Põe a mesa, faz um esforço», «Não acredito que me compreendas», «És muito sensível, meu amor», «Tu reparas em tudo, não é verdade?». Este tipo de discurso infantiliza Eugénio, um adulto que vive sob a proteção da mãe.

Olívia relata também a reação do médico no momento do nascimento de Eugénio, que lhe disse: «Olívia, tem de ser forte», «Nasceu com Síndrome de Down». A personagem confessa que só compreendeu quando o médico lhe disse a palavra «mongolóide». Adicionalmente, partilha que «nessa noite rezei e pedi a Deus que, quando acordasse, encontrasse um bebé são e que tudo não passasse de um terrível pesadelo.»

Num diálogo direto com Eugénio, Olívia reconhece que o nascimento do filho mudou a sua forma de pensar, questionando: «Ninguém é normal. O que é ser normal?»

Este espetáculo constitui um exemplo claro da utilização da narrativa da tragédia pessoal para construir o arco dramático da peça. Observa-se igualmente um discurso que tenta padronizar uma “normalidade”, ainda que reconhecendo as diversas características das outras pessoas que rodeiam estas personagens. Presumo que o objetivo do espetáculo seria demonstrar, através do teatro, que não existe uma normalidade única no ser humano, mas a forma como o discurso se desenvolve transmite precisamente o oposto.

Na época em que a peça foi apresentada — um contexto em que a acessibilidade e a discussão sobre autonomia estavam menos presentes na sociedade, e em que a institucionalização de pessoas com Síndrome de Down ainda era frequente — este tipo de discurso, bem como as expressões e nomenclaturas utilizadas, eram normalizados e pouco questionados. Era até percebido como um discurso carregado de humanidade e emoção, que cativava o público pela compaixão diante da “desgraça” desta mãe. Sempre me interroguei acerca das razões subjacentes a este olhar paternalista e infantilizador dirigido, em particular, à pessoa adulta com Síndrome de Down. No final da récita a que assisti — e para a qual trabalhei o recurso de audiodescrição — em dezembro de 2017, no Teatro José Lúcio da Silva, o público aplaudiu e ovacionou longamente. Eu, contudo, sentia uma profunda frustração, que nada tinha a ver com a qualidade das interpretações em palco. A frustração residia no facto de aquele discurso paternalista e capacitista não contribuir para a validação da pessoa com Síndrome de Down como sujeito funcional na sociedade e pleno de direitos. Quis acreditar que a falta de questionamento por parte do público — que aplaudia na sala e que fora dela continuava a emitir comentários baseados na caridade e na piedade — era reflexo da época. Quis também acreditar que a ausência de reflexão da equipa artística resultava do contexto social ainda pouco crítico. Acreditei que esta forma de abordar a inclusão na cultura acabaria por mudar, para melhor, e que o público começaria a questionar este tipo de abordagem.

Atualmente, creio que alguns produtores culturais e um público mais atento têm vindo a desafiar estas conceções, exigindo abordagens mais inclusivas e democráticas. No entanto, não me parece que, até ao momento, essa mudança tenha ocorrido de forma abrangente na sociedade portuguesa. Ainda assim, é importante sublinhar o facto de a personagem Eugénio ser interpretada por atores com Síndrome de Down.

Exemplo 2 - Espetáculo de teatro *Calígula morreu, eu não.* (2021)

No espetáculo de teatro *Calígula morreu. Eu não*, uma produção da Terra Amarela em coprodução com o TNDMII e o Centro Dramático Nacional, apresentada no TNDMII em julho de 2021, observa-se um elenco particularmente diverso. O texto é da autoria de Clàudia Cedó, com encenação de Marco Paiva.

Um dos intérpretes deste espetáculo é Jesús Vidal, ator espanhol com baixa visão, que, em 2019, foi distinguido com o Prémio Goya de Melhor Ator Revelação pela sua interpretação no filme *Campeones*, de Javier Fesser. Jesús Vidal, juntamente com os demais intérpretes que partilham o palco com ele em *Calígula morreu. Eu não* — Ángela Ibáñez, André Ferreira, Fernando Lapeña, Luís Garcia, Maite Brik, Paulo Azevedo e Rui Fonseca — representa um ator integrante de uma companhia de teatro encarregue de ensaiar a peça *Calígula*, de Albert Camus. Ao longo do espetáculo, os artistas dessa companhia questionam a diversidade na arte e o seu papel no seio da comunidade artística.

Esta encenação, interpretada em quatro línguas — Língua Portuguesa, Castelhana, Língua Gestual Portuguesa e Língua de Signos Espanhola — transforma todos os intérpretes em corpos políticos. A sua presença em palco, apresentada de forma natural e desprovida de estigmas, conduz o público a refletir sobre a escassa representação de pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência no teatro contemporâneo.

Exemplo 3 - Espetáculo de teatro *Zoo Story* (2022)

Em *Zoo Story*, um espetáculo de Marco Paiva estreado no TNDMII em 2022, assistimos ao encontro de duas personagens — Peter e Jerry — que, também elas, a meu ver, procuram estabelecer uma comunicação, uma ligação entre dois estranhos que partilham o mesmo espaço. Peter e Jerry

são interpretados por dois intérpretes S/surdos, sendo que a “palavra dita é substituída pela palavra gestuada”¹⁶⁹. Para o público sem conhecimento de LGP, foi disponibilizado um ecrã de legendagem colocado a uma altura adequada, permitindo, em simultâneo, a visualização da cena e a leitura dos diálogos da peça original, da autoria de Edward Albee.

Este espetáculo contou com o recurso de audiodescrição em todas as sessões realizadas na Sala Estúdio do TNDMII. Tal permitiu a presença de diferentes tipos de públicos na mesma plateia, diariamente. Assistiu-se, assim, a “Um encontro raro entre públicos com diferentes necessidades e expectativas, que reconhecerão na prática teatral o seu espaço de representatividade, afirmação e sentimento de pertença.”¹⁷⁰

Foi também neste espetáculo que observei, pela primeira vez em vários anos, uma expressiva afluência de público surdo. Em todas as sessões, a plateia contou com a presença significativa de pessoas Surdas — não apenas durante a temporada no TNDMII, mas também nas récitas apresentadas noutros espaços culturais durante a digressão. *Zoo Story* evidenciou, para mim, a importância da representatividade — ou do lugar de enunciação — no seio da comunidade S/surda. Esta adesão crescente do público S/surdo tem-se verificado sempre que um intérprete surdo está presente em cena e, sobretudo, quando a LGP é integrada na dramaturgia do espetáculo, sendo uma língua plenamente incorporada na ação cénica. Como consequência deste movimento, que se tem vindo a tornar cada vez mais frequente, o público S/surdo tende a privilegiar os espetáculos em que a LGP se encontra integrada na narrativa. Trata-se, a meu ver, de um sinal claro de mudança — uma mudança positiva. Torna-se, assim, cada vez mais evidente que qualquer personagem pode ser interpretada por um/a intérprete S/surdo/a, mesmo que essa personagem, originalmente, não o seja — como é o caso das duas personagens da peça de Edward Albee.

¹⁶⁹ TNDMII, *Zoo Story*, <https://www.tndm.pt/pt/odisseia-nacional/pecas/zoo-story/>

¹⁷⁰ Ibidem.

Exemplo 4 - Espetáculo de teatro *La vie invisible* (2023)

No espetáculo de teatro *La vie invisible*, apresentado pelo TNDMII em 2023, conhecemos a história de Thierry, contada por ele próprio, por Chloé e por Romain. Na primeira parte, Thierry dirige-se ao público com a pergunta: “Quantos de vocês acham que tenho poderes sobrenaturais? Que sou clarividente? Muitas vezes, nas histórias, os cegos são adivinhos, sábios ou profetas.” Confessa que, ao ser convidado para participar neste espetáculo, teve receio de “que instrumentalizassem a minha condição.” Contudo, cedo compreendeu que o espetáculo não era sobre ele enquanto indivíduo, mas sobre as suas memórias — e sobre a possibilidade de “reconstituir a memória de um espetáculo apreendido por uma pessoa com deficiência visual.”

Thierry partilha connosco, juntamente com Chloé e Romain, a recordação de um espetáculo a que assistiu já enquanto pessoa com cegueira, acompanhado pela sua mãe. Segundo relata: “o nosso acesso à peça depende em grande medida do olhar de outra pessoa.”, uma vez que “na altura, os teatros ainda não estavam equipados com sistemas de audiodescrição”. Assim, experienciou esse espetáculo “em grande medida através dos olhos da minha mãe, porque ela me descrevia o que eu não conseguia ver.”

Em palco, Thierry utiliza a sua bengala branca — ora recolhendo-a, ora estendendo-a — como uma extensão do seu corpo, servindo-se dela apenas quando necessita de se deslocar. O espetáculo termina com a pergunta dirigida a Chloé: “Chloé, posso olhar para ti?” Quando esta se aproxima, Thierry partilha com o público o modo como conhece o rosto de Chloé, revelando, silenciosamente, que tatear é muito mais do que tocar. Tatear é conhecer, reconhecer, descobrir, desenhar, memorizar — é ver com as mãos, de uma forma tão sublime que não sei se os olhos seriam capazes de ver da mesma maneira.

Para mim, enquanto atriz e audiodescritora, não há beleza maior do que devolver à cena o lugar da diversidade, contrariando aquilo a que Peter Brook chamou “o aborrecimento mortal”. Estou convicta de que, para grande parte do público presente neste espetáculo, esta terá sido a primeira experiência de ver um ator com cegueira em cena. Ao longo da fruição do espetáculo, é provável que muitos tenham passado por diferentes estágios de percepção — desde a curiosidade inicial face à presença de um ator com cegueira até à naturalização e aceitação plena da sua presença em palco como algo intrínseco à linguagem teatral. Este espetáculo é, sobretudo, a voz, o som dos movimentos, a narrativa que entrelaça a memória do espetáculo que Thierry viu com a sua mãe e a sua própria história de vida. Recordo *La vie invisible* como um exemplo notável da naturalidade com que deve ser acolhida, em palco, a presença de um intérprete com cegueira ou baixa visão — sem que a sua condição seja instrumentalizada, mas antes integrada de forma orgânica e sensível na dramaturgia.

Exemplo 5 - Concerto teatral *Quis saber quem sou* (2024)

Em abril de 2024, Pedro Penim concebeu o concerto teatral *Quis saber quem sou*, cuja estreia ocorreu no Teatro Municipal São Luiz, no final desse mesmo mês.

O espetáculo inicia-se com o monólogo de Vasco Seromenho, intérprete S/surdo. Este conta-nos que viu o anúncio para uma audição de teatro, cujo requisito era saber “cantar e representar”. Relata que “decidi concorrer porque me pareceu que esta poderia ser uma ocasião perfeita para abrir mais um capítulo nesta história de subversão, que é a minha carreira nos palcos.”

Afirma ainda que “Quer eu queira quer não queira, minha presença no palco faz parte duma narrativa revolucionária.” e que:

A minha curta vida enquanto ator tem sido dominada pelo desafio aos limites, aos limites dos outros, obviamente, aos limites em geral, não aos meus, eu não tenho limites.

Os primeiros cinco minutos em palco são gestuados. Toda a narrativa — para quem não domina a LGP — pode ser acompanhada através de dois ecrãs de legendagem, suspensos no topo do dispositivo cénico, um colocado mais atrás e outro mais à frente. Contudo, se estivermos atentos, a legendagem torna-se quase dispensável, pois o oralizar de Vasco Seromenho conduz-nos entre o silêncio do gesto e a sua voz, não permitindo que percamos o discurso.

Desde o início, o texto revela uma não tentativa de fugir à realidade do “caos” que pode emergir ao integrar um intérprete S/surdo em cena, sobretudo se os outros elementos não estiverem previamente habituados ou preparados para tal.

Vasco comunica-nos: “Fui à audição, fiquei. E ao ficar este espetáculo entrou em desordem. Instalou-se o desassossego.”

Ao longo de todo o espetáculo, o texto narrado ou cantado é interpretado em Língua Portuguesa e em Língua Gestual Portuguesa, esta última gestuada por Vasco Seromenho e Jéssica Ferreira — ambos totalmente integrados, entrelaçados numa simbiose natural, necessária e artística.

Também neste espetáculo, durante as suas apresentações em várias cidades, foi bastante visível a elevada afluência do público S/surdo.

Exemplo 6 - Espetáculo de teatro *Do outro lado do muro* (2025)

Em maio de 2025, estreou no Teatro Variedades a peça *Do outro lado do muro*, com texto e encenação de Tiago Torres da Silva, interpretada por Rita Ribeiro, Ricardo Carriço e Baltasar Marçal.

O espetáculo conta a história de Rodrigo, um jovem cantor que, no auge da sua carreira, sofre um acidente. “Confrontado com uma nova realidade, a da

deficiência motora, Rodrigo embarca numa jornada de autodescoberta, revisitando o jovem sonhador que um dia foi.”¹⁷¹

Importa salientar que a encenação não expõe diretamente essa trajetória de transformação, concentrando-se antes na dicotomia entre Rodrigo Jovem, no início do seu percurso musical, e Rodrigo Adulto, que ainda enfrenta dificuldades na adaptação à sua condição.

Esta obra suscita reflexões críticas, particularmente no que concerne à utilização do discurso da “narrativa da tragédia pessoal” e à escolha do elenco, que não inclui intérpretes com mobilidade condicionada, oportunidade esta que poderia reforçar a representatividade e autenticidade da encenação.

Quando se questiona, atualmente, o emprego do discurso trágico em cena, referimo-nos a excertos como o seguinte:

“RODRIGO ADULTO: Oh, mãe, para quê? Achas que eu vou voltar a fazer concertos sentado numa cadeira de rodas? A mexer os olhinhos, só! A pedir palminhas com o dedo mindinho?”

Quase no final da peça, revela-se que Rodrigo gravou um disco no presente. Ao comunicar tal facto à mãe — que desempenha o papel de cuidadora, apesar de Rodrigo referir a existência de três cuidadores profissionais — desenrola-se o diálogo:

“MÃE: Nunca pensei que conseguisses...”

RODRIGO ADULTO: Por isso é que não te disse... eu tinha tantas dúvidas sobre se era ou não capaz... tu terias destruído as minhas esperanças com o teu pessimismo...”

¹⁷¹ Egeac, Teatro Variedades, *Do outro lado do muro*, <https://egeac.pt/evento-parque-mayer/do-outro-lado-do-muro/>

Este diálogo evidencia a atmosfera trágica em que as personagens estão imersas, bem como a vivência de Rodrigo enquanto homem já adaptado, ainda que com dificuldades, à sua condição de mobilidade condicionada. Mais adiante, já perto do término da peça, Rodrigo Adulto levanta-se da cadeira de rodas elétrica e convida Rodrigo Jovem a sentar-se nela, simbolizando o confronto com as consequências do acidente e a necessidade de adaptação a uma nova forma de vida.

O discurso do Rodrigo Jovem nesta cena é significativo:

“RODRIGO JOVEM: Não. Eu não quero! Eu tenho sucesso, sucesso, muito sucesso. Eu tenho contratos a cumprir. Tenho de entrar em estúdio. Tenho que namorar... que viajar... Eu tenho uma vida inteira à minha frente.”

Este discurso conduz-nos a questionar a persistência da ideia de que as pessoas com mobilidade condicionada não poderão exercer uma profissão, estabelecer relações afetivas ou viajar, entre tantas outras atividades intrínsecas à condição humana. Tal trecho suscita uma reflexão crítica sobre as reais possibilidades de vida e de realização pessoal destas pessoas, desafiando estereótipos limitadores e preconceitos sociais.

O diálogo subsequente entre as duas versões de Rodrigo evidencia igualmente um conflito inerente à atribuição de responsabilidades:

“RODRIGO ADULTO: Sabes bem que a culpa não é do projetor. A responsabilidade é tua. Tu é que decidiste fazer uma gracinha para pregares um susto ao baterista e desequilibraste-te. Deitaste a mão à primeira coisa que encontraste. Não tinhas nada que estar ali. Foste avisado.

RODRIGO JOVEM: Estás a falar comigo como se tu não fosses eu? Foste tu que decidiste fazer uma gracinha para pregares um susto ao baterista e

desequilibraste-te. Foste tu que deitaste a mão à primeira coisa que encontraste. Não tinhas nada que estar ali. Foste avisado.”

Esta passagem suscita uma análise crítica acerca da atribuição de responsabilidades, remetendo para um entendimento cultural que frequentemente conceptualiza a deficiência como um castigo ou uma tragédia.

Considero que a produção em apreço, num contexto cultural português que visa promover uma maior acessibilidade e inclusão, não contribui de forma significativa para uma reflexão crítica e esclarecida acerca da deficiência. Pelo contrário, ao recorrer à narrativa da “tragédia pessoal”, acaba por reforçar estigmas e perpetuar mitos relacionados com a incapacidade funcional.

Aplaudir estas representações enquanto histórias de “superação” pode, inadvertidamente, reforçar perceções limitadoras sobre as pessoas com mobilidade condicionada, afastando a sociedade da imprescindível normalização e valorização da diversidade.

Nos tempos contemporâneos, é imperativo que a representação artística evidencie o valor intrínseco de todas as vidas e reconheça que os obstáculos enfrentados pelas pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência resultam, em larga medida, de barreiras sociais e estruturais, e não da sua condição em si.

Neste sentido, concluo com as palavras de David Proud, que alerta para a importância do tom na escrita de personagens com cegueira ou baixa visão, S/surdas ou S/surdos, com mobilidade condicionada ou com neurodivergência — uma área sensível que exige particular cuidado para evitar interpretações negativas:

É importante

considerar o tom ao escrever para personagens com deficiência, pois essa é uma área que pode criar problemas. Mesmo que a linguagem que você esteja usando não seja ofensiva, você ainda pode gerar reclamações devido ao tom do seu guião.¹⁷²

Não posso concluir esta secção sem referir dois exemplos finais pertencentes ao domínio da dramaturgia, os quais, até ao momento, não tive oportunidade de observar encenados em Portugal:

***The Weel of the Saints*, de J. M. Synge**

Esta peça, escrita entre 1903 e 1908 e levada à cena pela primeira vez em Fevereiro de 1905, aborda a narrativa da cura de um casal, que, durante um encontro com um santo, é sujeito a uma intervenção divina que restaura a sua visão. Após a restituição da visão “por obra divina”, o casal começa a questionar a fealdade mútua e as falsas percepções que cada um impõe ao outro, o que culmina numa reflexão crítica sobre o valor do sentido da visão: “MARY: Acho que é uma coisa pobre quando o Senhor Deus nos dá a visão e põe um homem como aquele no nosso caminho.”¹⁷³

Neste contexto, as personagens portadoras de cegueira são representadas em associação com a mendicância, a pobreza e a falta de instrução, estando simultaneamente ligadas à figura de uma entidade divina que promove a sua cura.

***Love! Valour! Compassion!* - Terrence McNally**

Terrence McNally publicava, após a estreia, em 1994, a peça *Love! Valour! Compassion!*

Também nesta obra encontramos uma personagem com cegueira — Bobby

¹⁷² David Proud, *The Art of Disability*, p. 24. (Tradução Minha)

¹⁷³ J. M. Synge, *The Well of Saints*, p. 70. (Tradução Minha)

— cuja representação difere radicalmente da abordagem de J. M. Synge. Bobby, tal como as restantes personagens, é um homem gay, tem cerca de 30 anos, tem cegueira de nascença e mantém uma relação estável, há quatro anos, com Gregory, um coreógrafo em fim de carreira. A peça retrata as relações e vivências de um grupo de amigos com profissões distintas, ainda que maioritariamente ligadas ao meio cultural.

À exceção do facto de o autor colocar Bobby a tropeçar ou embater em objetos com alguma frequência (algo que poderá causar estranheza, dado que a ação decorre na casa de férias do seu companheiro), e da frase: “Quem disse que a vida era perfeita? Certamente não foi uma pessoa cega.”¹⁷⁴, não se verifica, nesta narrativa, qualquer tom de paternalismo ou de tragédia associado à sua condição visual.

Estes dois exemplos de peças teatrais demonstram, de forma clara, como a representação de personagens com cegueira ou baixa visão pode assumir configurações muito distintas, dependendo da perspetiva do autor e da sua sensibilidade face ao tema.

De seguida, gostaria de apresentar alguns exemplos de práticas positivas no âmbito dos produtos audiovisuais, dado que estes constituem uma plataforma cultural de fácil acesso, presente de forma rotineira nos nossos telemóveis, computadores e televisores, tendo uma abrangência significativa nas nossas vidas. Neste contexto, é possível observar a integração, nos elencos, de atores com mobilidade condicionada, S/surdos, com cegueira ou baixa visão, com deficiências cognitivas ou com neurodivergência.

Exemplo 7- Série televisiva *Médico de Família* (1998 - 2000)

¹⁷⁴ Terrence McNally, *A memoir in plays - Love! Valour! Compassion*, p. 465. (Tradução Minha)

Entre 1998 e 2000, habitava as nossas salas domésticas uma série cuja trama se desenrolava entre a casa de um médico de família e o centro de saúde onde este, juntamente com os seus colegas, trabalhava. Refiro-me à série portuguesa *Médico de Família*, realizada por Miguel Queiroga e Manuel Amaro da Costa para o então novo canal de televisão SIC.

O elenco incluía um ator com *Síndrome de Down* que interpretava um funcionário do centro de saúde. Este personagem foi interpretado por Tó Coutinho. Pelo que me recordo, este personagem funcionava como um elemento de mediação entre os pacientes, os médicos e os restantes funcionários do centro de saúde. Tó Coutinho, ator com *Síndrome de Down*, para além da sua participação nesta série, é um dos atores fundadores do Teatro da Crinabel. Ele integrou o universo ficcional de todas as pessoas que acompanharam esta série de grande sucesso em Portugal e, acredito, constitui um dos primeiros exemplos de atores com *Síndrome de Down* a ocupar espaços na cultura e no meio audiovisual do nosso país — neste caso, sem recorrer a discursos melodramáticos e promovendo a normalização da sua condição pessoal.

Exemplo 8 - Filme *À Primeira Vista* (1999)

No filme *À Primeira Vista* (*At First Sight*), realizado por Irwin Winkler e baseado num texto de Oliver Sacks, Val Kilmer interpreta Virgil, um massagista numa estância de esqui que perdeu a visão na infância na sequência de um acidente, tornando-se alvo de um forte desejo de “cura” por parte de terceiros. O encontro com Amy, interpretada por Mira Sorvino, durante a sua estadia na estância, constitui o ponto de partida para uma narrativa de cariz romântico.

Esta relação amorosa desperta em Amy o impulso de “curar” Virgil, levando-a a pressioná-lo para se submeter a um tratamento experimental, o qual lhe devolve temporariamente a visão. A dinâmica de poder neste caso manifesta-se de forma explícita entre a mulher apaixonada, o médico

responsável pela técnica inovadora, e Virgil, que até então nunca havia expressado entusiasmo relativamente à possibilidade de recuperar a visão. Ainda assim, cede perante a insistência e inicia um percurso marcado por uma adaptação dolorosa: mais do que recuperar o sentido da visão, é-lhe exigido reaprender a estabelecer ligações cerebrais entre o que vê e o significado do que observa.

Embora este filme não constitua um exemplo paradigmático da chamada “narrativa da tragédia pessoal”, existem momentos que remetem para essa lógica. Tal é visível, por exemplo, no discurso da irmã de Virgil, que relata quem ele “era” antes de perder a visão – com base na sua própria percepção – ou no desespero de Amy durante o processo de readaptação, evidenciando que, por vezes, parece investir mais esforço na recuperação do que o próprio Virgil.

Também neste caso, a questão da reabilitação surge de forma marcante, com o intuito de tornar o corpo “normativo” e a experiência de vida “mais normalizada”, transmitindo a ideia de que um profissional bem-sucedido estaria a perder inúmeras oportunidades por causa da sua cegueira – ideia essa contrariada pelos próprios discursos de Virgil, tanto antes como depois do tratamento, já após voltar a cegar.

Por último, é importante referir que o ator escolhido para interpretar a personagem Virgil não possui cegueira nem baixa visão.

Exemplo 9 - Filme *Campeones* (2018)

O filme, realizado por Javier Fesser e escrito por David Marqués e Javier Fesser, narra a história de um treinador profissional de basquetebol que, como pena imposta pelo Tribunal, é obrigado a cumprir serviço comunitário, treinando uma equipa composta por jogadores com neurodivergência da Associação “Los Amigos”.

Quando Marco, o treinador, realiza a sua primeira sessão de treino com esta nova equipa, confessa ao diretor da associação que lhe parece impossível

transformar aquelas pessoas numa equipa. Acrescenta ainda que o seu trabalho “é treinar jogadores normais”. Ao que o diretor lhe responde: “E quem é normal, Marco? Eu e tu somos normais?”

O filme acompanha todo o processo, desde as primeiras sessões de treino até ao último jogo da competição, no qual a equipa se sagra vice-campeã. Ao longo desse percurso, também a forma como o treinador Marco observa e compreende a sua equipa se vai transformando, tornando-o mais empático e, diria eu, mais humano. Aos 74 minutos de narrativa, Marco afirma que eles são uma “equipa de verdade”.

Também nesta obra se evidencia o que a integração positiva na cultura, no desporto e numa vida social e comunitária mais preparada para a diversidade pode alcançar, consolidando o valor individual de cada pessoa.

Quando reflito sobre a relevância deste filme, destaco sempre a cena que ocorre aos 37 minutos, na qual Julio, o diretor da associação, expõe a Marco as trajetórias de vida de cada um dos “atletas”, sublinhando as suas profissões e as responsabilidades que assumem, tanto no domínio profissional como no pessoal.

Este filme, após um processo de audição, integrou dez intérpretes com neurodivergência no elenco principal, além de várias dezenas no elenco secundário e na figuração. Alcançou um sucesso significativo, nomeadamente nos principais festivais de cinema.

Em 2019, o filme foi distinguido com o Prémio Fotogramas de Plata, o Prémio Goya de Melhor Filme, o Prémio Platino para Valores Educativos e Culturais no Cinema e o Prémio Goya de Melhor Actor Revelação, atribuído a Jesús Vidal, ator com baixa visão que interpreta o papel de Marín. No seu discurso, ao receber o Prémio Goya, afirmou:

Senhoras e Senhores da
Academia, vocês distinguiram como melhor ator revelação um ator com

deficiência. Vocês não sabem o que fizeram. Ocorrem-me apenas três palavras: inclusão, diversidade e visibilidade. Que emoção!¹⁷⁵

Acredito que, com este discurso, Jesús Vidal procurou afirmar que, ao premiar um ator “fora da norma”, se valida o seu lugar de enunciação, se reconhece a importância da representatividade na cultura e se abre caminho para que pessoas anteriormente excluídas ocupem estes espaços com legitimidade. Tanto o filme como os prêmios que recebeu são de enorme relevância para uma cultura mais justa, diversa e democrática, e devem servir de exemplo para futuros produtores culturais.

Exemplo 10 - Série *Sex Education* (2019)

Nesta produção, a diversidade do elenco e das personagens constitui um dos traços mais evidentes ao longo das quatro temporadas. São representadas pessoas transgênero, não binárias, com mobilidade condicionada, com cegueira ou baixa visão, S/surdas, pessoas com deficiência cognitiva, pessoas neurodivergentes, bem como indivíduos com formatos corporais bastante diferentes da “norma” habitualmente observada no meio audiovisual, o que evidencia um compromisso consciente com a inclusão.

Na quarta temporada, as personagens que acompanhamos desde o início da narrativa transitam para uma nova escola. É particularmente relevante observar que esta instituição se apresenta como um espaço mais inclusivo, preparado para acolher as especificidades individuais e sociais dos seus alunos. Ainda assim, a série não recorre a uma visão idealizada da inclusão: um problema recorrente com os elevadores do edifício impede Isaac — uma das personagens que se desloca em cadeira de rodas — de aceder a algumas aulas e, mais gravemente, de realizar um exame. No episódio 7, a

¹⁷⁵ Observador, *Inclusão, diversidade, visibilidade - O emocionante discurso de Jesús Vidal na grande noite dos Goya*, <https://observador.pt/2019/02/03/inclusao-diversidade-visibilidade-o-emocionante-discurso-de-jesus-vidal-na-grande-noite-dos-goya/>

questão da inacessibilidade adquire particular relevo. Quando Isaac aciona o alarme da escola, expressa a frustração de quem é sistematicamente negligenciado, partilhando que tem “coisas com que se preocupar” como “se vou ter um bom resultado no exame.” No entanto, devido ao mau funcionamento do elevador, acrescenta ainda: “estou aqui a perder tempo a explicar o valor da acessibilidade quando devia ser um dado adquirido.”

Outro aluno intervém, sublinhando uma das ideias centrais do episódio: “Gostava que as pessoas entendessem que os nossos problemas vêm das barreiras da sociedade, não das nossas incapacidades.”

Como forma de protesto e solidariedade, todos os estudantes — incluindo aqueles que poderiam subir as escadas e fazer o exame no piso superior — recusam fazê-lo enquanto não forem garantidas condições de equidade para todos.

A representação de discursos como este num produto cultural dirigido a um público alargado é de enorme relevância. A abordagem é feita de forma natural, sem recorrer ao discurso capacitista, o que reforça o seu valor enquanto ferramenta de consciencialização. Esta série, com a sua ampla audiência, tem potencial para sensibilizar e provocar reflexão sobre uma sociedade que, muitas vezes, só reconhece a gravidade da inacessibilidade quando ela afeta alguém próximo.

Por outro lado, ao apresentar uma diversidade tão significativa de forma natural e não forçada, a série contribui para a normalização dessas realidades, colocando-nos, enquanto espectadores, num lugar de maior respeito e empatia para com o outro.

Exemplo 11 - Filme *Toda a luz que não conseguimos ver* (2023)

No filme *Toda a luz que não conseguimos ver*, passado durante a II Guerra Mundial, a personagem Marie-Laure é a protagonista que lê mensagens secretas através do uso do Braille e as transmite por meio de uma rádio clandestina. O pai construiu uma maquete da cidade onde vivem para que

ela pudesse estudar a sua geografia e, assim, deslocar-se de forma independente e autónoma.

Assistir a este filme é uma lufada de ar fresco, pois em nenhum momento é transmitido um sentimento de caridade, tragédia ou a necessidade de reabilitação da personagem. Pelo contrário, o filme evidencia exatamente por que, naquela época, o Braille e a Língua Gestual foram proibidos: por serem formas de comunicação desconhecidas pela maior parte da sociedade, mas que podem constituir instrumentos poderosos de resistência e transmissão de informação.

Importa também referir que a atriz que interpreta esta personagem, Aria Mia Loberti, é uma atriz com acromatopsia¹⁷⁶. Na minha opinião, a condição pessoal da atriz conferiu à personagem uma veracidade e sensibilidade ímpares. Enquanto espectadora, registei uma impressão marcante ao ouvir o som do “tic tic” da bengala branca a bater nas pedras da calçada, assim como o deslizar rápido e preciso dos dedos na leitura em Braille.

Numa entrevista concedida à *Vanity Fair*, a atriz confessa: “Quando se faz parte de qualquer grupo marginalizado... compreende-se que há uma hegemonia e poder do qual não fazes parte.”¹⁷⁷

Este filme demonstra, assim, que a produção cultural pode e deve incluir intérpretes com condições diversas nas suas narrativas, contribuindo para a superação da persistente “narrativa da tragédia pessoal” e promovendo uma representação mais inclusiva e autêntica.

Exemplo 12 - Filme *Os dois hemisférios de Lucca* (2025)

¹⁷⁶ Acromatopsia é um distúrbio visual não progressivo e hereditário, caracterizado pela ausência de visão de cores, baixa acuidade visual, fotofobia (sensibilidade à luz) e nistagmo.

¹⁷⁷ Vanity fair, *Aria Mia Loberti Embraces All the Light We Cannot See*, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2023/11/aria-mia-loberti-embraces-all-the-light-we-cannot-see> (Tradução Minha)

Esta obra, baseada no livro de Bárbara Anderson e realizada por Mariana Chenillo, está disponível na plataforma de streaming Netflix e retrata a história de uma família que viaja até à Índia em busca de um tratamento inovador que ofereça melhores oportunidades a Lucca, um dos filhos do casal. Mais do que uma simples viagem, trata-se sobretudo de uma busca por uma vida melhor, alicerçada na determinação e luta de uma mãe. Para além desta narrativa, o filme destaca-se pela inclusão da diversidade no seu elenco.

Em *Os dois hemisférios de Lucca*, o ator que interpreta o pai de Lucca tem uma prótese numa perna. Para os espectadores menos atentos, esta característica do ator provavelmente passa despercebida, dado que não é explorada em nenhum plano cinematográfico ou diálogo, não assumindo relevância para a personagem ou para o enredo. Eu própria só reparei nesta particularidade numa cena em que a personagem está vestida com calções e, por entre a cadeira de rodas de Lucca, vislumbrei a prótese na perna do ator. Noutra sequência, após a personagem se descalçar para entrar num templo — onde os seus ténis lhe foram retirados — vemo-lo caminhar descalço pela rua. Esta é a única ocasião em que a prótese do ator é mostrada em detalhe. Contudo, esta característica física nunca se torna tema nem se mistura com a personagem ou com o enredo, que se centra na condição de saúde de Lucca — uma criança diagnosticada com paralisia cerebral — e na incessante procura da família por um tratamento que lhe proporcione melhores condições de vida e autonomia.

Esta naturalidade foi o que mais me chamou à atenção e me levou a rever várias vezes o filme. Adicionalmente, é interessante notar que, apesar de a narrativa acompanhar a viagem da família à Índia em busca de um tratamento para Lucca, o foco não está numa cura milagrosa, mas sim na procura de formas de lhe proporcionar instrumentos que melhorem a sua qualidade de vida e autonomia, respeitando a sua condição.

Por sua vez, Julián Tello, ator com paralisia cerebral que interpreta Lucca, foi selecionado após um casting que envolveu numerosos atores com a mesma condição.

Este exemplo evidencia duas opções conscientes: a escolha de um ator com paralisia cerebral para interpretar a personagem principal, que também tem essa condição, e a escolha de um ator com prótese na perna direita para interpretar uma personagem cuja característica física não suscita qualquer questão no desenvolvimento da narrativa.

É importante referir que a escolha dos exemplos que listei anteriormente não diz respeito apenas a intérpretes ou personagens com cegueira ou baixa visão, mas sim a intérpretes com cegueira ou baixa visão, mobilidade condicionada, neurodivergência, deficiência cognitiva ou S/surdos, propositadamente. Acredito que, nestas questões, é fundamental abordar a cegueira da mesma forma que se aborda a mobilidade condicionada, por exemplo, uma vez que estamos a tratar da representatividade e do lugar de enunciação, o que implica sermos mais abrangentes e conferirmos à questão uma maior diversidade.

Por outro lado, é igualmente importante estar atento à questão da interseccionalidade¹⁷⁸, dado que um intérprete pode apresentar múltiplas

¹⁷⁸ A interseccionalidade é um conceito desenvolvido pela professora e ativista Kimberlé Crenshaw na década de 1980. Refere-se à forma como diferentes categorias sociais e identidades — como género, raça, classe social, deficiência, orientação sexual, entre outras — interagem simultaneamente e produzem experiências únicas de discriminação ou privilégio.

Em vez de analisar uma única identidade ou condição isoladamente, a interseccionalidade considera que uma pessoa pode ser afetada por múltiplas formas de opressão que se cruzam e se reforçam mutuamente. Por exemplo, a experiência de uma mulher negra com deficiência não é simplesmente a soma de ser mulher, negra e deficiente, mas uma experiência específica resultante da intersecção dessas identidades. No contexto da representação cultural e da inclusão, a interseccionalidade contribui para uma compreensão mais profunda, evidenciando que as pessoas não podem ser reduzidas a um único marcador identitário, e que as suas necessidades e desafios são multifacetados.

condições. Nesta perspetiva, poderíamos ainda incluir a questão do género, a representação de intérpretes negros e tantas outras minorias frequentemente marginalizadas, em benefício da manutenção de uma normatividade que remete para o “ideal regulador” referido por Foucault, o qual perpetua, também na produção cultural, um modelo padronizado e uniformizado.

Partindo desta reflexão e adotando uma perspetiva analítica, é relevante reconhecer que, embora ainda nos encontremos no início deste percurso, já se torna possível identificar produções teatrais, coreográficas, multidisciplinares, bem como séries e filmes que incorporam elencos mais diversificados. Estas iniciativas contribuem para a construção de uma cultura mais inclusiva, democrática e enriquecedora.

Neste contexto, vale a pena recordar as palavras de Carrie Sandahl, que destaca que:

*Quando as pessoas com deficiência actuam, desafiam a forma como muitas destas metáforas dramáticas funcionam, porque muitos dos papéis habituais de pessoas com deficiência são desempenhados por actores sem deficiência. Por isso é muito fácil separar a metáfora da pessoa, porque há sempre algum distanciamento (...)*¹⁷⁹

No entanto, importa salientar que esta integração não é inteiramente inédita, tendo existido em maior ou menor grau consoante o período histórico em análise. A questão fulcral reside na forma como esta integração é

Para aprofundar esta temática, recomenda-se a leitura da obra de Kimberlé Crenshaw intitulada *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*.

¹⁷⁹ Petra Kuppers, *Theatre and disability*, pp. 21 e 22. (Nota: Este discurso é de Carrie Sandahl) (Tradução Minha)

implementada e abordada, e se emerge de uma prática de objetivação e instrumentalização ou não.

Senão vejamos, se remontarmos à época da origem do circo, nos Estados Unidos da América, percebemos a presença de “freaks”, termo usado na altura. Nestes espetáculos, os “freaks”, como nos mostram Susan Reynolds Whyte and Benedicte Ingstad:

incluíam pessoas consideradas primitivas e exóticas, bem como pessoas com anomalias físicas e mentais: senhoras barbudas, “cabeças de alfinete” (microcefálicos), gémeos siameses, “meio-homens” (pessoas a quem faltam membros), anões e gigantes.¹⁸⁰

A inclusão de pessoas “diferentes” neste tipo de espetáculos era uma forma de se angariar mais público, mas esse público, por norma, na fruição do espetáculo, gozava e ria destes artistas, o que contribuía para o aumento do nível de estigmatização social e para a crescente construção social de ridicularizar a “diferença”.

Segundo Susan Reynolds Whyte and Benedicte Ingstad:

A diferença radical do corpo suscita medo, necessidade de evitar e negação porque é uma afronta a ideais específicos de beleza, actividade, capacidade e sucesso que são centrais para os conceitos americanos de personalidade.¹⁸¹

Sobre este tema, Lynn Manning também observa que:

(...) as personagens com deficiência são demasiadas vezes usadas para representar um aspecto quebrado da condição humana. Por isso, quando escrevo uma personagem com uma deficiência - e nem todas as minhas peças são povoadas por

¹⁸⁰ Benedicte Ingstad and Susan Reynolds Whyte, *Disability and Culture*, p. 275. (Tradução Minha)

¹⁸¹ Ibidem, p.137. (Tradução Minha)

peças com deficiência físicas, sensoriais ou visíveis - tento fazer dela uma personagem completa e não uma metáfora para outra coisa qualquer. Deixo que a história seja sobre o aspecto mais grandioso da condição humana e deixo que a personagem com deficiência seja um ser humano, para variar.¹⁸²

Desta forma, este capítulo pretende apresentar exemplos em que o discurso relativo às personagens e intérpretes com mobilidade condicionada, S/surdas, com cegueira ou baixa visão, com deficiências cognitivas ou com neurodivergência, no âmbito da produção cultural, tem vindo a evoluir nos últimos anos para uma abordagem mais positiva. Por conseguinte, espera-se que esta mudança contribua, ainda que de forma inconsciente, para a construção de uma nova perceção social acerca da deficiência, reduzindo o estigma social com que estas minorias se confrontam ao longo das suas vidas.

Conforme referido no podcast *O Animal que Ri*, de 16 de março de 2025 (13:22 - 14:42), Mafalda Ribeiro observa que:

(...) o tal pressuposto da tragédia, do drama (...) tem a ver com séculos e séculos de coisas que nós vamos alimentando e acreditando que as pessoas com deficiência são assim (...) temos uma câmara de televisão à frente de uma pessoa com deficiência (...) Sempre que eu via alguém com deficiência ser retratado pelos media em Portugal eu via sempre o coitadinho, aquela coisa ... E eu não era assim. Então, pensava, como é que eu vou conseguir desmistificar.¹⁸³

Tendo em conta as reflexões apresentadas anteriormente, torna-se evidente o impacto significativo que o estigma e a estigmatização da diferença exercem sobre pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas,

¹⁸² Petra Kuppers, *Theatre and disability*, p.21. (Nota: Este discurso é de Lynn Manning) (Tradução Minha)

¹⁸³ Podcast *O Animal que ri*, Mafalda Ribeiro, <https://open.spotify.com/show/5jSdPxmY8zs91VQbl5JCR7>

peessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência na construção das percepções sociais e culturais.

Para fomentar esta transformação, é fundamental valorizar as questões da representatividade e do lugar de enunciação, elementos essenciais para uma construção social mais empática, autêntica e equitativa.

Relativamente à questão da identificação e da representatividade, David Proud afirma que:

(...) quando vejo uma pessoa com deficiência no ecrã, presto mais atenção, pois me categorizo num grupo com essa pessoa. Isso deve-se a visões profundamente enraizadas de si mesmo em termos de identidade social.
(..) É uma resposta inconsciente do meu cérebro, sobre a qual tenho pouco controlo.¹⁸⁴

Outro exemplo da importância da representatividade e das suas possíveis consequências sociais é relatado pelo ator Sérgio Nogueira, no episódio 18 do podcast *Linha Guia* (1:19:22 - 1:19:37). Ele relata que, após a realização de um espetáculo, “uma pessoa com deficiência depois abordou-me na rua a dizer que me viu e disse que foi a primeira vez que viu na cidade do Porto um artista com deficiência. E perguntou-me se, eventualmente, um dia poderia experimentar teatro.”¹⁸⁵

Quando falamos de lugar de enunciação, referimo-nos a um mecanismo que surgiu como contraponto ao silenciamento da voz de minorias sociais por parte de grupos privilegiados nos espaços de debate público. Este conceito é utilizado por grupos que, historicamente, têm menos espaço para se

¹⁸⁴ David Proud, *The Art of Disability*, pp. 45 e 46. (Tradução Minha)

¹⁸⁵ Podcast Linha Guia, *O meu lugar no palco ... com Sérgio Nogueira*,
<https://open.spotify.com/episode/0qlYeQ6ixdr3HSyYdb1KS2?si=4d0df4ab74ab4a43>

expressar. Entre estes grupos encontram-se pessoas negras, que falam sobre a negritude; mulheres, que abordam o feminismo; pessoas transgénero, que discutem a transfobia; e pessoas com deficiência, que expõem a exclusão social, entre outros exemplos.

De forma alguma acredito que apenas estes grupos possam abordar estes temas, mas defendo que sejam precisamente eles a reivindicar o seu lugar de enunciação, dado que as suas experiências não podem ser esquecidas.

Assim, na minha perspetiva, e enquadrando-se numa visão mais atual e humanista, na qual a cultura deve ser produzida por todas as pessoas que assim o desejem e destinada a todos aqueles que queiram fruir dela, torna-se fundamental que a cultura contribua para uma visão mais positiva e inclusiva. Esta contribuição pode concretizar-se, igualmente, através da produção cultural de exemplos positivos e da integração de atores culturais no processo criativo.

Mas como pode a cultura formar modelos positivos que tenham lugar nos palcos e nos ecrãs? Estarão as escolas artísticas já plenamente preparadas para adaptar os seus conteúdos programáticos a pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência? Quer se reconheça ou não, as escolas artísticas também devem refletir sobre a forma como podem formar novos intérpretes com diversidade. Não estando isoladas do restante tecido social, pode afirmar-se que a resposta a esta questão depende de múltiplos fatores: dos casos concretos, das pessoas responsáveis pelas decisões, do grau de sensibilização de toda a comunidade escolar, sem descurar a importância da acessibilidade arquitetónica dos edifícios que acolhem estas instituições.

Coloca-se, igualmente, a questão de saber se, mesmo com a integração de pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas

com neurodivergência no meio escolar, existirá para estas um espaço efetivo na produção cultural mais ampla.

Ou se os seus espaços continuarão confinados a “nichos” de criação ou a formatos específicos de programação, como as denominadas *Disability Arts*. Para nos situarmos, o que se designa por *Disability Arts*, segundo Sheila Riddell e Nick Watson:

Começou por ser um ponto significativo na agenda da política da deficiência entre 1985 e 1987, um período durante o qual foi fundado o *Disability Arts Forum* de Londres, juntamente com a *Disability Arts magazine DAIL*.¹⁸⁶

Esta plataforma de criação constituiu um meio para que pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência recuperassem o seu lugar na produção cultural. Este movimento suscitou nelas “grandes esperanças, combinadas com um imenso entusiasmo”¹⁸⁷, por representar:

“uma expressão cultural verdadeiramente inclusiva, acessível, revolucionária e igualitária numa cultura dominante que exclui, discrimina, usa e abusa das pessoas com deficiência, tanto culturalmente como nas suas próprias fantasias sociais e artísticas”¹⁸⁸

Na realidade, o conceito de *Disability Arts* acabou por se consolidar como um rótulo que deu origem a novos nichos programáticos e distintas formas de produção cultural. Nesse contexto, Sheila Riddell e Nick Watson observaram que:

¹⁸⁶ Sheila Riddell e Nick Watson, *Disability, Culture and Identity*, pp. 131 e 132. (Tradução Minha)

¹⁸⁷ ibidem, pp. 131 e 132. (Tradução Minha)

¹⁸⁸ Ibidem, pp. 131 e 132. - (Nota: Sheila Riddell e Nick Watson fazem aqui uma referência a outros autores: Campbell, Oliver e Morrison) (Tradução Minha)

(...) quase nunca se vê *Disability Arts* no teatro, museus, galerias ou mesmo num *Disability Arts Festival*.¹⁸⁹ e que “As práticas e os processos actuais pouco fazem pela maioria das pessoas com deficiência, mas criam uma situação em que as pessoas com deficiência mais normalizadas não serão tão excluídas como eram antes, pelo menos superficialmente. A aceitação de um pequeno número de Artistas com Deficiência está em sintonia com o desfile das pessoas com deficiência assimilados - pessoas como os Paralímpicos, ex ou actuais modelos (...) e outros símbolos televisivos.”¹⁹⁰

Apesar da criação desta plataforma — destinada a dar visibilidade e a reivindicar o lugar deste grupo específico de artistas — a maior parte da comunidade cultural continua a subestimar estes profissionais. A prova de que o trabalho destes artistas permanece desvalorizado encontra-se na seguinte constatação:

A ADICLUS rejeita a incorporação do discurso Arte e Deficiência / Acessibilidade Cultural num discurso Arte e Saúde (ou num discurso Arte & Bem-estar). O tema dos direitos culturais das pessoas com deficiência não é o mesmo que o discurso sobre um sector cultural que apoia melhores resultados em termos de saúde. Trata-se de temas diferentes. (...) Assumiu-se muitas vezes que o objectivo do trabalho de todos os artistas com deficiência era resultados terapêuticos ou melhores resultados em termos de saúde. Não é o caso. O objectivo da maioria das práticas artísticas de artistas e trabalhadores da cultura com deficiência é promover o valor artístico intrínseco do trabalho.¹⁹¹

Sheila Riddell e Nick Watson revelam ainda que:

¹⁸⁹ Ibidem, p. 133. (Tradução Minha)

¹⁹⁰ Sheila Riddell e Nick Watson, *Disability, Culture and Identity*, p.137. (Tradução Minha)

¹⁹¹ ADICLUS, *European Arts and Disability Cluster*, https://acessocultura.org/wp-content/uploads/2025/03/adiclus-position-paper_pt.pdf

Como resultado das hierarquias artísticas existentes, os eventos, exposições e actuações da *Disability Art* são invariavelmente marginalizados como arte *per se* ou realizados apenas como eventos educativos. Quase nunca há uma exposição individual de um artista com deficiência, por exemplo, só há exposições colectivas. Os únicos artistas com deficiência que conseguem tais mostras negam completamente a relevância da *Disability Art* ou mesmo a noção de modelos sociais (...) ¹⁹²

Acrescentam também que:

Os artistas com deficiência (...) Muitas vezes, não têm qualquer formação ou treino nas tradições do *habitus* artístico e, se tiverem, só lhes é permitido entrar no santuário interno da produção artística se reforçarem esses valores. Assim, a questão não é a moralidade de qualquer artista individual, mas a natureza da cultura da arte e da própria sociedade (o ponto original da *Disability Art*). ¹⁹³

Em Portugal, persistem dificuldades no acesso das pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência às aulas artísticas. Embora tenham ocorrido avanços significativos nos últimos quatro a cinco anos, continua a existir um obstáculo no acesso à aprendizagem artística no meio académico, bem como na disponibilidade de materiais adaptados a cada uma destas necessidades específicas. As questões que emergem ao analisar estas barreiras prendem-se, frequentemente, com a insuficiência de recursos financeiros para a produção de conteúdos adequados, com o desconhecimento relativamente à importância destes materiais adaptados e, acima de tudo, com atitudes que

¹⁹² Sheila Riddell e Nick Watson, *Disability, Culture and Identity*, p. 139. (Tradução Minha)

¹⁹³ Ibidem, p. 140. (Tradução Minha)

refletem uma sociedade, em geral, e um meio acadêmico, em particular, pouco preparados para lidar com a diversidade.

Acerca desta questão, David Proud afirma que:

A grande maioria dos novos artistas com deficiência não entrará na indústria de forma convencional. Alguns talentos naturais estão a ser impedidos de frequentar escolas de teatro e cinema e universidades. Além disso, está bem documentado que uma grande percentagem das famílias com deficiência vive na pobreza, pelo que existe também uma barreira económica ao ensino superior. As necessidades médicas de um adolescente com deficiência também podem impedir que ele se afaste da família para viver de forma independente na universidade.¹⁹⁴

E, antes de se considerar a possibilidade de frequentar o ensino superior nas áreas culturais, é fundamental reconhecer que, ao longo do percurso escolar, as pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência têm sido sistematicamente afastadas das práticas artísticas e, em alguns casos, até das atividades desportivas.

Na obra *Arts, Culture and Blindness*, Simon Hayhoe apresenta um estudo realizado junto de pessoas com cegueira ou baixa visão no âmbito da aprendizagem artística, especificamente nas artes visuais.

O autor inicia a reflexão com questões pertinentes: “As atitudes em relação à cegueira na educação artística podem ser discutidas apenas em termos de uma deficiência física ou são influenciadas por pressupostos sociais e

¹⁹⁴ David Proud, *The Art of Disability*, p. 37. (Tradução Minha)

culturais?”¹⁹⁵ e “De que forma a cegueira impede as pessoas de produzirem artes visuais?”¹⁹⁶.

Simon Hayhoe conclui que “(...) a partir destas biografias (...) muitos dos alunos cegos congénitos e precoces não tiveram acesso às artes visuais na sua vida escolar.”¹⁹⁷

Destaca ainda que “Nomeadamente, nenhum dos professores que entrevistei tinha deficiência visual e nenhuma das escolas que abordei tinha alguma vez contratado um professor de arte com deficiência visual”¹⁹⁸

Esta falha do sistema educativo — quer no percurso básico, preparatório ou secundário, quer no percurso académico — traduz-se num crescente sentimento de afastamento por parte das pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência, relativamente à aprendizagem e à prática artística e cultural. Este sentimento não é universal, dado que existem inúmeros artistas que demonstram o contrário. Contudo, a maioria não frequentou estudos artísticos em espaços convencionais e, quando o fizeram, na maior parte das vezes foi já na idade adulta, com o intuito de realizar um sonho.

Sérgio Nogueira, na entrevista concedida ao Podcast *Linha Guia*, partilha o seu testemunho enquanto pessoa com mobilidade condicionada que pretendia frequentar o ensino artístico superior em Portugal, mas cujo acesso lhe foi negado devido à inacessibilidade do espaço e às atitudes dos profissionais. Afirma que “O ensino artístico ainda não se abriu

¹⁹⁵ Simon Hayhoe, *Arts, Culture and Blindness*, p.5. (Tradução Minha)

¹⁹⁶ Ibidem, p. 5. (Tradução Minha)

¹⁹⁷ Simon Hayhoe, *Arts, Culture and Blindness*, p. 63. (Tradução Minha)

¹⁹⁸ Ibidem, p. 141. (Tradução Minha)

completamente a pessoas com deficiência.”¹⁹⁹ (11:24 - 11:29) e que “As escolas artísticas não são para ti, não são para alunos com deficiência (...) Porque ouvia-se muito isso.” (23:39 - 23:43). Por isso, chegou a acreditar que o ensino artístico não era para si, dado que “(...) nunca havia alunos com deficiência” (24:16 - 24:18). Em consequência, optou pela oferta educativa pós-laboral do Teatro do Bolhão porque, segundo ele, o encenador Pedro Fiuza “(...) acreditou em mim” (25:00 - 25:09).

Sérgio Nogueira, a propósito do difícil acesso ao ensino artístico superior, questiona: “Porque é que demora tanto tempo? Parece que nós estamos a implorar por um direito que é nosso.” (37:15 - 37:27). Contudo, reconhece que, atualmente

Há muitas vozes com deficiência a lutar, há muitas coisas que vão mudando muito por esse ativismo das pessoas com deficiência que já comesas a ver (...) porque há uns anos atrás as pessoas com deficiência estavam fechadas em casa e muitas infelizmente atualmente ainda estão fechadas nas suas casas por não terem acessibilidades, por não conseguirem ir à rua (...) (37:48 - 38:11)

Acrescenta ainda que “não podemos dizer ao mercado de trabalho que temos de aceitar artistas com deficiência (...) porque “se a escola começa a barrar como é que depois vais expandir para o mercado de trabalho?” (1:21:45 - 1:22:06)

Por conseguinte, considera-se imprescindível concretizar a abertura generalizada do ensino artístico a pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência que desejem frequentá-lo, como forma de lhes restituir o seu lugar na produção cultural e

¹⁹⁹ Podcast Linha Guia, *O meu lugar no palco ... com Sérgio Nogueira*, <https://open.spotify.com/episode/0qlyeQ6ixdr3HSyYdb1KS2?si=4d0df4ab74ab4a43>

de promover uma maior capacitação e emancipação cultural. Importa lembrar que o Decreto-Lei n.º 54/2018, de 6 de julho, já consagra esta necessidade, atribuindo particular relevância à promoção da diversidade, da equidade e da inclusão (DEI). A este respeito, retoma-se a definição da UNESCO (2009) sobre educação inclusiva, entendida como um processo que visa responder à diversidade de necessidades dos alunos, promovendo o aumento da sua participação na aprendizagem e na vida da comunidade escolar:

o presente decreto-lei tem como eixo central de orientação a necessidade de cada escola reconhecer a mais-valia da diversidade dos seus alunos, encontrando formas de lidar com essa diferença, adequando os processos de ensino às características e condições individuais de cada aluno, mobilizando os meios de que dispõe para que todos aprendam e participem na vida da comunidade educativa.²⁰⁰

Para além do tímido progresso no acesso das pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência à formação artística, permanece ainda a questão do seu acesso ao mercado de trabalho.

Acerca deste tema, Petra Kruppers constata que:

Uma vez que os estereótipos negativos da deficiência equiparam a deficiência à incapacidade, é muito difícil para os actores com deficiência encontrarem emprego, o que significa que poucas pessoas com deficiência acabam por se tornar modelos para pessoas com deficiência mais jovens, e assim por diante: perpetuando incessantemente os estereótipos da marginalidade da deficiência (...)²⁰¹

²⁰⁰ Diário da República Portuguesa, Decreto-Lei n.º 54/2018, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/54-2018-115652961>

²⁰¹ Petra Kruppers, *Theatre & Disability*, p. 14. (Tradução Minha)

A existência de personagens com cegueira ou baixa visão, com mobilidade condicionada, com neurodivergência ou Surdas na dramaturgia não pode constituir a única justificação para o acesso de artistas com condições semelhantes às dos personagens. É verdade que, quando há uma personagem com cegueira em cena, por exemplo, pode ser preferível que a sua interpretação seja feita por um ator com cegueira. Esta opção seria, a meu ver, uma questão de representatividade e, também, talvez, em prol de uma interpretação mais natural. Contudo, este facto não deve constituir uma regra absoluta, embora, devido à notória falta de acesso dos profissionais com cegueira, lhes deva ser atribuído um acesso privilegiado.

David Proud reconhece, no âmbito desta problemática, que:

Nos últimos anos,
assistimos a uma mudança na utilização de artistas com deficiência e agora
é comum saber que não é bom utilizar artistas sem deficiência para
interpretar papéis de pessoas com deficiência, embora isso ainda
aconteça.”²⁰²

Adicionalmente, David Proud sublinha que:

A razão pela qual esse debate
sobre atores sem deficiência realmente nos deixa furiosos é que estamos
frustrados com a falta de oportunidades para atores com deficiência
autênticos. É uma discussão mais ampla sobre como a indústria falhou em
representar a sociedade de forma igualitária. Se todos nós estivéssemos
trabalhando como membros regulares do elenco, será que realmente nos
importaríamos se uma celebridade de primeira linha se sentasse numa
cadeira de rodas para ganhar um Óscar?”²⁰³

²⁰² David Proud, *The art of disability*, p. 61. (Tradução Minha)

²⁰³ Ibidem, p. 137. (Tradução Minha)

Assim que estas falhas de acesso às mais diversas oportunidades forem devidamente colmatadas, creio que poderemos, então, deixar de refletir sobre esta questão, que não passa de um esforço para corrigir injustiças sociais e laborais.

Como nos afirma David Proud: “Um artista só é limitado pela imaginação; um artista com deficiência só é limitado pelas oportunidades.”²⁰⁴

Quando se alcançar a existência e normalização da presença de pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência enquanto “fazedores de cultura”, serão amplamente replicados exemplos como os que temos observado em produções como *Ricardo III* e *Zoo Story*, da Terra Amarela, e poderemos assistir e aplaudir artistas S/surdos, com mobilidade condicionada, com cegueira ou baixa visão, com neurodivergência ou com deficiência cognitiva a interpretar personagens como Otelo, Lady Macbeth, entre tantos outros.

De notar que o relatório de 2021, *Time To Act*, revelou

a falta de conhecimento no sector cultural sobre formas concretas de melhorar a acessibilidade para o público, os artistas e os trabalhadores da cultura com deficiência era a segunda maior causa da falta de acção por das organizações culturais (a seguir à falta de dinheiro).²⁰⁵

Importa também salientar que, no Eurobarómetro (2025), é referido que “o programa Europa Criativa apoia projetos que reforçam a diversidade cultural

²⁰⁴ David Proud, *The art of disability*, p. 124. (Tradução Minha)

²⁰⁵ ADICLUS, *European Arts and Disability Cluster*, https://acessocultura.org/wp-content/uploads/2025/03/adiclus-position-paper_pt.pdf

(...)”²⁰⁶, sendo fundamental que, neste tipo de documentos e projetos de apoio, sejam mencionadas palavras como acessibilidade, diversidade, entre outras, de modo a chamar a atenção e conferir maior relevância a temas que, por vezes, podem ser negligenciados.

É responsabilidade de todos trabalharmos para que as pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com cegueira ou baixa visão, pessoas com deficiências cognitivas ou pessoas com neurodivergência possam ter acesso facilitado à formação artística e a maiores oportunidades de trabalho nas diversas profissões que constituem o sector da cultura, nomeadamente

Deste modo, concretizar-se-á, de forma efetiva, a democracia e a democratização culturais.

²⁰⁶ European Commission. Culture and Creativity, Eurobarometer publishes findings on Europeans' attitudes towards culture, <https://culture.ec.europa.eu/news/eurobarometer-publishes-findings-on-europeans-attitudes-towards-culture> (Tradução Minha)

Capítulo IV - Análise das Entrevistas Elaboradas aos Estudos de Caso A - Criadores - e aos Estudos de Caso B - Público-alvo do Recurso de Audiodescrição

Segundo Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes, o estudo de caso “analisa, de modo intensivo, situações particulares. Sob condições limitadas, possibilita generalizações empíricas.”²⁰⁷

Também, “um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenómeno contemporâneo dentro do seu contexto de vida real (..)” e “os estudos de caso correspondem, em síntese, a um modelo de análise intensiva de uma situação particular (caso).”²⁰⁸

Optei por recorrer ao estudo de caso como metodologia principal, com o objetivo de compreender algumas das questões abordadas nesta tese, privilegiando uma abordagem qualitativa. Esta abordagem, segundo Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes, “privilegia na análise, o caso singular e operações que não impliquem quantificação e medida.”²⁰⁹, considerando ainda que “o investigador como parte do objeto de estudo”²¹⁰.

A este respeito, e conforme citado por Pardal e Soares Lopes, Robert E. Stake sublinha que “os investigadores qualitativos privilegiam a compreensão das complexas inter-relações entre tudo o que existe”²¹¹

A minha escolha pela análise qualitativa assenta também no facto de esta recorrer a técnicas diversas, como a semiótica e a hermenêutica, que

²⁰⁷ Luis Pardal e Eugénia Soares Lopes, *Métodos e Técnicas de Investigação Social*, p. 19.

²⁰⁸ Ibidem, p. 32. (Nota: Esta citação é de Robert K. Yin referenciada por Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes)

²⁰⁹ Ibidem, p. 19.

²¹⁰ Ibidem, p. 23.

²¹¹ Ibidem, p. 23. (Nota: Esta citação é de Robert E. Stake referenciada por Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes)

permitem um olhar mais profundo e interpretativo sobre o fenómeno em estudo.

Adicionalmente, apoio-me na perspetiva de Max Weber que, segundo Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes, evidencia que “os factos sociais não têm uma existência meramente objetiva (...)”²¹², sendo imprescindível considerar o seu enquadramento interpretativo.

A amostragem que adotarei será de carácter intencional. De acordo com Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes, este tipo de amostragem não poderá “constituir uma base sólida de representatividade do universo. Todavia, se for feita criteriosamente, pode fornecer interessantes indícios a respeito do fenómeno em estudo.”²¹³ A amostra será também homogénea, dado que incidirá sobre um tema específico e será aplicada a dois grupos sociais determinados: criadores e público com cegueira ou baixa visão. Acresce que se tratará de uma amostra por conveniência, uma vez que os participantes serão selecionados por mim.

Simultaneamente, assumirei o papel de observadora participante. Exercendo duas das atividades diretamente relacionadas com o objeto de estudo — atriz (atividade artística) e audiodescritora (atividade ligada à produção de recursos de acessibilidade) —, conheço de forma direta o fenómeno em análise. Embora, propositadamente, nunca cruze ambas as atividades no mesmo espaço-tempo, reconheço que a minha implicação é inevitável, quer como observadora (enquanto audiodescritora), quer como parte ativa (na qualidade de atriz).

²¹² Luis Pardal e Eugénia Soares Lopes, *Métodos e Técnicas de Investigação Social*, p. 30. (Nota: Esta citação é de Max Weber referenciada por Luís Pardal e Eugénia Soares Lopes)

²¹³ Ibidem, p. 63.

Para recolher dados junto dos dois grupos definidos nos estudos de caso, realizarei entrevistas semiestruturadas. Estas entrevistas partirão de um conjunto de 15 questões previamente formuladas, com o intuito de orientar o percurso do pensamento e da discussão. Contudo, serão também criadas condições para que a conversa flua de forma espontânea, permitindo o surgimento de outros tópicos relevantes, inerentes ao trabalho de cada criador. Esta flexibilidade permitirá enriquecer a amostra e aprofundar a reflexão subsequente à análise das entrevistas.

4.1 - Análise das entrevistas - estudos de caso A - Criadores

A análise que se segue baseia-se nas entrevistas realizadas no âmbito deste estudo, com o objetivo de aprofundar a compreensão das perspetivas dos participantes relativamente ao tema em investigação. Os criadores teatrais entrevistados foram selecionados por já integrarem, nas suas criações, recursos de acessibilidade dirigidos a pessoas com cegueira ou baixa visão. Esta opção metodológica permitiu recolher testemunhos diretamente relacionados com práticas inclusivas no contexto da criação artística, contribuindo para uma análise mais centrada e pertinente.

As entrevistas, de carácter semiestruturado, possibilitaram a recolha de dados qualitativos que complementam e enriquecem a abordagem adotada nesta tese. Nesta secção, os testemunhos dos participantes são analisados à luz dos objetivos da investigação, procurando-se identificar ideias-chave, padrões de resposta, aspetos relevantes para uma melhor compreensão do fenómeno em estudo, bem como pontos de convergência e divergência entre os diferentes discursos.

A análise foi orientada por categorias temáticas definidas com base no enquadramento teórico, complementadas por temas emergentes identificados durante a leitura dos dados. A apresentação dos resultados, correspondentes às entrevistas realizadas entre março e julho de 2025, será estruturada com base nas 15 perguntas formuladas (Anexo VIII), e ilustrada

com excertos representativos que procuram manter o equilíbrio entre a interpretação crítica e a fidelidade às vozes dos participantes.

Lista de Entrevistados - Criadores (por ordem alfabética) e breve apresentação:

Diogo Freitas

É ator e encenador. Em 2017, fundou a companhia Momento – Artistas Independentes, da qual é diretor artístico. Lecionou Interpretação no INAC – Instituto Nacional de Artes do Circo, onde também dirigiu o curso de Interpretação, de 2022 a 2025.

Elsa Valentim

É atriz e encenadora. É fundadora e membro da direção do Teatro dos Aloés. Fundou, com Patrícia Vasconcelos, a ACT – Escola de Atores, em 2001, na qual é diretora pedagógica e professora de Interpretação.

Marco Paiva

É ator e encenador. Em 2018, fundou a estrutura artística Terra Amarela, da qual é diretor artístico. Desde 2023, é assistente convidado na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde coordena a unidade curricular “Práticas Artísticas Inclusivas”.

Sara Barros Leitão

É atriz, encenadora e dramaturga, e trabalha regularmente em televisão, cinema e teatro. Foi diretora artística convidada do Teatro Oficina. Em 2020, fundou a estrutura artística Cassandra, que dirige.

Tiago Rodrigues

É ator, encenador, dramaturgo e produtor. Foi diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II, entre 2015 e 2021. Desde setembro de 2022, assume funções como diretor do Festival d'Avignon, em França.

Compreender o início do processo de criação dos cinco entrevistados revelou-se fundamental para contextualizar as suas práticas artísticas e por isso a primeira pergunta desta entrevista questiona qual é o ponto de partida num processo de criação. Relativamente a esta pergunta colocada, a maioria dos participantes referiu que o impulso inicial para uma nova criação surge de uma ideia ou tema persistente — algo que os "persegue", no sentido de ocupar o pensamento de forma contínua —, ou então do desejo de colaborar com determinadas pessoas.

Quase todos descrevem o início deste processo como visual, recorrendo à formação de imagens mentais que envolvem elementos de cenário, figuras humanas ou cenas específicas, que funcionam como embriões das futuras criações.

Diogo Freitas, por exemplo, partilha:

Imagino algumas pessoas com quem eu costumo trabalhar ou, às vezes, algumas pessoas com quem eu gostava de trabalhar — e depois começo a imaginar algumas imagens na minha cabeça, como se fosse uma espécie de cinema ali, uma espécie de filme, e começo a imaginar a cenografia: que objetos é que poderá ter, que imagens é que podemos construir com um elenco.

Elsa Valentim, por sua vez, destaca a importância da clareza comunicativa no processo criativo: “a clareza do discurso. É muito importante para mim que as pessoas percebam o que é que estamos a dizer.”

Marco Paiva relativiza a ideia de um ponto de partida fixo, considerando que o início do processo varia consoante o contexto: “em cada momento, de cada fase onde eu estou, ou onde está a Terra Amarela, ou onde estavam as estruturas onde eu trabalhei, influenciam essa ideia do primeiro pensamento.”

Apesar disso, reconhece um elemento constante no seu percurso:

uma coisa que já nem é bem um pensamento, mas é algo que é intrínseco naquilo que eu faço, e que tem a ver com o percurso, é esta questão da diversidade das pessoas com quem eu partilho esta coisa da criação artística. Mas que, na verdade, nem é propriamente um pensamento muito consciente; é algo que naturalmente acontece, que vem de, na verdade, eu ter começado a trabalhar com um coletivo que era muito diverso.

Sara Barros Leitão revela que o seu impulso criativo é profundamente pessoal e emerge de inquietações ligadas à sua vivência quotidiana:

O meu primeiro pensamento é muito individual, pessoal, da minha vida. Alguma coisa que me começa a inquietar, uma história que eu sei, qualquer coisa. E eu começo a pensar sobre ela quando lavo a loiça, quando tomo banho, quando começo a falhar saídas de rotundas porque fiquei a pensar naquilo, e, de repente, percebo que aquilo já se está a tornar um espetáculo.

Tiago Rodrigues é o entrevistado que mais enfatiza a urgência de um tema ou ideia como ponto de partida. Para ele:

(...) o primeiro pensamento é aceitar que há uma urgência, uma preocupação, um acontecimento que se vão transformar em peça de teatro. Ou seja, acho que há um momento que não consigo propriamente definir, mas em que qualquer coisa que — eu poderia dizer de uma forma um bocadinho poética — me habita, qualquer coisa que me preocupa, ou que

me fascina, ou uma curiosidade, das múltiplas que podemos ter enquanto ser humano... há coisas que, de repente, se iluminam como: isto é objeto de trabalho, isto é qualquer coisa que eu quero tratar em teatro.

Quando questionei os entrevistados sobre se tinham uma reflexão acerca do público que possivelmente fruiria a sua obra — e se essa reflexão já incluía a noção da diversidade que compõe os diferentes públicos —, todos responderam afirmativamente. No entanto, os processos e os momentos em que esse pensamento ocorre diferem entre eles.

Para Diogo Freitas, esta consciência é clara:

Eu penso muito no público.

Aliás, eu penso muito — às vezes até demais, acho eu — no público dos meus espetáculos. Não sei se é nesse lugar de “fruir”, não sei... é complicada essa palavra. Acho que penso muito no público quando estou a criar. Pretendo sempre que o objeto artístico não seja muito distante das pessoas, e tento sempre ter a preocupação — comigo, com o assistente de encenação, com o elenco, com toda a equipa criativa e técnica — de que o espetáculo seja um objeto que chegue ao público, que não esteja muito fechado no nosso objetivo, na nossa linguagem.

Explica ainda que esta preocupação está associada a um questionamento constante: “Porque, senão, sinto que a arte fica sempre numa bolha, e não é esse o meu objetivo.”

Elsa Valentim foi a única entrevistada que afirmou: “Não costumo pensar nisso, não.” E explica a razão dessa ausência de reflexão:

(...) nós

estamos num espaço municipal, temos uma casa, portanto temos um público

que já está habituado a nós também. Portanto, é também para aquele público que nós fazemos, e tentamos sempre atrair mais público.

Ainda assim, confessa:

Se bem que, como agora — desde há uns anos a esta parte, como sabes — começámos a fazer espetáculos com audiodescrição e com língua gestual, eles passaram a fazer parte também das nossas preocupações.

Mas direi que essa não é, não é a prioridade. Não é a prioridade. Mas não é por nenhuma questão.... Acho que existe mesmo uma questão de hábito cultural, se quiseres. Digamos que, cada vez mais, isso vai sendo integrado — mas é um processo lento, acho eu.

Marco Paiva partilha que:

Eu acho que isso também acaba por acontecer, porque, como do ponto de vista de quem está ao meu lado no ato da criação há essa pluralidade, inevitavelmente são os próprios companheiros de criação que põem essas questões em cima da mesa.

E acrescenta:

Ou, quando trabalhas com a comunidade S/surda, há questões que vêm do próprio processo artístico que nos levam a pensar que, do ponto de vista do trabalho com o público, tem que haver também o mesmo nível de implicação, para que aquele público — que, ao fim e ao cabo, nós sabemos que está presente uma questão de representatividade — tenha a possibilidade de usufruir daquilo que estamos a fazer.

Já Sara Barros Leitão revela: “Durante o processo acabo por pensar nisso, mas esse não é o meu primeiro pensamento.”

Contudo, “quando começo a reunir as condições, e o projeto se começa a estruturar, há um momento em que eu penso: quais são os públicos?”

Para ela, esta questão está intimamente ligada ao seguinte princípio:

“interessa-me que qualquer pessoa compre o seu bilhete autonomamente e possa usufruir do espetáculo.”

Acrescenta ainda:

Ao mesmo tempo, penso noutro tipo de públicos que possam ter outros condicionamentos, tal como, intelectualmente — já referi —, pode haver pessoas que não conhecem certas referências, e têm essa dificuldade.

Mas há outras questões, como pessoas cegas, pessoas S/surdas ou com baixa visão, com mobilidade condicionada.

É relevante notar que a maior parte desta reflexão ocorre sobretudo durante a fase de produção, em articulação com os equipamentos culturais com os quais colabora. Relativamente à apresentação dos seus espetáculos, afirma:

(...) quando eu começo a pensar os processos e a relação com os co-produtores, essa é uma das questões que converso sempre com eles: que tipo de teatro ou de instituição é aquela, qual é a sua relação com estas diversidades de públicos, se têm trabalhos de mediação e se têm, à partida, já públicos-alvo identificados com quem gostariam de trabalhar.

Conclui, assim:

(...) não penso nisso tanto na sala de ensaio especificamente, mas em questões de produção e de organização do projeto.

E isso depois reflete-se, obviamente, em momentos de ensaio específicos, em que eu tenho de tomar decisões — e também decisões da própria encenação e da escrita —, de perceber quem é que vai ver.

Tiago Rodrigues partilha:

Sim, penso no público e nos públicos, e faço-o não como uma escolha premeditada, organizada — talvez agora, cada vez mais com a experiência, comece a aceitar que é preciso organizar essa escolha —, mas sempre o fiz como um exercício de imaginação. Ou seja, imaginar a assembleia humana do teatro enquanto estás a preparar a peça que depois vai estar no centro dessa assembleia humana.

Descreve ainda o exercício de:

(...) ir imaginando as múltiplas interpretações que o público poderá fazer de uma determinada cena, de um determinado movimento, de uma determinada frase — que é uma imaginação sempre incompleta. Ou seja, eu aceito que não conseguirei ser enciclopédico, porque não consigo imaginar o ponto de vista de todos os públicos, de todas as espectadoras, de todos os espectadores — mas ponho-me no lugar, desde o primeiro momento da escrita, dos ensaios, de imaginar que há múltiplas visões daquilo, que não há só a minha.

E questiona-se, no decorrer do processo criativo:

(...) Questiono-me sobre como é que uma pessoa cega teria uma relação com esta peça. Como é que uma pessoa numa cadeira de rodas, com mobilidade reduzida, teria uma relação com esta peça. Ainda não estou a pensar no acesso, no dispositivo de acesso concretamente, não estou a pensar na arquitetura do edifício, não estou a pensar ainda em audiodescrição. Estou a pensar em: o que é que, dramaturgicamente, esta peça pode significar para uma pessoa assim?

Conclui que:

E essas questões coloco-as — e coloco-as tão mais fortemente quanto tenho uma relação quotidiana com essas condições, com essas realidades, quando estou a criar a peça. E daí a importância também da representatividade numa equipa de trabalho.

Era importante para mim compreender de quem partiu a decisão de implementar o recurso de audiodescrição na primeira obra audiodescrita de cada um dos criadores entrevistados.

No caso da primeira criação audiodescrita de Diogo Freitas, o espetáculo *O Fim*, essa decisão “partiu do São Luiz”.

Para Elsa Valentim, cuja primeira criação audiodescrita foi *Limites*, a decisão surgiu da necessidade de cumprir requisitos exigidos nas candidaturas aos apoios da DGArtes. A criadora afirma: “é uma questão muito — não tem nada a ver com a inclusão, não tem nada a ver com princípios muito nobres.” Acrescenta ainda, sobre essa primeira experiência:

(...) eu acho que é um bocadinho isso: às vezes nós não estamos alerta o suficiente para algumas questões. E eu acho que é muito interessante, de facto, fazermos, mas a razão não foi a pensar na inclusão, foi mesmo a pensar no apoio.

No caso de Marco Paiva, devido ao seu percurso profissional, a decisão de incluir o recurso de audiodescrição desde a primeira criação da companhia Terra Amarela, *Aldebaran*, foi intencional e autónoma: “Foi sempre nossa. Ou seja, nunca houve... foi sempre nossa, porque nós, cada vez que nos aproximávamos de um coprodutor, isso já fazia parte da proposta.” Acredito que esta postura esteja relacionada com o facto de Marco ter iniciado o seu percurso no Grupo de Teatro da Crinabel, sendo que uma das

suas criações para este coletivo integrou audiodescrição numa apresentação realizada em Espanha.

Sara Barros Leitão confirma que a sua primeira criação audiodescrita foi *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa*, e que essa decisão foi “(...) feliz no contexto, porque ela coincide com a criação da Rede de Teatros Acessíveis, que foi no mesmo ano. E os meus co-produtores — quatro deles — pertenciam a essa rede.

Relata ainda:

(...) quando eu soube disto, na reunião seguinte foi dizer a vários co-produtores, olha, “eu sei que vocês estão na rede e o meu espetáculo também faz parte”. “Ah, então vamos falar todos”. E então foi, dividiram todos os custos e eu acho que deve ter sido talvez o primeiro espetáculo, não sei, ou talvez dos poucos, a funcionar de facto em rede, em que os quatro dividiram os custos e os quatro estavam mobilizados para isso. Acho que foi um acontecimento feliz nesse sentido.

Já para Tiago Rodrigues, a sua primeira criação audiodescrita foi o espetáculo *Sopro*, enquanto exercia funções como Diretor Artístico do Teatro Nacional D. Maria II. O encenador afirma:

No Teatro Nacional de D. Maria II não sei se a ideia de fazer audiodescrição especificamente para o *Sopro* terá vindo de mim ou da equipa com quem eu estava a trabalhar, mas posso imaginar perfeitamente que tenha vindo da equipa, nessa lógica de “se dizes que é importante, então no teu espetáculo não pode faltar”.

Foi também importante questionar se, após a audiodescrição realizada no primeiro espetáculo audiodescrito destes criadores, algo se tinha alterado no pensamento de cada um deles nas criações posteriores.

Para Diogo Freitas, esta reflexão começou por ser bastante rápida, mas, ao longo da resposta, foi aclarando o seu pensamento.

Conta-nos que:

No *O Fim* acho que não mudou nada no sentido de que estávamos muito inexperientes, e foi uma coisa que veio de: “Ah, vamos ter a audiodescrição”, e foi “Ah, temos de mandar o guião, temos de mandar o vídeo, ok, pronto, vamos ver depois”. E depois eu pus um bocadinho os *phones* e vi um bocadinho, e acho que não mudou nada no sentido da forma de criar.

No entanto, acrescenta:

No *Lembra-te dos meus pecados* foi mais preocupação (...) como ali há uma ou outra cena muito improvisada, foi mais preocupação de mantermos fiéis ao guião e ao vídeo, para que a pessoa que fazia a audiodescrição estivesse mais segura, acho eu. É isso, como nós mudávamos muita coisa — agora íamos para a esquerda, agora sentávamo-nos, agora não sentávamo-nos, agora íamos para a frente, agora não íamos — foi uma coisa que nós falámos: “Meu Deus, coitadas das pessoas que vão fazer o guião da audiodescrição, porque isto vai ser mesmo difícil.”

Ainda assim, refere que, por ocasião do reconhecimento de palco em Loulé, para o espetáculo *O Fim*, tem desenvolvido um pensamento quase inconsciente relativamente às cores utilizadas no cenário e nos figurinos. Talvez, segundo ele, tenha havido uma mudança subtil e inconsciente que se poderá manifestar na sua próxima criação — um projeto de teatro com a comunidade local. Partilha:

Estava a pensar que, por exemplo, nós temos dois projetos agora com a comunidade que estamos a fazer e os dois têm recurso áudio de *phones* e que isso pode também ter vindo com esta ideia de explorar outra ideia, sem ser a visão. Por exemplo, um dos espetáculos que vai acontecer em setembro é quase tudo só com *phones*, portanto acho

que sim, pode ter a ver também com esta ideia de pensar outras possibilidades.

Já Elsa Valentim afirma que essa primeira experiência com audiodescrição não alterou significativamente o seu processo criativo. Confessa: “eu acho que ainda estamos numa espécie de período de adaptação. Acho que já ultrapassámos o período de, pronto, lá vamos nós ter que fazer estas coisas.”

E acrescenta que, neste momento:

Passámos para a fase de: olha, hoje é o dia da audiodescrição, e de contar aos colegas como é que é, porque os colegas que ainda não estiveram num espetáculo não sabem. Não, depois a gente tem de estar prontos e explicar como é que é, e de haver assim um certo entusiasmo.

Para Marco Paiva, existe um pensamento já enraizado, que advém da sua experiência com audiodescrição nas suas criações. Confessa:

(...) a minha questão com a audiodescrição foi sempre, e também já conversámos sobre isso, onde é que fica a ligação entre o objeto artístico e esse serviço, ou se a audiodescrição é sempre só um serviço ou...

E essas questões têm-se vindo a adensar conforme nós fomos fazendo um percurso e também fomos conhecendo outras abordagens, fomos conversando com o público cego, que trazia outras propostas.

Estas questões, segundo ele, foram-se adensando com o desenvolvimento do seu percurso e com o contacto com outras abordagens e públicos, nomeadamente o público cego, que lhe apresentou diferentes perspetivas. Este pensamento, afirma, está fortemente alicerçado nas suas parcerias com o Centro Dramático Nacional (CDN):

(...) havia esta questão que, de repente, a audiodescrição — tanto que eles nunca atribuíram a audiodescrição só ao público cego — ficou sempre como um recurso para quem quisesse utilizar.

E depois, principalmente com a relação com o CDN, porque acho que, na verdade, foi onde eu conheci mais a comunidade cega, porque havia esta relação com a ONCE, mesmo quando ia lá fazer ateliês ou quando nós fizemos as audições do *Calígula* ou do *Ricardo III*, apareciam sempre artistas cegos. Havia muito esta conversa sobre, do ponto de vista deste serviço, como é que vocês se relacionam com isto? E havia opiniões muito diferentes. Havia pessoas que, de facto, para elas aquilo era um serviço e era uma espécie de auxiliar para acompanhar o espetáculo; havia pessoas cegas que preferiam não utilizar, porque achavam que era desumanizar o espetáculo; outros que achavam que aquilo devia ter uma relação muito mais criativa com o que eles estavam a ver.

Para Sara Barros Leitão, o que mudou foi a sua consciência enquanto atriz.

Partilha:

(...) nas vezes seguintes que fiz, em que sabia que havia audiodescrição, ou seja, havia uma hiperconsciência minha de tentar ser limpa e rigorosa nas coisas. Pronto, porque sentia que contra a cena que respirava comigo. Isso, com o facto de fazer também muitas vezes... Chegou a um ponto de alívio em que hoje em dia eu já não sinto isso, porque sinto que já respiramos juntas e que não é necessário. E que tenho também cumplicidade com a pessoa que o faz, o que também acho que é importante, para que se encontre o novo, a novidade, a frescura daquele dia, porque sei que a pessoa conhece o espetáculo e consegue improvisar, tal como eu improviso, enfim, não estamos a dizer de mudar completamente, mas estamos a dizer de... o espetáculo é um organismo vivo.

Para Tiago Rodrigues, a resposta dilui-se num discurso que se entrelaça com a sua experiência enquanto Diretor Artístico do Teatro Nacional D. Maria II. Para ele:

(...) saber que ainda não comecei a escrever o texto, mas que vai haver audiodescrição, permite-me também, de vez em quando, lembrar-me, no processo de trabalho, que há uma relação entre isto que estamos a fazer e o dispositivo de audiodescrição, o que me obriga a pensar na relação disto que estamos a fazer com pessoas cegas ou com pouca visibilidade, com pouca vista. E, portanto, é muito curioso a forma: se houver alguma vulnerabilidade na criação, eu acho que há coisas que transpiram, há uma porosidade, há uma influência que surge e, mais uma vez, que é uma forma de riqueza.

Para este estudo, interessa-me também compreender quais são as dificuldades sentidas na implementação do recurso de audiodescrição. Estas dificuldades convergem em alguns pontos.

Para Diogo Freitas, esta dificuldade relaciona-se diretamente com a questão financeira:

"O que eu sinto é que eu gostava muito de ter de ser eu a gerir financeiramente, muitas vezes, os teatros, para poder priorizar também a audiodescrição."

Segundo o criador, quando a decisão está ligada à gestão de recursos financeiros limitados: "Em companhia, se formos nós a suportar a despesa, fazemos a língua gestual portuguesa e não a audiodescrição."

Elsa Valentim também remete a questão para o âmbito financeiro. Partilha connosco quem considera que deve assumir a responsabilidade pelos custos associados à implementação dos recursos de acessibilidade:

A única questão é mesmo financeira, porque eu acho que não deveriam ser as companhias — porque os subsídios não aumentaram para se ter a audiodescrição, não é? (...) Ao implementarem essa quase obrigatoriedade, ou pelo menos essa contabilidade para a pontuação, (...) deveriam ser os espaços que deveriam ter essa obrigatoriedade mais do que as companhias.

Marco Paiva igualmente coloca o enfoque na questão financeira.

Explica:

Geralmente a discussão é sempre a mesma com os co-produtores: é a questão do dinheiro. Eu acho que nós, ainda assim, fazemos muitas sessões com audiodescrição porque nós pagamos para isso acontecer. Porque se, de repente, eu entregasse a um co-produtor a responsabilidade de pagar, nunca tínhamos feito quase nada.

Sara Barros Leitão confirma esta tendência. Afirma: “A maior dificuldade, pronto, acho que a primeira não é bem a implementação, é a execução, ou seja, os teatros quererem. Ponto, isso é uma dificuldade.”

Acrescenta, contudo, que essa preocupação acompanha todo o processo de produção: “espaço mental e de produção para que, num contexto ainda muito preliminar, de fechar com produções, nos consigamos lembrar e ter essa capacidade de pôr teatros em contacto para dividir custos (...)”

Enquanto encenadora, aponta ainda outra dificuldade:

(...) quando a audiodescrição é feita numa fase muito inicial do espetáculo, ou seja, da sua estreia ou nos dias seguintes, eu ainda não tenho capacidade mental para ouvir o espetáculo com audiodescrição e poder desfrutar e avaliar e pensar

também nesse outro guião, porque ainda estou a resolver coisas de encenação muito prementes.

Tiago Rodrigues identifica também como obstáculo o investimento financeiro por parte das organizações:

O investimento financeiro das organizações. (...) Ou seja, encontrar organizações, teatros, festivais que considerem o uso da audiodescrição suficientemente importante para merecer o investimento financeiro que exige.

Salienta ainda questões de ordem técnica:

Por vezes, as condições técnicas ou o conhecimento das condições técnicas — onde é que as pessoas vão estar sentadas, que tipo de auscultadores, há ruído ou não há ruído, onde é que está a cabine, qual é a visibilidade, quanto tempo vamos ensaiar, etc.

Apesar dessas dificuldades, Tiago Rodrigues acredita que:

(...) a normalização ou a vulgarização da audiodescrição vai permitir cada vez mais a equipas técnicas, por exemplo, ou a equipas de acolhimento do público ou a artistas compreenderem o que é que está em jogo tecnicamente, para que a ignorância do que está em jogo não seja um obstáculo.

Acrescenta ainda:

Não chega haver o dinheiro e a boa vontade. É preciso haver um conhecimento técnico mínimo para que as pessoas que fazem audiodescrição tenham um interlocutor que permita essa audiodescrição.

Por fim, refere uma terceira dificuldade que observa junto dos equipamentos culturais: “A terceira coisa é a convicção da existência de um público para esse dispositivo.”

E desenvolve:

(...) a convicção de que não temos público, e aqui abro aspas, "não temos público suficiente para justificar utilizar a audiodescrição." Que é qualquer coisa que merece imediatamente a resposta: não têm público suficiente, provavelmente porque não fazem audiodescrição. Mas é verdade que para fazer uma primeira vez a audiodescrição há um trabalho junto de associações em termos de comunicação, (...) É preciso falar com as associações, é preciso falar com o público em geral, nunca esquecer que este trabalho não é um trabalho de comunicação segregada, é um trabalho de comunicação a toda a sociedade, de cada vez que falas com uma associação de cegos e amblíopes, tens que também comunicar com o público em geral que há audiodescrição disponível, porque no público em geral potencialmente há muito mais gente que vai querer aceder à audiodescrição do que naquela associação. E, portanto, esse trabalho tem que ser feito e eu acho que o facto de muitas vezes esse trabalho não estar feito é o que faz com que muitas organizações decidam não fazer audiodescrição porque não acreditam que esse público exista na sua comunidade, na sua cidade, na sua região, ou que, existindo, tenha vontade de aceder àquele equipamento cultural ou àquela obra.

Também era importante compreender, neste estudo, se existe uma reflexão por parte dos entrevistados acerca dos benefícios da inclusão do recurso de audiodescrição nas criações teatrais. A resposta a esta questão revelou-se convergente.

Para Diogo Freitas, a resposta é:

(...) chegar a mais pessoas, que é um esforço que nós fazemos enquanto companhia, que é chegar ao máximo número de pessoas; depois, também, é chegar ao número de pessoas que foram e que ainda são segregadas, que é um grupo minoritário, que é um trabalho que nós fazemos enquanto companhia também, (...) E depois, para nós, é mais-valia termos, de repente, pessoas no final a falar connosco, cegas, a falar connosco sobre a obra e o que sentiram.

Elsa Valentim afirma:

(...) dá uma grande satisfação quando existe público cego que depois tem esse retorno e fala sobre o espetáculo. (..) se conseguirmos chegar a pessoas que não têm acesso tão direto como as outras, acho que a satisfação é ainda maior.

E partilha ainda:

(...) como normalmente fazemos a audiodescrição ao domingo, e ao domingo costumamos fazer conversas com o público, temos esse retorno — normalmente em direto — e isso dá-nos uma grande satisfação, mesmo uma emoção. É, como descrevi há bocado, uma vontade de partilhar, de ouvir.

Marco Paiva divide a resposta em duas partes. Para ele:

(...) do ponto de vista, eu diria, mais do que artístico, mas da relação da estrutura e do trabalho da estrutura com o público, é a possibilidade de tu trazeres pessoas que, à partida, não iriam se aquele recurso não existisse. Essa é a grande mais-valia.

E confessa: “Do ponto de vista artístico, acho que ainda temos um caminho longo a fazer para perceber como é que este casamento se dá, de alguma maneira, do ponto de vista da audiodescrição.”

Sara Barros Leitão considera: “a primeira de todas é poder chegar de uma forma mais completa — usando a palavra do meu irmão, “agora é que está completo” — de uma forma mais completa a todos os públicos.”

E acrescenta:

(...) outra mais-valia também acho que é haver uma visibilidade de diversidade de público nas plateias, e acho que isso é uma mais-valia para que o outro público perceba que existem pessoas com cães, que os cães têm que estar dentro dos teatros — e quem diz dentro dos teatros diz em qualquer outro sítio — que há pessoas com bengalas, que há pessoas com assistentes pessoais, que há pessoas... E acho que isso é uma mais-valia, ou seja, que essa diversidade ocupe o teatro porque ela é a diversidade da vida. E muitas vezes, na vida, não se percebe que há essa diversidade porque há uma segregação das pessoas nos sítios, não é?

Tiago Rodrigues afirma:

A primeira mais-valia é a riqueza da experiência de quem necessita da audiodescrição para aceder a dimensões outras que vêm substituir aquelas que a sua condição não permite aceder. Obviamente, se a pessoa não pode ver o figurino, tem que poder tocar-lhe antes, ouvir falar dele e ouvi-lo descrito no espetáculo, o que não é a substituição exata de ver o figurino, mas melhor, no sentido em que é uma riqueza acrescentada àquele espetáculo.

Interessa-me também compreender de que forma os criadores entrevistados posicionam-se artisticamente em relação ao recurso da audiodescrição.

A 11.^a pergunta surgiu a partir da observação da implementação da audiodescrição nos últimos quatro anos, sendo pertinente perceber se existe, por parte destes criadores, uma vontade de intervir na produção deste recurso.

As respostas revelaram-se divergentes, sendo que alguns dos entrevistados iniciaram um processo de questionamento apenas recentemente.

Para Diogo Freitas — cujas criações foram sempre audiodescritas por mim e pela minha equipa — a resposta é negativa:

(...) acho que é um trabalho super clínico no sentido de técnico e clínico. Acho que nunca houve nada opinativo, nada como “isto significa agora que o ator está a correr para ali e está a transformar vermelho porque significa a morte”. Nunca ouvi nada disso porque, se assim fosse, não seria a audiodescrição. Acho que é um trabalho muito técnico e clínico que fazes. E não me meto porque é um trabalho, como sei lá, montar um projetor — e eu não me meto em como montar um projetor porque isso tem que ser apertado, tem que se rodar a lâmpada; é um trabalho que as pessoas têm formação e é técnico.

Já Elsa Valentim - cujas criações foram sempre audiodescritas por mim e pela minha equipa - respondeu prontamente:

“Não. Eu nunca tive essa.... Estás-me a levantar uma questão... que se calhar...”

Este pensamento decorre do facto de que, em todas as criações com audiodescrição de Elsa Valentim, a artista também estava em palco. Por isso, afirma: “Eu gostava de um dia assistir, e eu acho que este ano, como vou estar a ensinar, não vou estar a entrar. Acho que gostava de ouvir.”

E acrescenta:

(...) não faço ideia qual é a sensação de estar a ouvir. Portanto, não, eu confio nas pessoas, na vossa equipa neste caso. Damos o texto e olha, vamos acreditar que eles façam o melhor possível. Nós estamos tão ocupados, somos tão poucos para fazer tanto, que é mesmo assim: é confiar, ok? É para fazer, confiamos em quem sabe. É uma questão que nem se coloca.

Marco Paiva afirma: “Não, mas isso não tem a ver com ser audiodescrição. Por exemplo, eu não interfiro quando eu convido um cenógrafo a fazer uma cenografia.”

E desenvolve:

Tu ouves, ok, gosto mais disto, gosto menos daquilo, mas aquela pessoa é a pessoa profissional naquela área, a não ser que seja uma coisa gritante que, e para nós o limite é sempre a questão ética, que tu digas, isto para mim rasga o lugar de relação com as pessoas ou o lugar de relação com o objeto artístico. (...) Ou se fosse uma coisa que percebesses que, do ponto de vista da relação com o espectador, é tão invasiva e tão fora que, pronto, aí tens uma conversa.

Para Sara Barros Leitão, a resposta é clara:

Sim, acho que tenho vontade, tenho, não quer dizer que eu faça, mas tenho vontade. Porque era como te digo: para mim, a questão de independência e de autor é equiparada a qualquer outro criativo, e eu respeito todos os criativos que trabalham comigo e as suas vontades (...)

E explica:

(...) há um olhar, sobretudo, que é o do encenador/da encenadora, que cose. E por isso eu tenho vontade que a audiodescrição pudesse estar nesse sítio, de uma pessoa criativa, nessa perspetiva de

alguém que tem independência artística, que tem uma visão própria e que traz as suas coisas, mas que eu pudesse acompanhar e coordenar também.

Eu gostaria... E digo isto, não é... Eu gostaria de experimentar uma vez assim.

Por fim, Tiago Rodrigues também responde de forma rápida e clara:

A vontade existe, ainda não o fiz, mas a vontade existe. Eu acho que a normalização de qualquer coisa como audiodescrição vai levar a que artistas como eu, não apenas sensíveis à questão, mas preocupados com a forma como o público se relaciona com a obra, queiram não apenas ler o guião, como é o meu caso, que quero conhecer o guião, não é o caso de todos os artistas. Eu, no meu caso, quero ler o guião e quero poder ter uma palavra a dizer sobre o guião, mesmo que não seja autor dele, mas cada vez mais penso que há uma dimensão que exige meios e tempo para se pôr em prática, em que os artistas colaboram na formulação do guião.

Na continuidade da entrevista, interessava-me perceber se estes criadores, ao pensarem nos seus elencos, consideram artistas com cegueira ou baixa visão, mobilidade condicionada, surdez, deficiência cognitiva ou neurodivergência. As respostas dos entrevistados são significativas, na medida em que conduzem a uma reflexão que deve ser feita no presente e projetada para um futuro próximo.

Para Diogo Freitas, este processo já se iniciou, dado que, no elenco do seu mais recente trabalho, conta com uma atriz com autismo. Ainda assim, partilha uma dificuldade que identifica:

"Aqui no Norte sinto muita dificuldade; mapeado, eu conheço uma atriz que é cega."

E prossegue:

Nós temos sempre muita carência e eu mesmo ponho aqui a minha culpa, essa ideia de falta mesmo de fazermos um mapa de pessoas cegas e S/surdas, com baixa visão também, para podermos pensá-las para os espetáculos. Acho que isso é mesmo uma carência que temos, principalmente aqui no Norte. Mas pronto, essa coisa também do Norte e Sul também, pronto, vamos buscar, e é o que acontece também. Agora, se pudesse fazer em Portugal assim um mapa de pessoas...

Já para Elsa Valentim, a resposta é: “Eu já pensei. Já pensei, ainda não pratiquei.”

Partilha ainda a percepção de que haverá a necessidade de uma adaptação integral, que ocorrerá de forma planeada:

(...) se um dia fizermos um espetáculo com pessoas que não têm a mesma acessibilidade que a maioria, acho que vou pensar nas estratégias todas possíveis, desde como é que chegam à sala de ensaios, sei lá, todas essas coisas.... Acho que isso é uma das coisas que vai ter que estar junto com a ideia de fazer.

Para Marco Paiva, a resposta é inequívoca:

Sim, ou seja, todas as audições que nós abrimos foram sempre para artistas com e sem deficiência e S/surdos, e já trabalhamos com artistas neurodivergentes, de baixa visão, cegos, S/surdos, com paralisia cerebral, com deficiência intelectual.

Partilha também a existência de um pensamento estruturado sobre a necessidade de adaptação e preparação das equipas envolvidas:

Por exemplo, no caso dos artistas cegos ou com baixa visão, quando nós sabemos que no elenco vai estar um artista cego e com baixa visão, há um *briefing* a toda a gente, se calhar há de trazer esse artista antes de começarmos o processo de trabalho ou alguém de referência que nos possa dar indicações sobre o que é que tem que acontecer na sala de ensaio, o que é que tem que acontecer quando mudamos para o teatro, o que é que tem que acontecer na relação... há várias coisas que são especificidades dos artistas que são tidas em conta e *briefadas* à equipa.

Sara Barros Leitão responde a esta pergunta identificando uma problemática bastante pertinente: “Não. Eu não penso em alargar porque acho que há um problema meu, claro, que é desconhecer.”

E desenvolve o seu pensamento:

E por eu desconhecer muitos intérpretes com essas características que descreveste, não são eles que me surgem quando eu penso em atores. E isso acho que é o problema, portanto, não tem a ver com alargar... tem a ver com... se eu conhecesse provavelmente de forma mais íntima essas pessoas — quando digo íntima é vê-los várias vezes (...)

Para Tiago Rodrigues, a resposta também revela a problemática do desconhecimento. Comunica-nos que:

Acho que uma das razões pelas quais não tenho trabalhado com pessoas, por exemplo, S/surdas ou cegas ou com mobilidade condicionada ou neurodivergentes, tem a ver com as ferramentas para acompanhar corretamente essas pessoas no trabalho, com

a noção de que, nalguns casos, não teríamos ou as condições concretas ou o conhecimento suficiente no seio da nossa equipa para que o acompanhamento fosse correto.

Acrescenta ainda:

Ao mesmo tempo, acho que também fruto de uma relação mais pobre com o mundo que tem a ver com o de não ter muitas relações de colaboração comparadas com outras, com pessoas, por exemplo, que façam parte desses grupos, coisa que tento transformar, ou seja, o que para mim seria importante era que mais uma vez trabalhar, por exemplo, em palco com uma pessoa com... já o fiz, mas não é uma prática habitual, ou seja, trabalhar, por exemplo, no palco com uma pessoa com mobilidade condicionada, já o fiz, mas sempre suspeitando que poderia estar a cometer erros, sempre com muitas precauções e sempre pensando que deveria ter mais artistas com estas características na minha vida e na minha teia de relações próxima para que fosse natural e para que não tivesse receio ou pudor dessa escolha ser entendida como uma caução de diversidade e de progressismo na composição da equipa.

Por fim, confessa-nos:

(...) há um processo que provavelmente ainda não vivi, mas que tento viver, de aproximação, da descoberta, e que espero me leve em breve a trabalhar com mais pessoas e a beneficiar dessa riqueza de pessoas que têm uma relação com o mundo que é diversa da minha, que é diferente da minha, mas que se pode vir acrescentar, acrescentar ao meu trabalho e ao trabalho que eu posso fazer com elas.

Para concluir esta análise, interessa-me estabelecer uma correspondência com as respostas relativas à última questão colocada aos entrevistados. Foi-

lhes perguntado se — caso a decisão lhes pertencesse — optariam sempre por integrar recursos de acessibilidade, nomeadamente a audiodescrição, nas suas criações. As respostas mostraram-se, de forma geral, convergentes.

Diogo Freitas afirma: “Eu acho que cabe sempre ter recursos.”

Confessa ainda não compreender quando um criador opta por não incluir um recurso de acessibilidade sob o argumento de que “não cabe” no espetáculo:

Acho que é

arranjar desculpas para não tornar o espetáculo acessível e para não teres esse trabalho. Não é tanto para não ter o espetáculo acessível, é porque, às vezes, as pessoas estão assoberbadas pelo trabalho e não querem ter de pensar sobre esse recurso e sobre como colocar aquela pessoa em cena. Eu acho que é isso, acho que é muito parvo não fazer e dar essa desculpa, para mim é uma desculpa: não cabe no objeto artístico. Não faz sentido.

Elsa Valentim responde que a sua decisão seria: “(...) sempre usá-los. Neste momento, para nós, não é uma questão não usar. A não ser que tenhamos algum problema financeiro inesperado, será a única coisa que nos fará não ter.”

Acrescenta ainda: “De resto, já não é uma questão para nós sequer não ter. Não é uma questão de se ponderar.”

Para Marco Paiva, a resposta é inequívoca: “Eu escolho sempre usá-los.”

Ainda assim, reconhece que essa escolha está condicionada por fatores externos: “(...) no limite, a impossibilidade de fazer com tudo e sempre é um limite não ter uma colaboração financeira para fazer acontecer.”

Sara Barros Leitão, por sua vez, admite que esta questão nem sempre é clara para si. Partilha o seguinte raciocínio:

Olha, se calhar vou responder assim: “não é escolher sempre usá-los.” Eu penso sempre neles, ou seja, penso sempre neles, e logo vejo se consigo ou não, por questões práticas de produção, questões artísticas, uma série de questões. Mais do que escolher sempre usá-los, eu escolho sempre pensar neles, e eles são sempre motivo de reflexão. Usá-los ou não é fruto de uma reflexão e consequência de condicionantes técnicas, artísticas e financeiras.

Tiago Rodrigues reconhece que, por vezes, há uma escolha ou um privilégio de determinados recursos em detrimento de outros, consoante o contexto.

Explica:

tenho a tendência a privilegiar a audiodescrição, porque acho que precisa de uma margem maior de normalização, ou precisa de se multiplicar mais. E, portanto, mais para responder àquilo que me parece ser uma maior dificuldade no lado da audiodescrição.

Contudo, refere que:

(...) no caso concreto do Festival de *Avignon*, costumo privilegiar as intervenções nos espaços que permitem criar acessibilidade a pessoas com mobilidade condicionada, mas essa é uma característica muito específica de *Avignon*, porque uma grande maioria dos espetáculos se realizam em monumentos históricos, medievais, onde, infelizmente, embora muitos deles sejam monumentos nacionais, não há suficientes formas de acesso, (...)

Conclui, por isso: “(...) eu diria que o maior investimento que nós fazemos no Festival de *Avignon* é na questão da adaptação destes espaços históricos monumentais à acessibilidade a pessoas com mobilidade condicionada.”

A análise das entrevistas realizadas a cinco criadores teatrais portugueses revela um panorama em transformação no que toca à integração da audiodescrição e, mais amplamente, dos recursos de acessibilidade no setor das artes performativas. Embora partam de trajetos distintos — tanto em termos de contexto institucional como de motivações pessoais e profissionais — todos partilham, de forma mais ou menos consciente, a convicção de que o teatro deve ser um espaço verdadeiramente inclusivo, onde a diversidade do público é reconhecida e valorizada.

Num primeiro plano, destaca-se a forma como o pensamento sobre o público — e, especificamente, sobre o público com cegueira ou baixa visão — vai-se enraizando de maneira diferenciada no processo criativo. Para alguns, como Tiago Rodrigues ou Marco Paiva, essa reflexão está já incorporada desde as primeiras fases da criação, sendo assumida como parte do discurso artístico e da ética de trabalho. Noutros casos, como os de Diogo Freitas ou Elsa Valentim, o caminho está ainda em fase de descoberta e adaptação, frequentemente motivado por exigências institucionais ou contextuais — como o cumprimento de critérios de financiamento — mas que, com a experiência, se vai convertendo em convicção pessoal e artística.

É também relevante notar o papel das parcerias institucionais e das redes de colaboração, como no caso da Rede de Teatros Com Programação Acessível referida por Sara Barros Leitão. Estas estruturas parecem funcionar como catalisadoras para a implementação de recursos como a audiodescrição, ao facilitarem o apoio logístico e financeiro, e ao promoverem uma cultura de partilha de responsabilidades entre entidades coprodutoras.

A questão financeira emerge como uma das principais barreiras à continuidade e expansão da audiodescrição. Todos os criadores, sem exceção, apontam os constrangimentos orçamentais como obstáculo central — não apenas na execução técnica, mas também no próprio planeamento da acessibilidade como parte orgânica do projeto artístico. De acordo com a experiência dos cinco entrevistados, a responsabilidade pela implementação destes recursos recai frequentemente sobre as companhias, sem que haja um aumento proporcional dos apoios nem um compromisso claro por parte dos equipamentos culturais.

Outro aspeto que merece destaque é o posicionamento artístico dos criadores em relação à audiodescrição. As opiniões dividem-se entre aqueles que veem o recurso como um elemento técnico e autónomo, confiando plenamente nas equipas responsáveis, e aqueles que desejam intervir criativamente no guião ou no processo, considerando-o parte da linguagem cénica. Neste último grupo, Sara Barros Leitão e Tiago Rodrigues revelam interesse em cocriar com as pessoas que produzem a audiodescrição, apontando para um futuro em que este recurso possa deixar de ser apenas uma tradução da cena visual e passar a ser uma componente integrante da dramaturgia. Marco Paiva reflete também acerca desta possibilidade num projeto futuro.

A reflexão sobre representatividade nos elencos traz ao de cima uma lacuna transversal: o desconhecimento ou afastamento das redes de artistas com deficiência cognitiva, com neurodivergência, com cegueira ou baixa visão, com mobilidade condicionada e / ou artistas S/surdos. Marco Paiva constitui uma exceção notável, ao integrar sistematicamente intérpretes S/surdos nas suas produções e ao estruturar o trabalho em torno das suas especificidades. Nos restantes casos, há um reconhecimento claro da ausência de relações próximas com artistas com cegueira ou baixa visão, S/surdos, com mobilidade condicionada, com neurodivergência ou com deficiência cognitiva — lacuna que os próprios criadores identificam como

um problema estrutural, mas que ainda se encontra em fase embrionária de resolução.

Apesar dos desafios, os benefícios identificados pelos entrevistados em relação aos recursos de acessibilidade são convergentes e inequívocos: alargar o acesso, enriquecer o contacto com novos públicos, estimular o diálogo e, sobretudo, romper com lógicas segregadoras que continuam a marcar o setor cultural. A presença de diversidade nas plateias e nos palcos é apontada como um fator de transformação não só cultural, mas também social.

Finalmente, quando questionados sobre se optariam sempre por integrar recursos de acessibilidade nas suas obras, a maioria responde afirmativamente ou demonstra pelo menos o desejo constante de os considerar, mesmo quando a execução não é sempre possível. Neste ponto, confirma-se que a consciencialização está em curso, e que, embora a prática ainda não seja plenamente consistente ou sistemática, há um movimento coletivo em direção a uma cultura de acessibilidade mais madura, crítica e participativa.

Este estudo permite, assim, afirmar que a acessibilidade — e em particular a audiodescrição — deixa de ser um “extra técnico” e começa a ser entendida como parte do próprio pensamento artístico. A continuidade desse caminho depende, no entanto, de investimento, formação, visibilidade, escuta e vontade política, mas também de vínculos afetivos e éticos, que transformem o compromisso com a acessibilidade em algo que já não se pense como uma obrigação, mas como um gesto artístico de responsabilidade e cuidado.

4. 2 - Análise das entrevistas - estudos de caso B - Público-alvo do recurso de audiodescrição

A presente análise baseia-se nas entrevistas realizadas com um grupo selecionado de participantes, que constituem o público-alvo do recurso de audiodescrição, nomeadamente pessoas com diferentes tipos de cegueira ou

baixa visão, com variados níveis de envolvimento em atividades culturais e integradas na sociedade. Quatro dos entrevistados são adultos e um é uma criança, Pedro, que tem sido acompanhado por mim desde os cinco anos, o que possibilitou uma observação aprofundada do seu desenvolvimento e da crescente fruição cultural proporcionada pela utilização contínua deste recurso. Alguns participantes mantêm ainda ligações diretas com associações relevantes.

As entrevistas, de carácter semiestruturado, permitiram a recolha de dados qualitativos essenciais para complementar a investigação, oferecendo perspetivas diretamente relacionadas com a acessibilidade cultural e as práticas inclusivas no contexto da criação artística.

A apresentação dos resultados, correspondentes às entrevistas realizadas em agosto de 2025, será estruturada com base nas quinze perguntas formuladas (Anexo XIV) e ilustrada com excertos representativos, procurando equilibrar a interpretação crítica com a fidelidade às vozes dos participantes.

Lista de entrevistados - Público-alvo do recurso de audiodescrição (por ordem alfabética) e breve apresentação:

Irina Francisco

Possui mestrado na área de Ensino de Línguas e Literaturas. É professora de Português e Espanhol dos ensinos básico e secundário e integra a direção da Associação Bengala Mágica.

Odete Carvalho

Frequentou os cursos de Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas e em Direito. Atualmente, exerce funções como assistente técnica na Câmara Municipal de Lisboa.

Pedro Almeida

É estudante do quinto ano do ensino básico e uma das crianças que motivaram a criação da Associação Bengala Mágica: Associação de pais, amigos e familiares de crianças, jovens e adultos cegos e com baixa visão.

Ruben Portinha

Possui licenciatura em Ciências da Comunicação e é músico.

Rui do Nascimento

É licenciado em Direito e possui cédula profissional de advogado. Encontra-se reformado e exerce a função de diretor técnico na APEC.

Saber se algum dos entrevistados teria tido algum tipo de formação em teatro, dança, canto ou outra manifestação artística e cultural era-me importante.

A esta questão, Irina Francisco responde: “Não, nada. Quer dizer, vamos ver, enquanto criança, frequentei as aulas normais de expressão artística que estavam incluídas no plano curricular, não é? Mas, exceto isso, não, nunca.”

Odete Carvalho diz-nos que: “Não, em termos assim mais formais, não. Há umas brincadeirinhas pontuais, mas formais, nada, nada, não.”

Já Pedro Almeida partilha connosco que: “Só canto, e tive um ATL de teatro.” E que “A de coro foi no Conservatório de Palmela, e o ATL de teatro foi nas férias de verão do ano passado.”

Ruben Portinha informa-nos que: “Sim, mas de curta duração. Frequentei formação musical, neste caso, entre 2014 e 2015.”

Por fim, Rui do Nascimento confessa que nunca teve aulas regulares, mas que: “mas fui músico, onde tirei o curso de acordeão aos 14 anos. E exerci essa atividade até aos 23 anos.”

Também questionei os meus entrevistados sobre a frequência de espetáculos de teatro.

Irina Francisco, que foi mãe recentemente, diz-nos que: “Desde que a minha bebé nasceu, não”, mas que, antes disso,” era uma espectadora assídua de espetáculos de teatro.”

Odete Carvalho responde sem hesitação: “Sem dúvida. Bastantes.”

Pedro Almeida responde afirmativamente a esta questão.

Ruben Portinha confessa: “Raramente e menos do que gostaria.”

Rui do Nascimento responde: “Costumo. Bastantes.”

Era importante para mim perceber se se identificavam como público-alvo do recurso de audiodescrição e, por isso, questionei-os sobre a utilização deste recurso quando estivesse disponível nos espetáculos de teatro a que assistissem.

Irina Francisco afirma: “Sim, sempre. Aliás, o facto de ter o recurso da audiodescrição, para mim, é um motivo extra para ter interesse em ir ver uma peça de teatro.”

Odete Carvalho responde: “Sim, se estiver disponível, sempre.”

Pedro Almeida responde simplesmente: “Uso.”

Ruben Portinha também responde afirmativamente: “Costumo, sim. Costumo utilizar.”

Rui do Nascimento responde: “Sempre.”

Gostaria, também, de compreender qual a perceção dos cinco entrevistados relativamente ao facto de os equipamentos culturais em Portugal, em geral, e em Lisboa, em particular, estarem preparados para acolher de forma adequada pessoas com cegueira ou baixa visão. Nesta questão, as respostas dos adultos diferem da de Pedro, que ainda é criança.

Irina Francisco responde que: “Aqueles que eu frequento, sim, porque eu frequento-os precisamente pelo facto de eles estarem preparados.” Destaca, nomeadamente, o Teatro São Luiz e o TNDMII como os espaços que mais frequenta. Salaria ainda que “(...) o facto de eles estarem preparados é aquilo que me faz frequentá-los.” Contudo, alerta que “(...) se eu considero que a maioria dos equipamentos culturais que eu gostaria de frequentar está preparada — talvez a resposta já seja não.”

Odete Carvalho apresenta uma resposta mais direta, mas faz uma distinção entre os equipamentos culturais. Afirma: “Muitos sim, alguns não. Já apanhei de tudo pelo país todo e também na cidade de Lisboa. Portanto, uns sim e outros não. Mas talvez a maioria sim, mas ainda há uma parte que não.”

Pedro Almeida refere que os equipamentos culturais “Estão muito preparados.” Contudo, no decorrer da pergunta anterior, informa-nos que, quando vai ao teatro com a escola, “Aí teve que ser a minha professora Isabel — ou professora mesmo — ou a antiga professora de educação especial, que é a Rita Palheta, a fazerem...” a descrição. Ao responder a esta questão, relaciona a sua experiência com idas ao teatro com audiodescrição, explicando que “(...) para além de eu ouvir a audiodescrição,

antes, quando eu pego no equipamento, explicam-me tudo e, pronto, dizem para que é que servem os botões”.

Ruben Portinha responde com alguma incerteza, justificando:

Quer dizer, não tenho um conhecimento suficientemente grande para dizer que todos sim ou todos não. Sei que há uns que, sim, têm as condições mínimas, básicas, para receber esta população. E outros que ainda estão bastante aquém.

Rui do Nascimento aprofunda a resposta e desenvolve o seguinte raciocínio:

(...) eu penso que as salas de espetáculo, para uma pessoa com deficiência visual, não necessitam de ter nenhuma adaptação especial, porque nós movimentamos convenientemente e, portanto, não é necessária nenhuma adaptação especial.

O que se coloca é uma falta de sensibilização por parte das pessoas que, muitas vezes, estão nas salas de espetáculos, porque, com aquela necessidade de querer decidir pelas próprias pessoas com deficiência o que é melhor para elas, sem as consultar sequer, acontece, muitas vezes, que as colocam em locais não muito apropriados até para ter aquele impacto com o som da sala, com o espetáculo, com o movimento no palco.

Isso acontece em algumas salas de espetáculo, que nos colocam de lado, naqueles camarotes que, para nós, uma pessoa que não vê e só ouve, muitas vezes direciona a cara não para o sítio adequado, mas para o sítio onde estão as colunas.

Mas pronto, que não tem muito a ver com as salas, tem mais a ver com quem gere as salas.

Também procurei saber diretamente junto dos meus entrevistados quais consideravam ser os benefícios de assistir a um espetáculo de teatro com recurso à audiodescrição.

A esta questão, Irina Francisco responde: "A mais-valia óbvia é que se torna mais acessível ao público que não consegue ver o que se passa em palco." Irina aprofunda a sua resposta através do relato de uma experiência pessoal durante a fruição de um espetáculo sem audiodescrição:

Eu recordo-me muitas vezes de um espetáculo a que fui assistir aqui há uns anos — não me recordo do título —, mas recordo-me de que foi no Teatro da Trindade. (...) E era um espetáculo que tinha tudo para não precisar de audiodescrição, porque era baseado numa obra literária, e, portanto, eu pensei: se é uma adaptação de um livro, não terá grande dificuldade para mim. (...) Pois que as opções do encenador resultaram em que a primeira meia hora da peça fosse completamente sem falas e, portanto, durante aquela primeira meia hora, quarenta minutos — sei que foi muito tempo —, eu não percebi rigorosamente nada do que se passou em palco. Nada, nada, nada.

E conclui: "Portanto, a relevância, a importância de haver audiodescrição é simplesmente tornar um espetáculo possível de ser compreendido por um determinado tipo de público — neste caso, o público que não consegue ver."

Odete Carvalho responde:

A mais-valia é sobretudo para quem vai usufruir do espetáculo, para o assistente, porque é o acesso à informação, ter um acesso muito mais completo, não é? Se for um espetáculo com muito texto, a mensagem é captada na maioria, mas vai complementar — e muito — e vai permitir uma maior aproximação... de conseguir absorver mais mensagem. Agora, imaginando que o texto até é muito reduzido e que a

mensagem é muito mais passada por imagem, então, a diferença é entre o tudo e o nada, entre compreender a peça e não a compreender.

Pedro Almeida afirma que, com o recurso da audiodescrição: “posso tentar perceber — não sei se isto aqui faz sentido na pergunta — mas posso tentar ouvir o que as outras pessoas veem.”

No desenvolvimento da sua resposta, Pedro relembra uma experiência recente. Fui com ele, a convite da sua mãe, Dídia Lourenço, assistir ao espetáculo *O Planeta é a Nossa Casa*, que não dispunha de audiodescrição. Solicitei à produção que nos permitisse subir ao palco, antes do espetáculo, para realizar um reconhecimento tátil do espaço cénico, tateando o cenário e os figurinos dos atores. Durante a entrevista, Pedro descreve de forma detalhada os elementos que foram explorados nessa experiência.

Rúben é o entrevistado que distingue entre a audiodescrição realizada de forma subjetiva e aquela que é feita de forma objetiva. Para ele, a resposta à questão não é simples, pois depende da abordagem adotada:

Depende da
forma como é audiodescrito.

Se for uma audiodescrição que não seja excessivamente intrusiva e que deixe o espectador também liberto para acompanhar a peça de teatro e daí poder tirar as suas interpretações, e daí poder usufruir dela sem estar demasiado condicionado, acho que é uma grande mais-valia.

Se for uma audiodescrição mais lírica do que descritiva, mais adjetivada do que objetiva, e que seja demasiado palavrosa, e que seja demasiado intrusiva, e que faça quase o espectador ter de optar entre uma coisa e outra, aí já não acho que seja uma mais-valia.

Por sua vez, Rui do Nascimento responde: “As mais-valias são enormes. Primeiro, porque, num teatro audiodescrito, nós conseguimos apreendermos aquilo de que os que veem se apreendem, que nós, só pelo ouvido, não conseguimos saber.”

E acrescenta:

E isso a audiodescrição complementa
perfeitamente: aquilo que nós não conseguimos apreender com os olhos.
Portanto, um espetáculo com audiodescrição, inequivocamente, é muito mais
rico para uma pessoa com deficiência visual do que um espetáculo sem
audiodescrição.

Se me perguntares: consegues assistir a um espetáculo sem
audiodescrição?

Consigo, mas não saio de lá tão rico como saio com a audiodescrição.

Quis também compreender se os meus entrevistados consideram haver espaço para pessoas com cegueira ou baixa visão nos palcos, enquanto artistas.

Irina Francisco responde: “Tendo em conta que não é usual ver-se, eu diria que não há muito espaço.”

E justifica: “Ou seja, aquele conceito de “eu tenho um grupo de teatro e por acaso está lá uma pessoa cega ou uma pessoa em cadeira de rodas”, acho que não é muito comum.”

Odete Carvalho afirma: “Ah, sem dúvida, considero que sim. É preciso ter talento, mas sim.”

E acrescenta:

Eu acho que irá enriquecer, com certeza, e dar diversidade aos atores. Penso que deva ser incluído, não deverá ser um grupo só de cegos, na minha opinião, mas vai dar muita diversidade e vai ser uma mais-valia a acrescentar. Eu considero que sim.

Pedro Almeida também responde afirmativamente, mencionando uma lista considerável de artistas com cegueira ou baixa visão que conhece.

Ruben Portinha afirma: “Sim, considero.”

Rui do Nascimento também dá uma resposta positiva: “Sim, há. Inclusive, há países onde há atores com deficiência visual que têm elencos de teatro, que conseguem perfeitamente ser atores e fazer, integrar um espetáculo perfeitamente normal.”

E desenvolve:

Eu já assisti a peças de teatro só com pessoas com deficiência visual.

Não gostei, sinceramente. É um bocadinho degradante.

Agora, espetáculos mistos, inclusivos, onde há pessoas com deficiência visual, totalmente normal. Inclusive, há grupos de dança que integram pessoas com deficiência visual.

Era igualmente importante para mim compreender se a ausência de audiodescrição em todos os espetáculos de teatro, de alguma forma, condicionava ou inibia a fruição cultural por parte dos meus entrevistados.

Por esse motivo, procurei perceber se davam preferência a assistir a espetáculos que disponibilizassem este recurso.

Irina Francisco responde de forma inequívoca: “Sim. Sim. Claramente.”

Já para Odete Carvalho, a resposta revela-se menos imediata. Refere:

Isso é complexo... embora, sim, seja a minha primeira procura: as peças terem audiodescrição. Contudo, a temática e o conteúdo também me interessam muito. E, realmente, se houver uma peça com alguma temática ou com algum tipo de atores ou de representação, se possível, eu tento não escolher, mas... vou ver as duas. Tento não ficar na posição de escolher.

Pedro Almeida também indica que a sua decisão dependeria de outros fatores. Explica: “Depende qual fosse mais giro. Se fosse o com audiodescrição, ia ver o com audiodescrição; se fosse o outro, ia ver o outro. Mas ia ver mais o da audiodescrição por causa...”

Ruben Portinha, por sua vez, responde de forma clara e negativa. Afirmando: “Sinceramente, não. Não é algo que eu privilegie sobremaneira. Claro que, se conseguir juntar o melhor dos dois mundos, excelente.”

E clarifica o motivo da sua posição: “(...) não faço assim a maior das questões em guardar ou em agendar a minha ida àquele espetáculo exclusivamente para o dia e hora em que haja audiodescrição.”

Reivindica ainda: “Eu teria o direito de ver a peça com audiodescrição seja qual for o dia e seja qual for a hora em que ela esteja exibida.”

E conclui: “(...) vou no dia e na hora que pretendo ir, ou que posso ir, independentemente de ter ou de não ter audiodescrição.”

Por fim, Rui do Nascimento apresenta uma posição clara:

Exatamente. Se houver um espetáculo de teatro com audiodescrição, é o que eu escolho. A não ser que haja um espetáculo com um artista famoso que eu gostasse

muito de ver, e aí sou capaz de assistir ao espetáculo porque, pronto...
Mas o espetáculo com audiodescrição é o que eu privilegio, em relação ao
outro.

Por último, interessava perceber junto dos entrevistados o que cada um considera que falta fazer para que a cultura esteja mais preparada para receber — seja na plateia, seja no palco — as pessoas com cegueira ou baixa visão.

Para Irina Francisco, esta resposta é clara:

Acima de tudo, acho que falta
mais formação dos profissionais e dos equipamentos culturais e artísticos.
Falta dar mais a conhecer a realidade das pessoas com deficiência — e,
concretamente, das pessoas com deficiência visual.

Acrescenta ainda que é importante:

(...) desmistificar muitas ideias pré-
concebidas que existem acerca da deficiência — que as pessoas não vão,
que não se interessam, que estão fechadas em casa e que lhes dão comida
à boca, não é?

Estou a estereotipar, mas é importante abrir o conhecimento desta
comunidade à restante comunidade para desmistificar ideias e para ir mais
ao encontro das necessidades.

Conclui, referindo a importância da participação cultural das pessoas com
cegueira ou baixa visão:

E também é preciso que as pessoas procurem
mais os equipamentos, que reivindiquem os seus direitos e que se dêem a

conhecer, para que quem está do outro lado também perceba que há esta
necessidade e que há procura.

Odete Carvalho responde:

Eu acho que falta a famosa mudança de mentalidades. Ou seja, o que falta fazer é considerarem normal e não que estão a fazer “ah uau”, a fazer ali uma exceção... Falta que considerem super natural que tenha de haver os recursos da acessibilidade. Que isso, quer dizer, seja tão natural como ter os atores. (...)

Conclui: “(...) Portanto, considero que falta haver essa normalização na cabeça das pessoas.”

Pedro Almeida diz-nos que: “Falta, por exemplo, se for na plateia, muitos sítios com audiodescrição”

Acrescenta que o mesmo falta no palco — pensando nos artistas com cegueira ou baixa visão: “se for no palco, podia ter lá alguém, ou por exemplo, como na audiodescrição, ou seja, numa cabine, mas a dizer, por exemplo: vira-te para aquele lado, vira-te para ali, vira-te para aqui, vira-te para o lado.”

Quando a mãe, Dídia Lourenço, o questiona sobre o que faria se fosse Presidente da República, ele responde: “(...) dizia para acabar os espetáculos sem audiodescrição e pôr tudo com audiodescrição ou audioguias no museu, ou pisos tácteis, pisos tácteis também (...)”

Ruben Portinha remete para o fator humano, também. Diz-nos que o que falta é: “(...) trabalhar do pescoço para cima. Eu acho que é isso que falta fazer.”

Continua: “É continuar a trabalhar para que as nossas formas de pensamento, as nossas ações e as nossas políticas vão cada vez mais ao encontro daquilo que nós somos, que é: diversos. Que é a diversidade.”

E conclui:

Eu continuo a achar que o principal fator de mudança, e o principal motor, continua a ser o fator humano.

E, se nós trabalharmos o fator humano, às tantas, já não vai ser estranho, nem um bicho de sete cabeças, alguém que programe uma sala de espetáculos, ou alguém que construa de raiz uma sala de espetáculos, pensar em lugares para mobilidade condicionada, em audiodescrição, em acesso à plateia, em acesso ao palco, em acesso à receção... e por aí vamos... em sinalética visível, em linguagem fácil, em Língua Gestual Portuguesa...

Portanto, eu acho que é isso que há para mudar: é a nossa forma de pensamento.

Já Rui do Nascimento responde fazendo uma comparação entre o passado e o presente. Faz-nos saber que:

Olha, falta fazer muito. Ou seja, nós não nos podemos queixar que nada foi feito.

Recordo-me que, quando entrei nesta vida, comecei a envolver-me na área da deficiência, não havia nada.

Constata que: “Vê-se que, de facto, houve uma grande evolução, mas falta fazer muito mais.”

E destaca:

Falta, primeiro, sensibilizar a comunidade para a diferença, fazer com que a comunidade aceite as pessoas com

deficiência, sensibilizar essa comunidade — principalmente da área do espetáculo — para que não decida pelas pessoas com deficiência, mas decida com as pessoas com deficiência, para se encontrarem as melhores soluções.

Remete também para a responsabilidade da pessoa com cegueira ou baixa visão em aproveitar as boas práticas na fruição cultural: “As pessoas hoje têm muita coisa ao dispor, mas também falta muita coisa, que é falta de informação.”

Confessa que:

(...) a pior coisa que existe nesta área é, primeiro, conseguir-se atingir alguns objetivos e, depois, as pessoas não aproveitarem o que existe.

Porque nós só conseguimos justificar uma maior intervenção nesta área se as pessoas comparecerem, se as pessoas aproveitarem, se as pessoas forem à luta e conseguirem tirar proveito do que já foi feito, para poder exigir muito mais.

E conclui:

Agora, falta muito, falta fazer muito? Falta.

E passa, essencialmente, pela sensibilização destas autoridades públicas, até das entidades que atuam nesta área — sensibilizá-las para a diferença. Ou seja, o mundo dos “normovisuais” tem de se interrelacionar com o mundo dos “normocegos”.

A análise dos testemunhos recolhidos junto dos cinco entrevistados — pessoas com cegueira ou baixa visão com diferentes trajetos de vida, idades e níveis de envolvimento cultural — permite construir uma visão abrangente

sobre os desafios, práticas e possibilidades de inclusão cultural em Portugal, especialmente no contexto dos espetáculos de teatro e na área da Grande Lisboa.

Os dados evidenciam, em primeiro lugar, um interesse generalizado pela fruição cultural, nomeadamente pelo teatro, bem como um reconhecimento claro da mais-valia da audiodescrição enquanto ferramenta fundamental de mediação e acesso à experiência estética. Para a maioria, este recurso permite não apenas compreender melhor os espetáculos, mas vivenciá-los de forma mais rica, autónoma e completa. No entanto, a sua escassez e disponibilização pontual continuam a condicionar a participação plena deste público, o que é apontado como um dos principais entraves à efetiva democratização da cultura.

A representatividade nos palcos também foi objeto de reflexão. Apesar de nem todos os entrevistados terem formação artística formal, manifestam-se opiniões favoráveis à presença de artistas com deficiência visual nas artes performativas. Esta presença é vista não como um gesto simbólico ou caritativo, mas como uma oportunidade real de enriquecer o campo artístico com novas perspetivas, corpos e linguagens. O consenso, no entanto, é de que ainda existe um longo caminho a percorrer até que essa inclusão ocorra de forma natural, estruturada e não-excepcional.

Quanto à preparação dos equipamentos culturais, as perceções variam.

Embora se reconheça uma evolução positiva nos últimos anos, os entrevistados identificam lacunas significativas — não apenas em termos de infraestrutura, mas sobretudo de atitude, formação e conhecimento por parte dos profissionais da cultura. A falta de sensibilidade e de escuta ativa por parte das equipas de programação e acolhimento é mencionada como um dos principais obstáculos à acessibilidade plena.

Por fim, a questão sobre o que falta fazer para que a cultura esteja mais preparada para acolher pessoas com cegueira ou baixa visão revelou-se particularmente reveladora. As respostas convergem na identificação de três

eixos centrais: a formação dos profissionais, a mudança de mentalidades e a participação ativa das próprias pessoas com deficiência visual. A

acessibilidade é entendida não apenas como uma questão técnica, mas como um imperativo ético e político, que exige uma mudança estrutural nas formas de pensar, fazer e gerir cultura.

Em suma, os testemunhos recolhidos reforçam a ideia de que a inclusão cultural não pode ser tratada como exceção ou concessão, mas sim como um direito pleno. As pessoas com deficiência visual não apenas desejam participar, mas têm propostas concretas, críticas fundamentadas e experiências significativas a oferecer. A cultura, para ser verdadeiramente de todos, tem de se tornar um espaço de diversidade não apenas representada, mas vivida — no público, nos palcos e em todos os lugares de decisão.

Conclusão

Esta tese teve como fio condutor a questão da acessibilidade, entendida em sentido amplo e profundo, para pessoas com mobilidade condicionada, pessoas S/surdas, pessoas com deficiência cognitiva e neurodivergência, com especial foco nas pessoas com cegueira ou baixa visão e o seu acesso às manifestações culturais, nomeadamente aos espetáculos de teatro e multidisciplinares.

A inclusão do tema da estigmatização da cegueira e baixa visão foi fundamental para compreender as barreiras não apenas físicas, mas também sociais e culturais que impedem a plena participação destas pessoas. Apesar de esta estigmatização ter sido historicamente profunda e limitadora, o progresso legislativo, normativo e as recomendações internacionais dos últimos anos têm contribuído significativamente para a sua diminuição, promovendo uma mudança de paradigma que valoriza a

autonomia, a dignidade e os direitos das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A investigação não poderia ficar completa sem dar voz aos protagonistas centrais deste tema. Por isso, tornou-se fundamental ouvir diretamente cinco criadores de teatro, reconhecidos pela sua atuação e sensibilidade no campo da acessibilidade, bem como cinco pessoas com cegueira ou baixa visão, que partilharam as suas experiências, expectativas e desafios no acesso à cultura. Estas entrevistas permitiram um aprofundamento prático e humano que complementa a análise teórica e normativa, revelando a complexidade da acessibilidade cultural e a importância de práticas artísticas que promovam a inclusão real e significativa.

A partir da análise teórica, dos recursos disponíveis e das entrevistas realizadas, evidenciou-se que a acessibilidade não é uma questão exclusiva da eliminação de barreiras físicas, mas um conceito que atravessa todas as dimensões da vida social e cultural, envolvendo múltiplas intersecções que refletem as variadas necessidades e experiências das pessoas.

A cultura, enquanto prática e expressão humana universal, deve ser acessível a todas as pessoas — sem exceções, sem exclusões. Esta tese mostrou que a audiodescrição, enquanto recurso específico para pessoas com cegueira ou baixa visão, é uma ferramenta essencial para garantir uma participação cultural plena e autónoma, permitindo que estas pessoas vivenciem o teatro com maior riqueza e profundidade. Contudo, a acessibilidade cultural não pode limitar-se a medidas isoladas; exige uma mudança estrutural, que implique o compromisso das instituições culturais, dos criadores, das políticas públicas e da sociedade em geral.

A ideia de “partilha do sensível”, tal como formulada por Jacques Rancière, oferece uma perspetiva crucial para compreender a dimensão política da

acessibilidade cultural. A partilha do sensível refere-se à forma como os sentidos e as capacidades de percepção são distribuídos na sociedade, definindo quem tem voz, quem pode participar e quais as experiências que são legitimadas no espaço público. Nesse sentido, garantir a acessibilidade é também desafiar as fronteiras dessa partilha, reconfigurando os modos de acesso e participação para que as diferenças não se traduzam em exclusão. A inclusão cultural implica, portanto, uma reordenação dessa partilha do sensível, permitindo que as experiências, percepções e formas de fruição de todos as pessoas sejam reconhecidas e valorizadas.

O ADICLUS destaca que a acessibilidade cultural deve ser compreendida de forma holística e transversal, não apenas como adaptação técnica, mas como um compromisso político e ético que promove a participação ativa de pessoas com todas as formas de deficiência. Essa visão reforça que recursos como a audiodescrição para pessoas com cegueira ou baixa visão, tal como outras adaptações para diferentes necessidades, são indispensáveis para garantir que a cultura seja um espaço inclusivo, dinâmico e representativo da diversidade humana.

O processo de democratização cultural é inseparável da construção de uma democracia social mais justa e inclusiva. A cultura tem um papel transformador, capaz de unir pessoas e comunidades em torno de valores comuns, de despertar a consciência social e de fomentar o sentimento de pertença. No entanto, para que isso seja efetivo, é indispensável superar elitismos e preconceitos que ainda persistem no campo cultural. É urgente que se promova uma cultura aberta, diversa, que acolha as diferenças e celebre a pluralidade humana.

A mudança de mentalidades e práticas, embora em curso, ainda é lenta e insuficiente. O desafio que fica é o de acelerar esse movimento, tornando a cultura verdadeiramente para todos, sem barreiras invisíveis ou explícitas. A inclusão cultural não é um favor feito a minorias, mas uma responsabilidade

coletiva que beneficia toda a sociedade. Neste sentido, cada um de nós — enquanto cidadãos, artistas, profissionais da cultura e agentes sociais — tem um papel a desempenhar na construção de espaços culturais mais acessíveis, justos e democráticos.

É importante reconhecer que, embora a Escola Superior de Teatro e Cinema tenha já iniciado um percurso importante rumo à inclusão e valorização da diversidade, a responsabilidade por avançar e consolidar esse caminho é partilhada por múltiplas instituições e agentes culturais. A ESTC, enquanto espaço estratégico na formação de profissionais culturais e artísticos, tem um papel relevante como promotora de uma cultura cada vez mais inclusiva e diversa, contribuindo para que as futuras gerações de “decisores de cultura”, “fazedores de cultura” e “públicos de cultura” se tornem agentes ativos na criação e fruição de práticas artísticas que acolham e celebrem todas as diferenças. Este compromisso, porém, só será plenamente eficaz se integrado num esforço coletivo mais amplo, envolvendo instituições educativas, culturais e políticas comprometidas com a democratização e a pluralidade cultural.

Por fim, esta investigação reforça a convicção de que a acessibilidade deve ser pensada de forma transversal e integrada, valorizando especialmente o diálogo direto com todos os intervenientes no ecossistema cultural. É fundamental reconhecer que todas as pessoas têm lugar ativo neste processo — seja enquanto “decisores de cultura”, “fazedores de cultura” ou “públicos de cultura” — e que a escuta e a colaboração com esses diferentes perfis são essenciais para construir práticas culturais verdadeiramente inclusivas e representativas da diversidade. Promover a autonomia e a participação plena destes diferentes intervenientes significa valorizar a diversidade de experiências e saberes que enriquecem a criação e fruição cultural. Dessa forma, a cultura deixa de ser um privilégio reservado a

poucos e afirma-se como um direito universal, um espaço onde a partilha do sensível é plural, democrática e inclusiva, capaz de construir uma sociedade mais justa e aberta a todas as vozes e perceções.

Bibliografia

- ARISTÓTELES [350 a.C.] 2019. *Política*. Editora: Vega. Tradução de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes.
- ARISTÓTELES [350 a.C.] 2024. *Metafísica*. Editora: Edições 70. Tradução de Carlos Humberto Gomes e Edições 70.
- BACHELARD, Gaston (1989). *A Água e os Sonhos*. Editora: wmf martins fontes. Tradução de António de Pádua Danesi.
- BANDEIRA, A. R. A. S. (2020). *Captação e Formação de Públicos no Teatro: O Projeto Primeira Vez* [Dissertação de mestrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/21017>
- BARNES, Elisabeth. (2016). *The Minority Body - A Theory of Disability*. Editora: Oxford.
- Bíblia Sagrada. (2002). Editora: Difusora Pública. Tradução: vários.
- BOAL, Augusto (2012). *La Estética del Oprimido*. Editora: Alba. Artes Cénicas. Tradução de Joana Castells Savall.
- BOAL, Augusto (1996). *Teatro Legislativo*. Editora: Civilização Brasileira.
- CARLOS, Marina. (2020). *I'll Figure it Out. How Ableism Impacts Disable People's Lives*. Editora: Marina Carlos.
- CRUZ, Hugo (2022), *Práticas Artísticas, Participação e Política*. Edições Colibri.
- DIDEROT, Denis. (2019). *Carta Sobre os Cegos para Uso Daqueles que Vêem*. Editora: Vega Passagens. Tradução de Luís Manuel A. V. Bernardo.
- DONNE, John. (1984). *Meditações sobre acontecimentos emergentes*. Editora: Editorial Presença. Tradução de Álvaro Ribeiro.
- EAGLETON, Terry. (2000). *A Ideia de Cultura*. Editora: Temas e Debates. Tradução de Sofia Rodrigues.

FOUCAULT, Michael (1999). *Los Anormales - Curso del Collège de France (1974-1975)*. Editora: Akal. Traducción: Horacio Pons.

GROTOWSKI, Jerzy (2013). *Em busca de um teatro pobre*. Editora: teatro Caleidoscópio / Dulcina Editora. Tradução de Ivan Chagas.

HAYHOE, Simon (2008). *Arts, Culture and Blindness - A Study of Blind Students in the Visual Arts*. Editora: Teneo Press.

INGSTAD Benedicte and WHITE, Susan Reynolds (1995). *Disability and Culture*. Editora: University of California Press.

JOLY, Martine. (ano 2019). *Introdução à Análise da Imagem*. Edições 70. Tradução de José Eduardo Rodil.

KUPPERS, Petra. (2017). *Theatre & Disability*. Editora: Methuen.

LOPES, João Teixeira (2007). *Da Democratização à Democracia Cultural - Uma Reflexão sobre Políticas Culturais e Espaço Público*. Editora: Profedições, Lda / Jornal A Página da Educação.

MARTÍNEZ, Jesús Montoro (1991). *Los Ciegos en la Historia*. Editora: ONCE. Organización Nacional de Ciegos Españoles.

MCNALLY, Terrence. (2015). *A Memoir in Plays*. Editora Grove Press.

MCRUER, Robert. (2018). *Crip Times - Disability, Globalization, and Resistance*. Editora: New York University Press.

MONEGAL Antonio (2022). *Como o Ar que Que Respiramos - O Sentido da Cultura*. Editora: Objectiva. Tradução de Gonçalo Neves.

NEVEUX, Oliver. (2019, 2023). *Contra o Teatro Político*. Editora: Teatro Nacional São João e Edições Húmus. Tradução de Edmundo Cordeiro.

OLIVER, Michael. (1996, 2009). *Understanding Disability - From Theory to Practice*. Editora: Palgrave Macmillan.

PARDAL, Luis e LOPES, Eugénia Soares. (2011). *Métodos e Técnicas de Investigação Social*. Editora: Areal.

PIRES, Maria Laura Bettencourt. (2006). *Teorias da Cultura*. Editora: Universidade Católica.

PROUD, David. (2016). *The Art of Disability*. Editora: Publish Nation.

RANCIÈRE, Jacques. (2010). *O Espectador Emancipado*. Editora: Orfeu Negro. Tradução de José Miranda Justo

RANCIÈRE, Jacques. (2009). *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Editora: Editora 34. Tradução de Mônica Costa Netto.

RIDDEL, Sheila and WATSON Nick. (2003). *Disability, Culture and Identity*. Editora: Pearson Prentice Hall

SARAIVA, António José (2003). *O Que É a Cultura*. Editora: Gradiva.

SYNGE, J. M. (1995). *The Playboy on the Western World and Other Plays*. Editora: Oxford World's Classics

WONG, Alice. (2020), *Disability Visibility*. Editora: Vintage Books.

Documentação disponível online

Acesso Cultura, *Como (e quando) falar da deficiência? - Um Guia Para Profissionais da Comunicação Cultural e Jornalistas*, p.24,
<https://www.escs.ipl.pt/sites/default/files/2023-10/como-e-quando-falar-da-deficiencia.pdf>

Gabinete do ME, “Cultura”, *Dicionário do Desenvolvimento*,
https://ddesenvolvimento.com/wp-content/uploads/2019/01/Diciona%CC%81rio_do_Desenvolvimento.pdf

Gabinete do MNE, “*Cultura e desenvolvimento sustentável*”,
<https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/cultura-e-desenvolvimento-sustentavel>

RTP, “Bambolina! - *Glossário intempestivo de teatro: Teatro*”,
<https://ensina.rtp.pt/artigo/de-onde-vem-a-palavra-teatro/>

Observatório Português das Atividades Culturais, *Despesas das administrações públicas em serviços culturais na União Europeia*,
<https://opac.cies.iscte-iul.pt/despesas-servicos-culturais>

Repositório ISCTE-IUL, *Teatro em Portugal*, https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/32352/2/other_75635.pdf

Diário da República Portuguesa, *Despacho nº 2836-A/2020*,
<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/despacho/2836-a-2020-129793730>

Diário da República Portuguesa, *Decreto-Lei nº 10-I/2020*,
<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/10-i-2020-130779508>
Conferência Episcopal Portuguesa. *Covid-19 – Comunicado da Conferência Episcopal Portuguesa*, https://www.conferenciaepiscopal.pt/v1/covid-19-comunicado-da-conferencia-episcopal-portuguesa/?utm_source=chatgpt.com

Diário da República Portuguesa, *Decreto do Presidente da República n.º 14-A/2020*, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-presidente-republica/14-a-2020-130399862>

DGARTES, *DGARTES FINANCIA TODOS OS PROJETOS ELEGÍVEIS AO PROGRAMA ARTE SEM LIMITES - ACESSIBILIDADE À OFERTA ARTÍSTICA*, <https://www.dgartes.gov.pt/pt/node/3915>

Revista Poíesis, n 14, p. 175-215, Dez. de 2009, *O que é o público?*,
http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis14/Poiesis_14_Publico.pdf

ISCTE, Miguel Ângelo Lopes e José Soares Neves, *Participação cultural em Portugal: espectáculos ao vivo (2007-2016)*, <https://ciencia.iscte-iul.pt/publications/participacao-cultural-em-portugal-espetaculos-ao-vivo-2007-2016/74039>

Gerador. *Cadernos Barómetro da Cultura*, <https://gerador.eu/barometro-da-cultura/>

ADICLUS. *European Arts and Disability Cluster*, https://acessocultura.org/wp-content/uploads/2025/03/adiclus-position-paper_pt.pdf

European Union. *Europeans' attitudes towards culture*,
<https://europa.eu/eurobarometer/surveys/detail/3364>

ISCTE. Ana Santos Bandeira. *Captação e formação de públicos no teatro: O projeto Primeira Vez Repositório*, <http://hdl.handle.net/10071/21017>

Teatro Aberto. *MONÓCULO, RETRATO DE S. VON HARDEN*,
<https://teatroaberto.com/espetaculos/monoculo/>

UNICEF. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*,
<https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

OMS. *International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps*,
https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/41003/9241541261_eng.pdf

Arquivo ESE IPS. *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*,
<http://arquivo.ese.ips.pt/ease/cursos/edespecial/CIFIS.pdf>

AMA – Agência para a Modernização Administrativa. *Tecnologias de apoios para pessoas com deficiência*,
https://www.acessibilidade.gov.pt/livros/tapd/html/3_pessoas_com_necessidades_especiais.html#n32

Arquivo ESE- IPS. *CIF- Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*,
<http://arquivo.ese.ips.pt/ease/cursos/edespecial/CIFIS.pdf>

OMS. *International Classification of Diseases*,
<https://www.who.int/standards/classifications/classification-of-diseases>

Sanar. *Tabela de Snellen: uma ferramenta de avaliação da acuidade visual*,
<https://sanarmed.com/tabela-de-snellen-uma-ferramenta-de-avaliacao-da-acuidade-visual-colunistas/>

Jornal Público. *PÚBLICO: Edição Impressa Versão para cegos*,
<https://jornal.publico.pt/magoo/noticia.aspx?a=2024&m=10&d=15&uid=&id=48255384&sid=143661> (PÚBLICO: Edição Impressa Versão para cegos, 22 de Março de 2011 - 16h29)

Observatório da Deficiência. *Relatório Pessoas com Deficiência em Portugal – Indicadores de Direitos Humanos 2024*,
<https://oddh.iscsp.ulisboa.pt/noticias-e-eventos/noticias-pt/apresentacao-do-relatorio-pessoas-com-deficiencia-em-portugal-indicadores-de-direitos-humanos-2024-oddh-iscsp-ulisboa-24-de-abril-de-2025/>

Diário da República Portuguesa. *Decreto-Lei n.º 83/2018, de 19 de outubro*,
<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/83-2018-116734769>

Diário da República Portuguesa. *Decreto-Lei n.º 74/2007, de 27 de março*,
<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/74-2007-520261>

Colégio do Património Arquitetónico (CPA). *Reabilitação - intervenção integrada de adaptação de uma construção ou sítio com o objetivo de permitir a sua utilização, que procura melhorar os seus níveis de desempenho e implica a preservação dos valores com significado cultural nele existentes*,
<https://arquitectos.pt/documentos/1527004481H9jWX4in5Sd23ZB3.pdf>

ONCE. Jesús Montoro Martinez, *Los ciegos en la historia*,
https://portal.once.es/bibliotecas/fondo-bibliografico-discapacidad-visual/14315?form=revista_field=0&areas_field=0&tDocument_field=0&titulo_

field=&ordenacion_select=titulo&subareas_field=0&form.button.submit=Buscar&form.submitted=1&publicacion_field=&autor_select=&materias_field=879&anio_desde_field=&anio_hasta_field=&ISBN_field=&pos=2&sit=

Leão XIII. «Rerum novarum», https://www.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19310515_quadragesimo-anno.html

Centro Cultural Ler. *15 De Outubro Dia Mundial Da Bengala Branca*, <https://centroculturaller.org.br/15-de-outubro-dia-mundial-da-bengala-branca#:~:text=O dia 15 de Outubro foi escolhido,no dia 15 de outubro como o>

Acapo. Revista Revista Louis Braille – Número 21 - 2017, *Braille - A impressão em Braille*, p.3, https://www.acapo.pt/sites/default/files/media/2017/publicacoes/revista_louis_braille_n.o21.pdf

Diário da Republica. Cultura, *Anúncio n.º 248/2025*, de 25 de Julho, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/anuncio/248-2025-926353757>

Sertec. *Pisos táteis*, <https://sertec.pt/categoria-produto/pisos-tateis/>

Cambridge University. *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/audio-description>

TNDMII. *Zoo Story*, <https://www.tndm.pt/pt/odisseia-nacional/pecas/zoo-story/>

Egeac. Teatro Variedades, *Do outro lado do muro*, <https://egeac.pt/evento-parque-mayer/do-outro-lado-do-muro/>

Observador. *Inclusão, diversidade, visibilidade - O emocionante discurso de Jesús Vidal na grande noite dos Goya*,

<https://observador.pt/2019/02/03/inclusao-diversidade-visibilidade-o-emocionante-discurso-de-jesus-vidal-na-grande-noite-dos-goya/>

Vanity fair. *Aria Mia Loberti Embraces All the Light We Cannot See*,

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2023/11/aria-mia-loberti-embraces-all-the-light-we-cannot-see> (Tradução Minha)

Diário da República Portuguesa, Decreto-Lei n.º 54/2018,

<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/54-2018-115652961>

European Commission. Culture and Creativity, *Eurobarometer publishes findings on Europeans' attitudes towards culture*,

<https://culture.ec.europa.eu/news/eurobarometer-publishes-findings-on-europeans-attitudes-towards-culture>

Podcasts

Podcast Linha Guia. *Surf adaptado... com Marta Paço,*

<https://open.spotify.com/show/3mzmpOXhqNyDveG75mobLD?si=cbb044f6175c48b9>

Podcast Linha Guia. *Braille, baixa visão, livros escolares... com Irina Francisco,*

<https://open.spotify.com/episode/3nDd2B6uArTfBIIUVoTzGX?si=1baab6d9b9314a6c>

Podcast Linha Guia. *Produtos adaptados às pessoas cegas ou baixa visão - A experiência da Sertec... com Aquilino Rodrigues,*

https://open.spotify.com/episode/7LDfOyRrEn9CGCbbcXNCbm?si=JNNCsbKrSj-H_I4wX1dCmg

Podcast O Animal que ri. *Mafalda Ribeiro,*

<https://open.spotify.com/show/5jSdPxmY8zs91VQbl5JCR7>

Podcast Linha Guia. *O meu lugar no palco ... com Sérgio Nogueira,*

<https://open.spotify.com/episode/0qlyeQ6ixdr3HSyYdb1KS2?si=4d0df4ab74ab4a43>

Anexos

I - Informação detalhada referida na tabela 1 do ponto 2 do capítulo II

Para facilitar o acesso à informação contida nos documentos, cartas, legislações e declarações que fundamentam a discussão sustentada pela União Europeia e pelos seus Estados-membros — incluindo Portugal —, apresento abaixo os trechos nos quais baseei minha reflexão para a elaboração do ponto 1 do capítulo II desta tese de mestrado. As informações principais estão sintetizadas na tabela 1.

Em 1948 é adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas a **Declaração Universal dos Direitos Humanos**.

No 1º artigo da Declaração podemos ler: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos.” E no artigo 27º lemos, ainda: “Todo ser humano tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição.” ²¹⁴

Em 1975 surge a **Declaração dos Direitos das Pessoas com Deficiência**, proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas. Nela podemos ler: “1. A expressão “pessoa deficiente” designa qualquer pessoa incapaz de satisfazer por si própria, no todo ou em parte, as necessidades de uma vida normal individual e/ou social, em resultado de deficiência, congénita ou não, nas suas faculdades físicas ou mentais.” e, ainda:

²¹⁴ Unicef, *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

“5. As pessoas deficientes têm direito a medidas destinadas a permitir-lhes alcançar a maior autonomia possível.”²¹⁵

Em 1980, a Organização Mundial de Saúde (OMS) divulga a **International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps** (ICIDH), documento que classifica os conceitos diferenciados de *Impairments*, *Disability* e *Handicaps*, que traduzido de forma grosseira para a Língua Portuguesa poderão ser como sendo “deficiência”, “incapacidade” e “desvantagens”.

As deficiências (*Impairments*) são classificadas de acordo com anormalidades da estrutura e aparência do corpo ou distúrbios da função de órgãos.

A classificação da incapacidade (*Disability*) reflete as consequências da deficiência em termos de desempenho funcional e actividade do indivíduo. Já as desvantagens (*Handicaps*) abrangem as incapacidades sentidas pelo indivíduo como resultado de deficiências e incapacidades.

Em 1994 a ONU divulga a **Norma sobre igualdade de oportunidades para pessoas com deficiência**.

Neste documento podemos ler:

"A ignorância, o abandono, a superstição e o medo contam-se entre os factores sociais que, ao longo da história da deficiência, isolaram as pessoas com deficiência e retardaram o seu desenvolvimento."

Neste documento vemos listadas algumas preocupações que devem ser um foco de acção dos Estados Membros, tais como “iniciar programas de acção que visem tornar acessível o meio físico; tomar medidas que assegurem o acesso à informação e à comunicação.”

²¹⁵ Ministério Público, Procuradoria- Geral da República, *Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes*, <https://dcjri.ministeriopublico.pt/sites/default/files/decl-dtosdeficientes.pdf>

Refere, ainda que “Os Estados devem desenvolver estratégias que permitam aos diferentes grupos de pessoas com deficiência poder consultar os serviços de informação e de documentação. Deve utilizar-se a escrita Braille, gravações em audio, impressão em caracteres ampliados, bem como outras técnicas adequadas para permitir que a população cega ou deficiente visual possa usufruir da documentação e informação escritas. De igual modo, devem ser utilizadas as técnicas adequadas para que as pessoas surdas ou com deficiência auditiva ou com dificuldades de compreensão possam ter acesso à informação oral.”

Também prevê que “Os Estados devem apoiar activamente a integração das pessoas com deficiência no mercado normal de trabalho.”

O acesso à fruição e à criação cultural também constam neste documento, na norma 10: “Os Estados devem tomar as medidas que garantam às pessoas com deficiência estar integradas e participar em actividades culturais em condições de igualdade.

1. Os Estados devem garantir que as pessoas com deficiência tenham a oportunidade de utilizar as suas potencialidades criativas, artísticas e intelectuais, não apenas em seu próprio benefício, mas também para o enriquecimento da comunidade em que estão inseridas, tanto no meio urbano como em zonas rurais.

2. Os Estados devem promover condições de acessibilidade a locais e serviços culturais, tais como teatros, museus, cinemas e bibliotecas a fim de que as pessoas com deficiência deles usufruam.”²¹⁶

Em 1997, em Portugal, no **Decreto-Lei nº 123/97** o Governo “torna obrigatória a adopção de um conjunto de normas técnicas básicas de eliminação de barreiras arquitectónicas em edifícios públicos, equipamentos

²¹⁶ Nações Unidas, *NORMAS SOBRE IGUALDADE DE OPORTUNIDADES PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA*, https://www.inr.pt/documents/11309/217178/normas_sobre_igualdade_de_oportunidades_para_pessoas_com_deficiencia.pdf/ebd9c6f2-96bf-4f3f-b369-c5bcfc0a5902

colectivos e via pública para melhoria da acessibilidade das pessoas com mobilidade condicionada.”²¹⁷

Em 1999, em Portugal, o **Decreto-lei nº 118/99** prevê “o direito de acessibilidade dos deficientes visuais acompanhados de cães-guia a locais, transportes e estabelecimentos de acesso público, e, bem assim, as condições a que estão sujeitos estes animais quando no desempenho da sua missão.”²¹⁸

Em 2000 surge a **Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia** (EU) e no artigo 26º podemos ler: “A União reconhece e respeita o direito das pessoas com deficiência a beneficiarem de medidas destinadas a assegurar a sua autonomia, a sua integração social e profissional e a sua participação na vida da comunidade.”²¹⁹

Em Portugal, em 2001, o **Decreto-Lei nº 29/2001** estabelece o regime jurídico de emprego apoiado para pessoas com deficiência.

No ano de 2001 a Organização Mundial de Saúde divulga a **Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde** (CIF) como sendo o novo sistema de classificação e cuja base é “integrar o modelo médico da deficiência com o modelo social que se lhe opunha, em que a incapacidade era vista principalmente como um problema criado pela sociedade, resultando de questões atitudinais e/ou ideológicas, que requeria

²¹⁷ Diário da República Portuguesa, *Decreto-Lei n.º 123/97*, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/123-1997-397953>

²¹⁸ Diário da República Portuguesa, *Decreto-Lei n.º 118/99*, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/118-1999-544610>

²¹⁹ UE, *CARTA DOS DIREITOS FUNDAMENTAIS DA UNIÃO EUROPEIA*, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:12016P/TXT>

uma mudança social, a nível político, para garantir a participação plena das pessoas com incapacidades em todas as áreas da vida social.”²²⁰

Na Introdução do documento podemos ler: “A CIF transformou-se, de uma classificação de “consequência da doença” (versão de 1980) numa classificação de “componentes da saúde”. ”²²¹

Neste documento as deficiências são apresentadas como “um desvio relativamente ao que é geralmente aceite como estado biomédico normal (padrão) do corpo e das suas funções.”

Mas também podemos ler que “As deficiências podem ser parte ou uma expressão de uma condição de saúde, mas não indicam, necessariamente, a presença de uma doença ou que o indivíduo deva ser considerado doente.”

E dá-nos um exemplo que esclarece esta situação: “As deficiências cobrem um campo mais vasto que as perturbações ou as doenças, por exemplo, a perda de uma perna é uma deficiência de uma estrutura do corpo, mas não é uma perturbação ou uma doença.”

No documento temos acesso aquele que é o conceito de “norma” que aqui se explica como sendo: “O padrão ou a norma com o qual se compara a capacidade ou desempenho de um indivíduo correspondem à capacidade ou desempenho de uma pessoa sem a mesma condição de saúde (doença, perturbação ou lesão, etc.). A limitação ou restrição encontrada mede a discordância entre o desempenho observado e o esperado. O desempenho esperado é a norma populacional, que representa a experiência de pessoas sem essa condição de saúde específica. A mesma norma é utilizada no qualificador de capacidade de maneira que seja possível inferir o que pode ser feito ao ambiente do indivíduo para melhorar seu desempenho.”

Ainda podemos ler: “Os Factores Ambientais estão organizados na classificação tendo em vista dois níveis distintos:

²²⁰ Arquivo ESE- IPS, *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*, <http://arquivo.es.e.ips.pt/es/cursos/edespecial/CIFIS.pdf>

²²¹ Direcção-Geral da Saúde, *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*, <http://arquivo.es.e.ips.pt/es/cursos/edespecial/CIFIS.pdf>

(a) Individual – no ambiente imediato do indivíduo, englobando espaços como o domicílio, o local de trabalho e a escola. Este nível inclui as características físicas e materiais do ambiente em que o indivíduo se encontra, bem como o contacto directo com outros indivíduos, tais como, família, conhecidos, colegas e estranhos.

b) Social – estruturas sociais formais e informais, serviços e regras de conduta

ou sistemas na comunidade ou cultura que têm um impacto sobre os indivíduos. Este nível inclui organizações e serviços relacionados com o trabalho, com actividades na comunidade, com organismos governamentais, serviços de comunicação e de transporte e redes sociais informais, bem como, leis, regulamentos, regras formais e informais, atitudes e ideologias.”

Em Março de 2002, no Congresso Europeu de Pessoas com Deficiência, comemorando a proclamação de 2003 como o Ano Europeu das Pessoas com Deficiência, surge a **Declaração de Madrid**.

Neste congresso estiveram mais de 600 participantes a trabalhar para que o ano de 2003 promovesse uma maior consciência sobre os direitos de mais de 50 milhões de europeus com deficiência.

Na Declaração de Madrid podemos ler: “Pessoas com deficiência querem oportunidades iguais e não caridade” e surge uma “NOSSA VISÃO”, que contrasta com uma visão enraizada e antiga. Nesta “VISÃO” lemos o início de uma nova abordagem.

A saber:

“Antiga: pessoas com deficiência como objeto de caridade.

Nova: pessoas com deficiência como detentores de direitos.

Antiga: pessoas com deficiência como pacientes.

Nova: pessoas com deficiência como cidadãos e consumidores com autonomia.

Antiga: profissionais tomando decisões pelas pessoas com deficiência.

Nova: tomada de decisões e assunção de responsabilidades, com independência, por parte das pessoas com deficiência e suas organizações em assuntos que lhes dizem respeito.

Antiga: enfoque apenas nas deficiências das pessoas.

Nova: promoção de ambientes acessíveis e de apoio e da eliminação de barreiras, revisão de culturas e de políticas e normas sociais.

Antiga: rotulação de pessoas como dependentes ou não-empregáveis.

Nova: ênfase nas habilidades e na provisão de medidas efetivas de apoio.

Antiga; projetar processos económicos e sociais para poucos.

Nova: projetar um mundo flexível para muitos.

Antiga: segregação desnecessária em educação, emprego e outras áreas da vida.

Nova: inserção de pessoas com deficiência na corrente principal da sociedade.

Antiga: políticas sobre deficiência como uma questão que afeta apenas os órgãos especiais.

Nova: inserção de políticas sobre deficiência como uma responsabilidade geral do governo.”

Esta Missão pretendia que o mundo se tornasse mais flexível para todos, subjacente à ideia de que “O que for feito hoje em nome da questão da deficiência terá significado para todos no mundo de amanhã”²²².

Em Portugal, no ano de 2006, o **Decreto-Lei n.º 163/2006** estabelece as regras de acessibilidade a edifícios e estabelecimentos que recebam público, abordando questões como rampas de acesso, elevadores, sinalização e outras adaptações arquitetónicas.

²²² Abres ORG, *Declaração de Madrid*, https://abres.org.br/wp-content/uploads/2019/11/declaracao_de_madri_de_23_3_2002.pdf

Na **Lei da Televisão**, de Portugal, datada de 2007, podemos ler, no artigo 34º A que se estipula que: “Os operadores de televisão e de serviços audiovisuais a pedido têm obrigação de tornar os serviços de comunicação social audiovisual por si fornecidos contínua e progressivamente mais acessíveis às pessoas com necessidades especiais.”

É ainda listado um conjunto de recursos que devem ser devidamente implementados: “o recurso à legendagem, à interpretação por meio de língua gestual portuguesa, à audiodescrição, à utilização da língua portuguesa falada ou a outras técnicas que se revelem adequadas, bem como à disponibilidade de menus de navegação facilmente compreensíveis.”²²³

Em 2008 acontece a **Convenção sobre os direitos das pessoas com deficiência** (ONU), que, para além de “reconhecer os princípios declarados na Carta das Nações Unidas, a Declaração Universal dos Direitos do Homem e nos Tratados Internacionais sobre Direitos Humanos, o Pacto Internacional sobre Direitos Económicos, Sociais e culturais, entre outros documentos acrescenta:

Artigo 3.º

d) O respeito pela diferença e aceitação das pessoas com deficiência como parte da diversidade humana e humanidade;

Artigo 5.º

1 - Os Estados Partes reconhecem que todas as pessoas são iguais perante e nos termos da lei e que têm direito, sem qualquer discriminação, a igual protecção e benefício da lei.

Artigo 8.º

1 - Os Estados Partes comprometem-se a adoptar medidas imediatas, efectivas e apropriadas para:

²²³ Diário da República Portuguesa, *Lei da Televisão*, <https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/lei/2007-34561375-149403113>

- a) Sensibilizar a sociedade, incluindo a nível familiar, relativamente às pessoas com deficiência e a fomentar o respeito pelos seus direitos e dignidade;
- c) Promover a sensibilização para com as capacidades e contribuições das pessoas com deficiência.

Artigo 9.º

- c) Providenciar formação aos intervenientes nas questões de acessibilidade com que as pessoas com deficiência se deparam;
- d) Providenciar, em edifícios e outras instalações abertas ao público, sinalética em braille e em formatos de fácil leitura e compreensão;
- e) Providenciar formas de assistência humana e ou animal à vida e intermediários, incluindo guias, leitores ou intérpretes profissionais de língua gestual, para facilitar a acessibilidade aos edifícios e outras instalações abertas ao público;

Artigo 21.º

- a) Fornecendo informação destinada ao público em geral, às pessoas com deficiência, em formatos e tecnologias acessíveis apropriados aos diferentes tipos de deficiência, de forma atempada e sem qualquer custo adicional;
- b) Aceitando e facilitando o uso de língua gestual, braille, comunicação aumentativa e alternativa e todos os outros meios, modos e formatos de comunicação acessíveis e da escolha das pessoas com deficiência nas suas relações oficiais;
- d) Encorajando os meios de comunicação social, incluindo os fornecedores de informação através da Internet, a tornarem os seus serviços acessíveis às pessoas com deficiência;

Artigo 24.º

Educação

1 - Os Estados Partes reconhecem o direito das pessoas com deficiência à educação.

(...) os Estados Partes asseguram um sistema de educação inclusiva a todos os níveis e uma aprendizagem ao longo da vida, direccionados para:

b) O desenvolvimento pelas pessoas com deficiência da sua personalidade, talentos e criatividade, assim como das suas aptidões mentais e físicas, até ao seu potencial máximo;

2 - Para efeitos do exercício deste direito, os Estados Partes asseguram que:

c) São providenciadas adaptações razoáveis em função das necessidades individuais;

e) São fornecidas medidas de apoio individualizadas eficazes em ambientes que maximizam o desenvolvimento académico e social, consistentes com o objectivo de plena inclusão.

3 - (...) os Estados Partes adoptam as medidas apropriadas, incluindo:

a) A facilitação da aprendizagem de braille, escrita alternativa, modos aumentativos e alternativos, meios e formatos de comunicação e orientação e aptidões de mobilidade, assim como o apoio e orientação dos seus pares;

c) A garantia de que a educação das pessoas, e em particular das crianças, que são cegas, surdas ou surdas-cegas, é ministrada nas línguas, modo e meios de comunicação mais apropriados para o indivíduo e em ambientes que favoreçam o desenvolvimento académico e social.

Artigo 27.º

Trabalho e emprego

1 - Os Estados Partes reconhecem o direito das pessoas com deficiência a trabalhar, em condições de igualdade com as demais (...);

a) Proibir a discriminação com base na deficiência no que respeita a todas as matérias relativas a todas as formas de emprego, incluindo condições de recrutamento, contratação e emprego, continuidade do emprego, progressão na carreira e condições de segurança e saúde no trabalho;

i) Assegurar que são realizadas as adaptações razoáveis para as pessoas com deficiência no local de trabalho;

Artigo 30.º

Participação na vida cultural, recreação, lazer e desporto

1 - Os Estados Partes reconhecem o direito de todas as pessoas com deficiência a participar, em condições de igualdade com as demais, na vida cultural e adoptam todas as medidas apropriadas para garantir que as pessoas com deficiência:

- a) Têm acesso a material cultural em formatos acessíveis;
- b) Têm acesso a programas de televisão, filmes, teatro e outras actividades culturais, em formatos acessíveis;
- c) Têm acesso a locais destinados a actividades ou serviços culturais, tais como teatros, museus, cinemas, bibliotecas e serviços de turismo e, tanto quanto possível, a monumentos e locais de importância cultural nacional.”²²⁴

Em Portugal, em 2018, o **Decreto-Lei n.º 54/2018** estabelece o regime jurídico da educação inclusiva.

De salientar:

“Princípios orientadores

São princípios orientadores da educação inclusiva:

- b) Equidade, a garantia de que todas as crianças e alunos têm acesso aos apoios necessários de modo a concretizar o seu potencial de aprendizagem e desenvolvimento;
- c) Inclusão, o direito de todas as crianças e alunos ao acesso e participação, de modo pleno e efetivo, aos mesmos contextos educativos;
- d) Personalização, o planeamento educativo centrado no aluno, de modo que as medidas sejam decididas casuisticamente de acordo com as suas necessidades, potencialidades, interesses e preferências, através de uma abordagem multinível;

Artigo 14.º

²²⁴ INR, *CONVENÇÃO SOBRE OS DIREITOS DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA*,

<https://www.inr.pt/documents/11309/44742/Convenção+sobre+os+Direitos+da+Pessoas+com+Deficiência/7601dc72-a4a6-4631-b9a2-b37b11fe571e>

Escolas de referência no domínio da visão

2 - As escolas de referência no domínio da visão integram docentes com formação especializada em educação especial na área da visão e possuem equipamentos e materiais específicos que garantem a acessibilidade à informação e ao currículo.

Artigo 17.º

Centros de recursos de tecnologias de informação e comunicação

2 - Os CRTIC procedem à avaliação das necessidades dos alunos, a pedido das escolas, para efeitos da atribuição de produtos de apoio de acesso ao currículo.

3 - O acesso aos produtos de apoio constitui um direito dos alunos garantido pela Rede Nacional de CRTIC.

Artigo 34.º

Criação e extinção de escolas de referência

A criação e extinção de escolas de referência é da competência do membro do Governo responsável pela área da educação, sob proposta dos serviços competentes do Ministério da Educação.”²²⁵

Em 17 de Abril de 2019 a União Europeia - ciente de que a acessibilidade era regulada de forma diferente em cada país membro e que os produtos de apoio para as pessoas com deficiência nem sempre são fáceis de aquisição - criou a **Lei Europeia da Acessibilidade**, cujo objetivo da Diretiva é “contribuir para o bom funcionamento do mercado interno através da aproximação das disposições legislativas, regulamentares e administrativas dos Estados Membros no que respeita aos requisitos em matéria de acessibilidade aplicáveis a certos produtos e serviços, através, em particular, da eliminação e da prevenção dos entraves à livre circulação dos produtos e dos serviços abrangidos pela presente diretiva decorrentes da existência de

²²⁵ Diário da República, Portuguesa *Decreto-Lei n.º 54/2018*, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/54-2018-115652961>

requisitos de acessibilidade divergentes nos Estados-Membros.”²²⁶ e que estabelece que “produtos colocados no mercado após 28 de junho de 2025” devem já corresponder a esta diretiva.

Esta diretiva é bastante extensa e tem em conta a acessibilidade a vários produtos, tais como os transportes, os sites, bilhetes eletrónicos, serviços de comunicação social audiovisual, serviços de correio eletrónico, mapas e serviços de cartografia por via digital, entre muitos outros.

Reconhece, ainda, que esta diretiva de acessibilidade deve passar pelos fabricantes, mandatários, importadores, distribuidores e portadores económicos, entre outros agentes, fazendo com que todos os intervenientes assegurem a acessibilidade dos produtos e dos serviços naquele que é o “chapéu” da União Europeia.

De salientar que, também nesta Diretiva, surge o conceito de “pessoas com limitações funcionais”, que “inclui as pessoas com incapacidades físicas, mentais, intelectuais ou sensoriais, incapacidades relacionadas com a idade ou com qualquer outra limitação das funções do corpo humano, permanentes ou temporárias que, em interação com diversas barreiras, limitam o seu acesso a esses produtos e serviços e implicam a adaptação desses produtos e serviços às suas necessidades específicas.”²²⁷

Em Portugal, também, foi criada a **Estratégia de Promoção da Acessibilidade e da Inclusão dos Museus, Monumentos e Palácios 2021-2025**.

Este documento lista como um dos Princípios Orientadores a “Sensibilização e capacitação de agentes e instituições” e garante que “a insistência em políticas permanentes de sensibilização e capacitação, permitirá promover decisões, práticas e ações que concretizem o desígnio da inclusão das

²²⁶ União Europeia, Jornal Oficial da União Europeia, *DIRETIVA (UE) 2019/882 DO PARLAMENTO EUROPEU E DO CONSELHO*, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0882>

²²⁷ Ibidem.

peças com deficiência, considerando as características específicas das mesmas e das comunidades e contextos onde estão inseridas.”²²⁸

Recentemente, surgiu o Programa **Acessibilidades 360.º - Plano de Recuperação e Resiliência** com o objetivo de “melhorar as acessibilidades para pessoas com deficiência em espaços públicos, edifícios públicos e habitações, em todo o território.”

Este é “um investimento em conformidade com a **Estratégia Europeia sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência 2021-2035** e é uma forma de promover os direitos das pessoas com deficiência, mas também de evidenciar que estes assuntos se interligam com a economia e com toda a sociedade que deve ser de todos e para todos e não uma sociedade de exclusão.”²²⁹

No **Decreto-Lei n.º 123/97**, de 22 de Maio, percebemos que “A inclinação máxima, no sentido longitudinal, dos passeios e vias de acesso circundante aos edifícios é de 6% e, no sentido transversal (...)”²³⁰.

Também no **Decreto-Lei n.º 163/2006**, de 8 de Agosto se informa que “Os troços em rampa devem ter uma inclinação nominal não superior a 6% e um desenvolvimento, medido entre o focinho de um degrau e a base do degrau seguinte, não inferior a 0,75 m ou múltiplos inteiros deste valor;”²³¹

A ERC comunica que “**O Plano Plurianual aprovado pela Deliberação ERC/2021/317 (OUT-TV)** e alterado pela **Deliberação ERC/2022/261 (OUT-**

²²⁸ SILUC, *Estratégia de Promoção da Acessibilidade e da Inclusão dos Museus, Monumentos e Palácios 2021-2025*, <https://www.siluc.pt/siluc/detalhe/50168>

²²⁹ PRR, PRR promove “Acessibilidades 360.º”, <https://recuperarportugal.gov.pt/2023/07/11/prr-promove-acessibilidades-360-o/>

²³⁰ Diário da República Portuguesa, *Decreto-Lei n.º 123/97*, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/123-1997-397953>

²³¹ Diário da República Portuguesa, *Decreto-Lei n.º 163/2006*, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/163-2006-538624>

TV), aplica-se ao período de 1 de janeiro de 2022 a 31 de dezembro de 2025 e encontra-se segmentado em distintas fases temporais e obrigações, consoante os serviços de programas integrem a oferta do serviço público de televisão (RTP1, RTP2, RTP3, RTP Açores e RTP Madeira) ou dos operadores privados (SIC, TVI, CMTV, Porto Canal, SIC Notícias e TVI24). O plano visa atenuar as dificuldades que os cidadãos com necessidades especiais experienciam no acesso à informação, à cultura e ao entretenimento que o meio televisão é suscetível de oferecer.”²³²

Segundo a deliberação 2021/317 da Entidade Reguladora para a Comunicação Social (ERC), com data de 10 de Novembro de 2021

“O primeiro serviço de programas generalista de acesso não condicionado livre de âmbito nacional que integra a oferta do serviço público de televisão deverá garantir vinte horas por trimestre de programas com audiodescrição;” e “O segundo serviço de programas generalista de acesso não condicionado livre de âmbito nacional que integra a oferta do serviço público de televisão deverá garantir seis horas por trimestre de programas com audiodescrição;”.

²³² ERC, *Acessibilidades das Emissões Televisivas*, <https://www.erc.pt/pt/em-foco/acessibilidade-das-emissoes-televisivas->

II Informação detalhada referida na tabela 2 do ponto 2.1 do capítulo II

Para facilitar o acesso à informação contida nas legislações portuguesas, apresento abaixo os trechos nos quais baseei minha reflexão para a elaboração do ponto 1 do capítulo II desta tese de mestrado. As informações principais estão sintetizadas na tabela 2.

O **Decreto-Lei 83/2018** legisla os *sites* acessíveis para o sector público, que segundo o Artigo 5º - Ponto 2: “devem ser adoptadas formas de organização e apresentação da informação digital, quer para os sítios web quer para as aplicações móveis, por forma a facilitar o acesso por parte de pessoas com deficiência, permitindo que a leitura, a escrita e a interação não dependam do uso exclusivo da visão, da audição, de movimentos precisos, de ações simultâneas ou da utilização de dispositivos apontadores, designadamente do rato, devendo privilegiar especificações técnicas que assegurem a máxima interoperabilidade com as tecnologias de apoio existentes.”²³³

Este Decreto-Lei não impõe coimas, a menos que as pessoas com deficiência reclamem através da lei da discriminação (Lei n.º 93/2017).

Já para o sector privado o Decreto-Lei 82/2022 - com efeitos até Junho de 2025, indica uma série de coimas a quem não aplicar a Lei, mas também indica inúmeras exceções na aplicação da Lei. Podemos ler neste Decreto-Lei que “é expectável que o presente decreto-lei contribua para o aumento da disponibilidade de produtos e serviços acessíveis no mercado interno e, também, que melhore a acessibilidade à informação relevante, influenciando e permitindo uma sociedade mais inclusiva e facilitadora da autonomia das pessoas com deficiência.”²³⁴

²³³ Diário da República Portuguesa, *Decreto-Lei n.º 83/2018, de 19 de outubro*, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/83-2018-116734769>

²³⁴ Diário da República Portuguesa, *Decreto-Lei 82/2022 de 6 de dezembro*, <https://files.dre.pt/1s/2022/12/23400/0010900132.pdf>

Decreto-Lei n.º 74/2007, de 27 de Março atualiza **Decreto-Lei n.º 118/99**, de 14 de Abril e nele podemos ler: “Adopta-se a terminologia harmonizada a nível nacional e internacional e passa-se a utilizar a designação mais lata de cão de assistência, por forma a abranger as várias categorias de cães de auxílio para pessoas com deficiência, nomeadamente os cães-guia, os cães para surdos e os cães de serviço.” Lemos, ainda: “Atendendo a que a utilização de cães de assistência contribui decisivamente para a autonomia, auto-suficiência e independência das pessoas com deficiência, bem como para a sua integração e participação na sociedade, só excepcionalmente são admitidas limitações ao acesso dos cães de assistência, nomeadamente nas situações legalmente previstas que resultem da salvaguarda de interesses essenciais ligados à saúde pública e segurança.”²³⁵

²³⁵ Diário da República Portuguesa, *Decreto-Lei n.º 74/2007, de 27 de março*, <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/74-2007-520261>

III - Fotografia e breve descrição da fotografia - Braille



Breve descrição da imagem: Fotografia a cores, retangular na vertical. A fotografia é captada do ponto de vista de cima.

Sobre uma mesa de cor castanha clara estão dispostos seis livros, todos eles a tinta e em braille. No que se encontra à esquerda, sobre a capa, lê-se, a branco: “A que sabe a lua?”. E no que se encontra à direita, lê-se, a preto e na capa: “Miguel Sarapintas e o pinto de 3 patas”.

Neste último, abaixo de “3 patas” e sobre o braille, estão pousadas as mãos de uma criança.

IV - Fotografias e breve descrição das fotografias - Piso podotátil ou piso tátil

Fotografia 1: Piso podotátil ou piso tátil no interior do Lu.Ca - Teatro Luís de Camões - Lisboa



Breve descrição da imagem: Fotografia a cores e quadrangular, captada à altura do rosto de uma pessoa adulta de estatura média.

Ao fundo, observamos o balcão de uma bilheteira pintado em tons de azul claro. Na face exposta para nós, lemos, a branco: “Lu.Ca – Teatro Luís de Camões”.

Frente ao balcão, à esquerda, está uma mulher perfilada para a direita e captada da zona do nariz para baixo. À direita está captada uma criança, virada de costas para nós e de frente para o balcão.

A mulher, de cabelo comprido até ao peito e esticado veste camisola de manga comprida amarela, calças justas pretas e botas castanhas. Ela

segura uma bengala cor-de-rosa cuja ponta toca no piso podotátil à sua frente.

A criança, de cabelo encaracolado e volumoso, veste *sweatshirt* amarela e de manga comprida, calças de ganga e *ténis* pretos. Percebemos que segura uma bengala azul à sua frente, cuja extremidade em bola toca no piso tátil à sua frente e perto da bengala cor-de-rosa.

Fotografia 2: Piso podotátil ou piso tátil num passeio público em

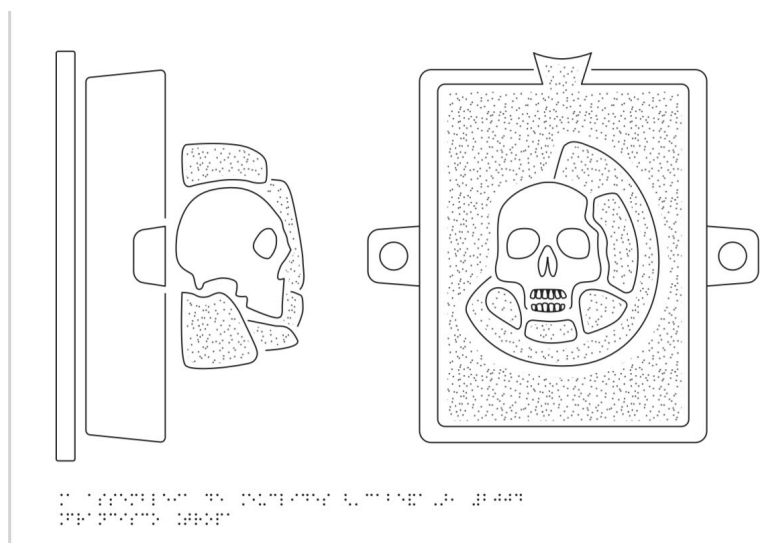


Pombal

Breve descrição da imagem: Fotografia a cores, retangular, na horizontal.

Nela vemos, ao fundo, parte de um muro alto de betão cinzento e, em frente, um chão de pedra da calçada branca, com pavimento podotátil cinzento, constituído por bolas pequenas em algumas partes e tracejado noutras.

V - Fotografia e breve descrição da fotografia - imagem em relevo

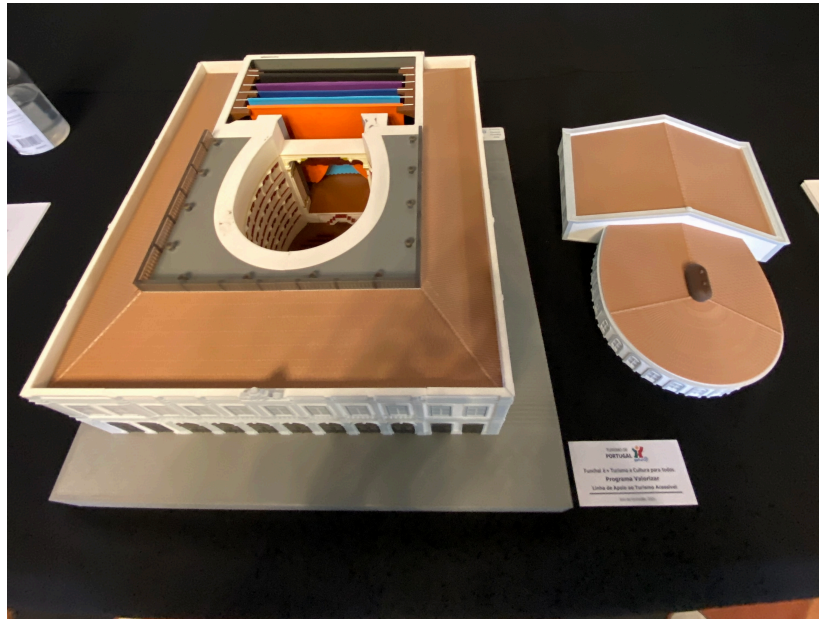


Breve descrição da imagem: Imagem retangular, na horizontal, a preto e branco.

À esquerda, e ocupando quase toda a altura da imagem, está o desenho do que será o alto-relevo de um perfil de uma caixa onde está contido um crânio. As linhas deste relevo são simples e delimitam as formas dos objetos retratados. A rodear o perfil do crânio, existem formas quase retangulares a ladear o crânio. No interior das linhas que delimitam estas formas existe pontilhado pequeno, fino e a preto.

À direita, e ocupando quase toda a altura da imagem, está o desenho do que será o alto-relevo da obra observada do ponto de vista de cima. Um retângulo de linhas ténues e finas delimita um conjunto de pontilhado fino e preto. Ao centro está a linha delimitadora preta do crânio, onde se podem observar os círculos que correspondem às cavidades dos olhos, a forma do nariz e os maxilares superior e inferior, com as delimitações de cada dente. Abaixo dos altos-relevos, e centradas à esquerda, existem duas linhas de texto em braille.

VI - Fotografia e breve descrição da fotografia - Objeto em 3D



Breve descrição da imagem: Fotografia a cores, retangular na horizontal.

A fotografia está captada do ponto de vista de cima para baixo.

Pousada sobre uma base preta está a maquete táctil do Teatro Municipal Baltazar Dias, dividida em duas peças.

A peça à esquerda, ocupando a maior parte da área da fotografia, representa a fachada do edifício, em tons de branco e cinzento-claro. Está disposta com a fachada principal virada para nós e, na parte superior, vê-se o forro do telhado. Pelo topo, conseguimos entrever a parte da frente da plateia e no lado esquerdo vários níveis de camarotes. Entre vemos também o palco e as traves finas onde estão penduradas as representações das bambolinas, feitas de cartolina de várias cores, como laranja, azul, roxo e preto.

A peça à direita representa a cúpula do telhado, com uma frente oblonga rodeada por janelas e uma secção traseira que se eleva em bico.

VII - Exemplo de audiodescrição de uma obra de arte em contexto museológico

Aranha com perfil de Jean Painlevé (30)

Estamos perante uma fotografia a preto e branco, com 27,5 cm de largura e 21,5 cm de altura, enquadrada por passe-partout branco e moldura preta. Nesta fotografia, sobre fundo preto, vemos, à direita e em primeiro plano, uma aranha de frente para nós. Nela, distinguimos o seu corpo preto e bojudo, e as suas oito patas grossas e compridas, em que, em algumas delas, distinguimos as zonas de articulação. Junto à cabeça da aranha e no início das patas, podemos perceber pêlos pretos e finos.

À esquerda da aranha, e em segundo plano face a esta, destaca-se do fundo preto um rosto masculino perfilado para a direita. O rosto está iluminado de forma desigual, incidindo a luz apenas sobre parte dele. Nas zonas iluminadas, percebemos a sua testa, uma sobrancelha e, abaixo dela, um olho aberto, que fixa a sua frente. A bochecha, mais iluminada que as restantes partes, deixa ver alguns pêlos de barba. Tanto o nariz como a boca estão obscurecidos e fundem-se com o preto do fundo da imagem.

VIII - Lista de perguntas - entrevistas - estudos de caso A - Criadores

Perguntas realizadas aos entrevistados - Criadores:

- 1 - Qual é o teu primeiro pensamento no processo de criação?
- 2- Quando crias, pensas no público que queres que frua a tua obra?
- 3 -Quando pensas no público que irá assistir à tua obra, pensas na diversidade do público?
- 4 - Alguma das tuas criações já teve recursos de acessibilidade e/ou LGP em alguma apresentação? Como foi a experiência?
- 5 - Qual foi a tua primeira criação que teve o recurso de audiodescrição?
- 6 - De quem foi a decisão de a tua criação ter disponível o recurso de audiodescrição?
- 7 - Essa primeira vez em que a tua obra foi audiodescrita mudou algo no teu pensamento no ato de criar? O que mudou?
- 8 - Quais são as maiores dificuldades que sentes no ato de implementar o recurso de audiodescrição nas tuas criações?
- 9 - Quais sentes que são as mais-valias de uma obra tua ser audiodescrita?
- 10 - Sentes que os equipamentos culturais com os quais trabalhas na apresentação ou na coprodução das tuas obras estão devidamente sensibilizados para a criação de uma maior acessibilidade ao público?

11 - Em algum momento – quando a tua obra será audiodescrita – tens vontade de interferir nesse trabalho?

12 - Quando escolhes o elenco da tua próxima criação, pensas em alargá-lo a atores e atrizes com cegueira ou baixa visão, surdos(as) ou com neurodivergência? Se sim, sentes que toda a equipa criativa e de produção está preparada para o devido acompanhamento desses atores?

13 - Consideras que tens um posicionamento político nas tuas criações?

14 - Consideras que oferecer acessibilidade aos públicos é um posicionamento político com o qual concordarias?

15 - Quando tens a possibilidade de escolher a implementação dos recursos de acessibilidade nas tuas criações, escolhes sempre usá-los ou escolhes consoante alguns critérios teus? Quais são esses critérios?

IX - Entrevista integral transcrita a Diogo Freitas

Data da entrevista: 21 de Julho de 2025

Entrevistador(a): Anaísa Raquel

Entrevistado: Diogo Freitas

Meio de registo: Entrevista realizada por videoconferência, com gravação áudio e consentimento informado.

Formato: Entrevista semiestruturada

Anaísa Raquel

Ok. Olá, Diogo, obrigada por aceitares fazer esta entrevista para a minha tese de mestrado.

Vou, então, começar com a primeira pergunta: Qual é o teu primeiro pensamento no processo de criação?

Diogo Freitas

Então, olá, Anaísa, obrigado pelo convite. É assim, o meu primeiro pensamento no processo de criação, eu acho que são as pessoas, e depois a cenografia. É muito engraçado, porque eu penso muito, eu sou muito de imagens na minha cabeça, e às vezes vejo um espetáculo ou imagino um espetáculo, mas primeiro imagino pessoas — imagino algumas pessoas com quem eu costumo trabalhar ou, às vezes, algumas pessoas com quem eu gostava de trabalhar — e depois começo a imaginar algumas imagens na minha cabeça, como se fosse uma espécie de cinema ali, uma espécie de filme, e começo a imaginar a cenografia: que objetos é que poderá ter, que imagens é que podemos construir com um elenco. E acho que, depois, ao contrário... às vezes penso: “Vamos fazer aquele texto, vamos fazer aquele texto”, e depois é que parte do texto — depois é que, se calhar, penso: “Ah, se calhar está engraçado pegarmos neste texto para servir esta ideia.”

E, às vezes, o Filipe, que é a pessoa com quem eu costumo trabalhar mais, até brinca muito com a situação, que é: “Ah, a cenografia já está definida e o texto ainda não.” O que é engraçado, porque brincamos muito com essa situação de, às vezes, aparecer a cenografia primeiro. Mas acho que é isso: às vezes tenho esta ideia de elenco e cenografia e depois vem a ideia do texto — ou um texto novo que vamos criar. Por isso é que, muitas vezes, criamos textos de raiz com o elenco, em residência. Mas, muitas vezes, o texto aparece, e o texto serve-me muito bem à ideia que tínhamos da cenografia e do elenco.

Por isso é que eu também sou muito contra o *typecast*. Eu não gosto muito desta coisa que se faz mais na televisão, no cinema — mas faz-se muito no teatro, cada vez menos, espero eu — que é esta coisa de pensarmos num texto, pensarmos nas escolhas óbvias, tipo: a mãe tem 40 anos, o pai tem 40 anos, os irmãos têm de ter a mesma idade... E depois, às vezes, os meus espetáculos são muito *nonsense* nesse lugar, porque às vezes escolho uma atriz de 60 que vai ter um casal com 20... Não me interessa muito esta ideia de realismo, neste lugar dos espetáculos... é um outro sítio para mim.

Anaísa Raquel

Ok. E, quando crias, tu pensas no público que queres que frua a tua obra?

Diogo Freitas

Eu penso muito no público. Aliás, eu penso muito — às vezes até demais, acho eu — no público dos meus espetáculos. Não sei se é nesse lugar de “fruir”, não sei... é complicada essa palavra. Acho que penso muito no público quando estou a criar. Pretendo sempre que o objeto artístico não seja muito distante das pessoas, e tento sempre ter a preocupação — comigo, com o assistente de encenação, com o elenco, com toda a equipa criativa e técnica — de que o espetáculo seja um objeto que chegue ao

público, que não esteja muito fechado no nosso objetivo, na nossa linguagem.

Claro que eu tenho — algumas pessoas já me têm dito isso — eu tenho alguma linguagem própria. Mas eu acho que fico mesmo muito preocupado, por causa de muitos espetáculos que tenho visto que, tudo bem, ficam muito presos nesta ideia do objetivo que o elenco cria... chega a meia dúzia de pessoas, e eu fico sempre muito... mesmo que eu chegue a gostar desses espetáculos, fico sempre muito preocupado com: para quem é que estamos a fazer isto? Para que tipo de público é que estamos a fazer isto?

Então, sempre que estou a criar, tenho esta ideia — por exemplo, os meus pais. Os meus pais não são letrados, não são pessoas da área, são operários fabris — e tenho sempre esta ideia: se a história (se tiver história) vai chegar, ou se esta ideia vai chegar ao público como se os meus pais estivessem lá. Tento sempre pensar um bocadinho neste lugar de um público que não tem que ser especializado, mas a quem a obra chegue. Claro que não estou a dizer que tem que chegar da mesma maneira — se calhar um público letrado vai chegar e vai a outros sítios — mas tem que passar sempre alguma coisa. Porque, senão, sinto que a arte fica sempre numa bolha, e não é esse o meu objetivo.

Anaísa Raquel

E, quando tu pensas no público que irá assistir à tua obra, tu pensas na diversidade do público?

Diogo Freitas

Diversidade no público, no sentido do público ou do elenco? Do público.

Anaísa Raquel

Do público... No sentido em que, verdadeiramente, não há público, não é? Há públicos.

Diogo Freitas

Sim, ou seja, eu também tenho uma grande luta, que é: nós fazemos — eu e a Momento — trabalho fora do centro urbano. Nós fazemos em Famalicão, que, apesar de ser um espólio cultural enorme, ter uma vida cultural enorme, com a Casa das Artes e com outras companhias, é diferente fazermos um tipo de espetáculo aqui do que fazermos um tipo de espetáculo em Lisboa, do que fazermos um espetáculo no Porto, ou um espetáculo em Bragança. E fazemos muitas digressões, e eu tenho sempre esse lugar de perceber em que sítios é que nós vamos.

Por exemplo, nós temos agora um espetáculo que estreámos no ano passado, o *Eu Sou Lorca*, que é um espetáculo que parte da biografia do Federico García Lorca, que é um autor homossexual, que morreu durante a ditadura franquista. Eu sei que o espetáculo, por exemplo, vai resultar muito bem em Lisboa, porque comunica muito bem, porque há um tipo de público em Lisboa. No Porto também vai resultar, mas, por exemplo, fora dos centros — que nós fomos, por exemplo, Famalicão, Algarve — sei que há outro tipo de preocupação que eu tenho que ter, porque sei que o público não é igual. Sei que, por exemplo, o trabalho que eu tenho que fazer com o *Lorca*, com a homossexualidade, no Algarve é muito maior do que, pronto, está muito mais normalizado, se calhar, nos grandes centros.

E só para perceber, por exemplo, nós estreámos esse espetáculo em Famalicão no ano passado e depois fomos ao Algarve, e discutíamos muito na equipa. Claro que o texto do Lorca é assim, muito viajado, muito complexo, cheio de metáforas, cheio de referências a outros textos dele, e, claro, uma pessoa que conheça o trabalho dele, os livros, e que já conheça a forma como ele escreve, vai perceber muito fácil e muito rápido o que é aquilo, e mesmo a ideia do nome do Lorca percebe que é a partir dele. Só que nós, na mesma equipa, estávamos a discutir muito sobre o espetáculo não passar ou não ter um ponto de partida igual para o público.

Então, adicionámos uma voz-off no Algarve e tínhamos pensado numa voz-off no sentido não explicativo, mas que desse para que o ponto comum de toda a gente fosse aquele; depois as pessoas viajavam, viajavam em cada uma como quisessem. Mas adicionámos essa voz-off não para explicar, mas para partir do mesmo sítio.

E tínhamos pensado: vamos continuar a ter a voz-off em Lisboa e no Porto? A primeira reação foi: ah, não, porque acho que não faz sentido. Mas depois, estamos a tratar de maneira diferente só porque estamos fora dos centros.

Então, partimos para: não, vamos manter a voz-off na mesma.

E acho que é isso: é partir de um sítio que é, não explicar, mas contextualizar, se calhar. E depois eu tenho muito... Se eu estiver a viajar muito, diz, está bem?

Anaísa Raquel

Não, tranquilo, tranquilo.

Diogo Freitas

Eu vejo muitos espetáculos. E tu sabes, eu passo muito tempo em Lisboa. Eu vejo muitos espetáculos em Lisboa que sei que resultam ali, mas que, se saírem dali, não vão resultar. E é isso, acho que super... eu sou muito político também nos meus espetáculos. Eu sei que há muitos espetáculos que eu vejo em Lisboa, super políticos também, super politizados — mais do que políticos, super politizados — que acho que, em Lisboa, isso já não está a fazer efeito. O objeto artístico, que é o objeto artístico para mim, muitos deles é politizar também, é consciencializar, é chamar a atenção. E vejo que a plateia à minha volta é o mesmo, já sabe, até já conhece o trabalho da companhia e, se for vários dias, às vezes, como costumava ir, por exemplo, na Politécnica e assim, é aquele público muito consciente já. Então, às vezes, o espetáculo é, ok, tu queres ter uma missão política às vezes, uma agência muito maior, uma agência mais transformadora. E penso: aqui não

vai ser agência nenhuma, porque já toda a gente está aqui, está neste campo já. E pensava: leva este espetáculo, sei lá, ao Algarve, leva este espetáculo ao Reguengos de Monsaraz, sei lá. Leva este espetáculo, porque o objetivo do espetáculo é esse: transformar. Então, transforma num sítio em que possa ser transformado, não em Lisboa ou nos grandes centros — quando digo Lisboa, digo Porto — ou nos grandes centros, com um público que já mais, já conhece o trabalho, já está e já está transformado contigo. Acho que é isso.

Anaísa Raquel

Certo.

E alguma criação tua já teve recursos de acessibilidade ou língua gestual portuguesa em alguma apresentação? Se sim, como foi a experiência?

Diogo Freitas

Sim, ou seja, nós, em 2023 — antes de 2023 — já tínhamos tido, em espetáculos pontuais, língua gestual portuguesa e audiodescrição também, mas feitas pelos teatros e financiadas pelos teatros. Nós, no final de 2022, definimos, enquanto equipa, que em 2023 todos os nossos espetáculos teriam de ter alguma acessibilidade, de alguma maneira. Claro que a mais económica, no sentido de que somos nós que pagamos — porque há muitos teatros que não querem nem saber — é a língua gestual portuguesa. E é isso: a partir de 2023, nós fomos contactando os teatros, dissemos que íamos ter língua gestual portuguesa nos nossos espetáculos integrada, e a audiodescrição tivemos em pontuais, claro que sempre a falar com os teatros, porque aí os teatros é que têm uma capacidade maior. E não sei, deixa-me só fechar a porta porque senão vais ouvir...

Anaísa Raquel

Tudo bem, sim, eu estou a ouvir as patinhas... sem problema, faz parte.

Diogo Freitas

Desculpa.

Anaísa Raquel

Tranquilo, esta tese é assim, é informal, faz parte.

Diogo Freitas

Pronto, e então nós começámos a desenvolver e a falar com umas pessoas aqui do Porto sobre a nossa intenção de todos os espetáculos terem linguagem gestual portuguesa. E, lá está, esse espetáculo que eu te disse, *Eu Sou Lorca*, foi assim dos primeiros que tínhamos intenção de fazer em 24. Houve espetáculos em 2023 em que chamámos pontualmente uma pessoa para fazer a interpretação em língua gestual portuguesa, sendo que ainda foi muito naquela dinâmica mais formal da pessoa ali ao lado, a fazer, pronto. O que me incomodava muito porque achava muito... muito fora da pessoa ter que olhar para um outro sítio, à parte do enquadramento. Então nós pensámos: vamos mesmo convidar as pessoas para estar connosco em ensaios, para irem a cinco ou seis ensaios, para desenhar connosco a cena. Pronto, isso agora tem acontecido muito, mesmo quando não conhecemos as pessoas, porque acontece que nós temos um espetáculo que parte do *Hamlet*, *Lembra-te dos meus pecados*, que vemos sempre casa a casa e mudamos sempre as câmaras, mudam sempre as pessoas. Então, o que nós fazemos é: vamos à tarde, ensaiamos, pronto, fazemos esse esforço com a equipa que é dia de espetáculo, mas a equipa também está muito consciente sobre essas coisas, acho que é melhor. E então ensaiamos com as pessoas, definimos o sítio das pessoas da interpretação em língua gestual portuguesa e assim o espetáculo fica muito mais acessível e acho que fica também muito mais... fica mais dinâmico, também mais vivo, que é isso: as pessoas ensaiaram um pouco, o espetáculo também permite isso. Mas é isso, fica mais vivo, acho eu, o objeto.

Em relação à audiodescrição, como também já fizemos contigo, no *Lembra-te dos meus pecados*, é uma coisa que nós temos pedido às casas, principalmente as que fazem parte da rede Acesso Cultura. É um sítio que nós temos, isto, queremos mesmo que o espetáculo seja para toda a gente, portanto, vamos fazer isto. E, aos teatros que não fazem parte, ou levamos nós, ou tentamos insistir e tentar mostrar mesmo este lugar da arte, que tem que ser mesmo para toda a gente e não para um nicho de pessoas.

Anaísa Raquel

Certo.

E qual foi a tua primeira criação que teve o recurso da audiodescrição?

Diogo Freitas

Acho que a minha criação foi *O Fim*, do Gonçalo M. Tavares, no contexto do Gonçalo M. Tavares, que nós fizemos no Algarve, no Louletano, depois fizemos em Lisboa, no São Luís, e fizemos em Leiria, no Teatro José Lúcio da Silva. Foi muito engraçado, por acaso lembro-me perfeitamente, nunca me vou esquecer porque foi o nosso primeiro espetáculo com audiodescrição. Também tínhamos o braille — ainda hoje guardo numa caixinha o braille do espetáculo, sinopse e tudo direitinho, a ficha artística em braille. E nós... eu acho que foi no Algarve, exatamente, foi em Loulé. E essa pessoa depois ainda foi ver outro espetáculo nosso. Como a cenografia era toda branca e como havia esta ideia da audiodescrição para pessoas cegas e não se falava muito da baixa visão, então uma das pessoas chegou lá e disse: “Uau, consigo ver!” E pelo menos foi assim... foi mesmo bonito porque ela, da altura, explicou a questão de ser todo branco e de repente ter mais luz e “consigo ver”, porque ela tinha baixa visão.

Anaísa Raquel

Ela tem baixa visão, sim.

Diogo Freitas

E foi muito engraçado esta ideia de pensar também... Eu trabalho muita parte das cores, mas pensar depois como é que nós poderíamos tornar mais acessível, mesmo no objeto artístico plástico, na cenografia e nos figurinos, como é que consegues tornar também para estas pessoas mais acessível. Então foi uma coisa que, na altura, também pensei: vamos fazer os figurinos todos brancos. Depois, em criações futuras, há os figurinos monocromáticos, esta ideia de ter mais luz ou menos luz. E foi assim esse impacto também desse reconhecimento de palco.

Anaísa Raquel

Certo.

E de quem foi a decisão da tua criação ter disponível o recurso de audiodescrição?

Diogo Freitas

Ali, no *O Fim*, foi do São Luiz, partiu do São Luiz, um dos teatros que mais aposta e investe, e depois entrou logo o Louletano, e Leiria entrou logo também. Acho que é isso. E mesmo no projeto a seguir partiu de nós, de falarmos com o Algarve, de falarmos com a Leiria também e com Ponte de Lima, que agora entrou na rede.

Anaísa Raquel

Perfeito.

Essa primeira vez em que a tua obra foi audiodescrita mudou algo no pensamento, no ato de criar? Se sim, o que mudou?

Diogo Freitas

Nessa primeira obra, *O Fim*, e acho que mesmo nesta aqui, no *Lembra-te dos meus pecados* — não vamos começar pelo *O Fim*. No *O Fim* acho que

não mudou nada no sentido de que estávamos muito inexperientes, e foi uma coisa que veio de: “Ah, vamos ter a audiodescrição”, e foi “Ah, temos de mandar o guião, temos de mandar o vídeo, ok, pronto, vamos ver depois”. E depois eu pus um bocadinho os *phones* e vi um bocadinho, e acho que não mudou nada no sentido da forma de criar.

No *Lembra-te dos meus pecados* foi mais preocupação por como o espetáculo está a ser construído na hora e como, claro, dentro das bases que temos — que tu sabes — mas como ali há uma ou outra cena muito improvisada, foi mais preocupação de mantermos fiéis ao guião e ao vídeo, para que a pessoa que fazia a audiodescrição estivesse mais segura, acho eu. É isso, como nós mudávamos muita coisa — agora íamos para a esquerda, agora sentávamo-nos, agora não sentávamo-nos, agora íamos para a frente, agora não íamos — foi uma coisa que nós falámos: “Meu Deus, coitadas das pessoas que vão fazer o guião da audiodescrição, porque isto vai ser mesmo difícil.” Uma hora e quarenta e cinco de espetáculo, não é uma hora e dez, não é uma hora e cinco, não é uma hora, quase duas horas, duas horas em que os primeiros quarenta minutos são quase todos iguais, mas de repente estamos ali, senta, às vezes não senta — coitado da pessoa que ia audiodescrever. Acho que foi mais essa preocupação.

Agora, a pergunta que tu me fizeste... não. Agora estou a tentar refletir porque não mudou. Não sei o que queres dizer com esta pergunta?

Anaísa Raquel

Não, na verdade sabes que não há um certo e não há um errado. Agora, o ser humano tem esta característica, não é? A partir do momento em que apreende uma informação, por norma pode surgir alguma mudança a partir dessa informação. E, na verdade, apesar de estares a dizer que não mudou, há um raciocínio que tu fazes por conta de teres, por exemplo, experimentado ouvir o recurso da audiodescrição de um espetáculo em que

tu encenaste e que não estavas em cena, não é? Portanto, tu percebes, ouviste o que é que o audiodescritor diz. Pode não ter mudado nada no ato de criação, mas tu já me listaste duas coisas que acrescentaste no teu raciocínio. Uma, que é o facto da preocupação das marcações não estarem dependentes da audiodescrição, mas terem alguma flexibilidade para não serem tão rígidas, mediante o respeito pelo trabalho do audiodescritor. E a outra foi aquilo que tu me falaste do *O Fim*, em relação à pessoa com baixa visão que assistiu em Loulé, que é que ponderaste se os tons dos figurinos, da cenografia, não deveriam ter determinadas características para facilitar a baixa visão. Portanto, mesmo que ainda não esteja inserido no teu processo de criação — que estas coisas levam tempo — estas questões já estão no teu pensamento, mesmo que não estejam na prática. Então, na verdade, sim, mudou.

Diogo Freitas

Estava mais a imaginar quando começa um processo de criação de pensar, sim, essa ideia da cor, sim. Estava a pensar que, por exemplo, nós temos dois projetos agora com a comunidade que estamos a fazer e os dois têm recurso áudio de *phones* e que isso pode também ter vindo com esta ideia de explorar outra ideia, sem ser a visão. Por exemplo, um dos espetáculos que vai acontecer em setembro é quase tudo só com *phones*, portanto acho que sim, pode ter a ver também com esta ideia de pensar outras possibilidades.

Anaísa Raquel

Ok.

E quais é que são as maiores dificuldades que sentes no ato de se implementar o recurso de audiodescrição nas tuas criações?

Diogo Freitas

O que eu sinto é que eu gostava muito de ter de ser eu a gerir financeiramente, muitas vezes, os teatros, para poder priorizar também a audiodescrição. Sinto que, pronto, como é um objeto de acessibilidade, tal como a interpretação em língua gestual portuguesa, é sempre mais económico para nós. Em companhia, se formos nós a suportar a despesa, fazemos a língua gestual portuguesa e não a audiodescrição. Eu acho que é isso. Acho que sempre que tivermos que pesar a nível económico, a interpretação em língua gestual portuguesa vai prevalecer, porque não é preciso alugar aparelhos, a questão da cabine, fazer um guião, e eu acho que é isso a maior dificuldade e a maior tristeza que eu tenho, se tivermos que pesar. Se não tivéssemos que pesar, era isso: fazíamos os dois, fazíamos sessões para público neurodivergente, sessões descontraídas, pensar também nisso. Porque eu ainda tenho alguma dificuldade, porque os meus espetáculos são super... o volume super alto, assim, muito fora. Acho que, num próximo espetáculo que fizer com uma temporada de duas ou três semanas — vai ser assim o próximo passo — é termos uma sessão descontraída para o público neurodivergente.

Anaísa Raquel

Certo.

E quais é que sentes que são as mais-valias de uma obra tua ser audiodescrita?

Diogo Freitas

Para já, chegar a mais pessoas, que é um esforço que nós fazemos enquanto companhia, que é chegar ao máximo número de pessoas; depois, também, é chegar ao número de pessoas que foram e que ainda são segregadas, que é um grupo minoritário, que é um trabalho que nós fazemos enquanto companhia também, porque somos uma companhia queer e também somos um grupo segregado, minoritário. Isso é um trabalho político

que nós fazemos também. E depois, para nós, é mais-valia termos, de repente, pessoas no final a falar connosco, cegas, a falar connosco sobre a obra e o que sentiram. E de repente, a obra é super sobre imagens e, de repente, tens essas pessoas a falar connosco, a dizer que sentiram certas coisas mesmo muito fortes e muito bonitas, de repente só estiveram a ouvir. E para nós é mesmo muito especial; ou pessoas que não ouvem e estão só a ver, esta ideia da imagem, imagem, imagem, e depois comunicam connosco sobre a obra e têm uma visão mesmo bonita do que viram. E para nós, e para mim, é mesmo muito especial.

Anaísa Raquel

Sentes que os equipamentos culturais com os quais trabalhas na apresentação ou na co-produção das tuas obras estão devidamente sensibilizados para a criação de uma maior acessibilidade ao público?

Diogo Freitas

Sabes que eu também estou, principalmente aqui no território — como foi em Famalicão, onde costumo trabalhar mais. Vamos ver se começamos agora a fazer o trabalho de acessibilidade que já devia ter sido feito há algum tempo e começamos a priorizar esse trabalho. Eu acho que ainda é muito difícil alguns teatros quererem fazer esse tipo de trabalho, porque já dá trabalho definir algumas companhias para produzirem e já têm que investir dinheiro e, às vezes... Pronto, nós somos uma companhia que não temos ninguém famoso, não temos ninguém conhecido; nós vamos, às vezes, a sítios e temos 30 pessoas, a sítios mais complicados. Percebemos que os nossos espetáculos não são *mainstream*, são espetáculos de criação artística. Às vezes, os teatros não comunicam. Mas isto para dizer que acho que ainda não é uma prioridade para eles, para os teatros, porque às vezes sentem que estão a fazer isso para uma pessoa ou para duas pessoas e veem isso como um trabalho menor. Em vez de verem como um caminho para

conseguirem ter uma ou duas pessoas, depois conseguirem ter cinco, como Loulé, não é? Como o São Luiz, que agora já tem um público maior e mais certo, porque é isso... começou já há alguns anos atrás com três, quatro pessoas e agora temos 30, 40 pessoas. Pronto, é isso: é começar devagar. Eu acho que esses teatros querem que se faça magia de repente, que, de repente, colocamos lá a legenda da AD e da interpretação em língua gestual portuguesa e, de repente, vem toda a gente do município — cegos e S/surdos —, de repente vê o espetáculo e pronto, porque ama. Muita gente também é isso: não sabe. Acho que vai ser essa grande dificuldade, aqui também na Câmara de Famalicão, que é esta coisa de pormos a coisa a dizer: a AD, e a interpretação em língua gestual portuguesa, e as pessoas olharem para aquilo e perceberem: o que é isto?

Anaísa Raquel

Claro.

Diogo Freitas

E nem sequer perceberem que é para elas, portanto, tem que ver também, nesta implementação no território, que tem que, se calhar, haver um tipo de formação para as pessoas perceberem o que é aquilo. O que é que é audiodescrição?

Anaísa Raquel

Claro, claro. Tem que vir associado a uma explicação do que é o recurso, claro que sim.

Diogo Freitas

Eu acredito que há muitos cegos que não sabem o que é a audiodescrição.

Anaísa Raquel

Certo, certo. Sim. Há uns que ainda não experimentaram, há uns que tiveram péssimas experiências. Uma, por exemplo, já me aconteceu: “Há uns anos, tive uma péssima experiência e não quero.” E depois, “Ah, ok, se a audiodescrição é isto, então quero sempre.” Às vezes, acontece isto, não é? Porque a audiodescrição é mal comparada com a descrição que qualquer um de nós faz na rua, não é? “Onde é que é a farmácia?” , “Ah, está ali ao fundo, vai sempre em frente e vira à direita.” Pronto, isto não é audiodescrição, isto é descrição. Mas sim.

Diogo Freitas

Sim, até porque há mesmo recursos, mesmo aqui em Famalicão, que eu tenho chamado a atenção, mesmo outras câmaras, por exemplo, há pessoas cegas e S/surdas a trabalhar no município. Então acho que isto é por causa da questão de localizares as pessoas que precisam de acessibilidade mais próximas, para poderes chamar de imediato essas pessoas para a arte. E acho que, como há essas pessoas que trabalham no município, e como muitas vezes os teatros fazem parte dos municípios, acho que teriam um primeiro lugar para chamar essas pessoas, não é? Ou seja, vamos identificar essas pessoas do município, vamos fazer uma rede de formação e depois vão a um espetáculo. Essas pessoas, se calhar, conhecem mais pessoas, então isto é uma questão mesmo de chamar pessoas nesse lugar. E sinto que, às vezes, os municípios não querem fazer esse trabalho, porque dá trabalho. Dá trabalho a uma pessoa ter que mobilizar, ter que ligar, ter que, não sei quê, ter que ir ao sítio e explicar para chamar pessoas, para depois as pessoas chamarem mais pessoas. E é isso: dá trabalho. A arte dá trabalho, não é?

Anaísa Raquel

Certo.

Em algum momento, quando a tua obra for audiodescrita, tu tens vontade de interferir nesse trabalho?

Diogo Freitas

Não. Não, porque acho que é um trabalho, pelo menos, fizemos sempre contigo, é um trabalho super clínico no sentido de técnico e clínico. Acho que nunca houve nada opinativo, nada como “isto significa agora que o ator está a correr para ali e está a transformar vermelho porque significa a morte”. Nunca ouvi nada disso porque, se assim fosse, não seria a audiodescrição. Acho que é um trabalho muito técnico e clínico que fazes. E não me meto porque é um trabalho, como sei lá, montar um projetor — e eu não me meto em como montar um projetor porque isso tem que ser apertado, tem que se rodar a lâmpada; é um trabalho que as pessoas têm formação e é técnico.

Anaísa Raquel

Ok.

Quando escolhes o elenco da tua próxima criação, pensas em alargá-lo aos atores, às atrizes com cegueira ou baixa visão, aos atores, às atrizes S/surdos, aos atores, às atrizes com neurodivergência? Se sim, sentes que a tua equipa criativa e de produção está preparada para o devido acompanhamento destes atores?

Diogo Freitas

Ok, é uma grande questão... Que é: nós já temos muito poucos atores e atrizes neurodivergentes, cegos, S/surdos... Já temos alguns agora, e acho que o TNDMII está a fazer um trabalho excelente nesse lugar, a Terra Amarela também. Aqui no Norte sinto muita dificuldade; mapeado, eu conheço uma atriz que é cega.

Anaísa Raquel

A Mariana?

Diogo Freitas

Não, andou na ACE.

Anaísa Raquel

Sim, é a Mariana. Não se chama Mariana?

Diogo Freitas

Penso que não.

Anaísa Raquel

Ok, tudo bem. Nós estamos a falar da mesma pessoa, terminou a ACE há um ano.

Diogo Freitas

Há um ou dois anos, sim. Depois, fez um espetáculo na In Skène; pronto, o espetáculo até era sobre esta ideia de não ver também, muito bonito o espetáculo. Portanto, eu acho que também há um, que carece de identificação de atores e atrizes mais cegos e S/surdos, porque, por exemplo, neurodivergentes, nós trabalhamos com uma atriz neurodivergente, autista...

Anaísa Raquel

Com autismo.

Diogo Freitas

Com autismo, autista...

Anaísa Raquel

Sim, não deves dizer “que ela é autista”, deves dizer que ela tem autismo.

Diogo Freitas

É? Ok.

Anaísa Raquel

Para não sobrecarregar uma categoria da pessoa, uma característica da pessoa, em detrimento daquilo que é a pessoa.

Diogo Freitas

Ok, ok. Pronto, nós trabalhamos com uma pessoa com autismo, portanto acho que a equipa está super preparada. Foi um processo muito natural, nos ensaios reparávamos certas vezes mesmo a lidar com certas emoções e depois ela explicou, e acho que esse lugar de darmos um bocado mais de tempo, mas pronto, o autismo dela também é nível 1, ela também explicou esta ideia... Mas estamos muito familiarizados com esta ideia agora. Nós temos sempre muita carência e eu mesmo ponho aqui a minha culpa, essa ideia de falta mesmo de fazermos um mapa de pessoas cegas e S/surdas, com baixa visão também, para podermos pensá-las para os espetáculos. Acho que isso é mesmo uma carência que temos, principalmente aqui no Norte. Mas pronto, essa coisa também do Norte e Sul também, pronto, vamos buscar, e é o que acontece também. Agora, se pudesse fazer em Portugal assim um mapa de pessoas...

Anaísa Raquel

Está a ser feito... Sim, a Terra Amarela, se não me engano com a Gulbenkian, está a mapear *performers*, intérpretes S/surdos, com cegueira, baixa visão, mobilidade condicionada, neurodivergência. Sim, está a ser feito.

Diogo Freitas

Sim, isso ainda é uma carência também dos nossos espetáculos: pensarmos nessas pessoas.

Anaísa Raquel

E achas que não pensas porquê?

Diogo Freitas

Porque não as conheço.

Anaísa Raquel

Certo. Porque não estão num lugar... Não estão num lugar de poder, de exposição...

Diogo Freitas

Sim, só que isso... só que eu também, enquanto diretor artístico, tenho que pensar fora desses sítios, quer dizer, eu acho que tenho. Portanto, também não posso estar agora só a ver os espetáculos e ah, aquele elenco, agora de repente vou buscar um ator ali, um ator ali, um ator ali, não sei... Se de repente também não ocupam esses lugares, também não pensamos neles. Mas, mesmo não estando nesses lugares, porque às vezes penso em pessoas que não estão só em grandes elencos e não sei o quê, não vejo mesmo, sei lá, em escolas, eu vejo muitos espetáculos de escolas... Ou seja, eu conheci a, eu acho que há uma Mariana, mas não sei, agora não vou pôr as mãos no fogo, mas conhecia-a porque, na altura, uma colega minha fez o acompanhamento à “Mariana” para ela entrar na ACE. E ajudou-a. Então, depois fomos ver a prova dela no final, e depois fomos vê-la na In Skène, portanto, vi a prova final dela, mas depois também pode haver aqui um problema na acessibilidade das escolas, não é? Artísticas, as pessoas não são preparadas, portanto é tipo assim um *roll* de *steps* que não são cumpridos, mas acho que é isso, temos que pensar mais nessas pessoas no sentido de fazer mesmo um mapeamento para podermos pensar nelas automaticamente. E a segunda pergunta era se a equipa estava preparada.

Anaísa Raquel

Sim.

Diogo Freitas

Foi uma preocupação minha na altura de quando temos o nosso espaço de ensaios. Portanto, o nosso espaço de ensaios está preparado para pessoas com mobilidade reduzida. A equipa em si, mesmo eu incluído, não está preparada, por exemplo, para pessoas S/surdas, porque ninguém sabe Língua Gestual Portuguesa, mas iríamos tentar arranjar uma forma de comunicar, claro que sim. Mas, sim, não estamos preparados. Acho que é uma coisa que, no futuro, eu gostava de saber, que era Língua Gestual Portuguesa, para poder comunicar com mais pessoas.

Isto é uma coisa muito engraçada que eu gostei de ver... Há uma diretora de um teatro, não posso dizer o nome dela... Ah, eu posso dizer o nome dela, que é a Catarina, do Funchal. Ela sabe Língua Gestual Portuguesa, ou pelo menos alguma coisa para comunicar. E uma das coisas que eu gostei muito de ver foi ela a receber as pessoas S/surdas a falar Língua Gestual.

Anaísa Raquel

Claro, a gestuar, claro, sim, claro. Eu própria, que sou audiodescritora, tive necessidade de aprender Língua Gestual Portuguesa para, aqui, ao contrário, não é? Como fazemos o reconhecimento de palco, eu tenho necessidade de gestuar com os atores, com os intérpretes S/surdos. Portanto, fui aprender Língua Gestual para eu própria saber gestuar com eles, naquele pedido mínimo que vos faço, não é? Descrever o cabelo, a cara, a roupa, não é? Portanto, nada como saber gestuar os mínimos.

Diogo Freitas

Sim.

Anaísa Raquel

Mas isso, na minha opinião, devia ser para além da cultura e não só na cultura, não é?

Diogo Freitas

Sim, na educação.

Anaísa Raquel

Claro.

Consideras que tens um posicionamento político nas tuas criações?

Diogo Freitas

Sim, muito. Aliás, é uma... político e politizado também. É uma grande questão essa; cada vez mais tenho pensado nesse lugar de, se calhar, trabalhar menos em Portugal, como que vem aí, e ser mais, ou ser ainda mais, político e politizado com o que está a passar. Bem... como começar a desenvolver essa resposta? Então, nós temos feito muitas criações com a comunidade aqui em Famalicão. Atenção, nós vivemos num território que é de centro-direita, mas que nunca fez nada, nunca me opôs às minhas criações, nunca nada. Eu sou assim, bem *queer* nas criações, bem de esquerda nas criações. E isto para dizer, nos trabalhos com a comunidade que eu tenho feito, eu, mal recebi estas eleições da extrema-direita, fiquei mesmo preocupado. Fiquei muito preocupado porque depois percebi que vinham as autárquicas; fiquei preocupado porque sempre disse, “bem, em câmaras do Chega, não vou trabalhar”, ou seja, só se eles são loucos e me contratarem, porque assim não faz sentido nenhum o trabalho que eu faço... Mas pronto, quem sabe? Acho que, mesmo a nível artístico, não quererei trabalhar nesses sítios, e fiquei com medo nesse lugar. Então, fui muito aguerrido nesta ideia, de quando fui para os ensaios, depois a falar com a comunidade sobre isto. Então, acho que o meu trabalho ainda se tornou

mais político e mais politizado, depois disto tudo, porque, ao mesmo tempo, estava a tentar, sei lá, formar as pessoas no sentido de — passou-se isto, não sei o quê mais — a tentar desmistificar o que estava a passar: estes discursos da extrema-direita, esta ideia de subsídio-dependência, esta ideia da homossexualidade, esta ideia da mulher, estas coisas todas. E claro, se me perguntasses, às vezes até penso que estes ensaios são mais formação cívica, ou lá o que é, do que estar propriamente a ter um ensaio para montar uma cena ou assim. Mas pronto, acho que fazem parte do cariz destes projetos comunitários também, que é estarmos com as pessoas e formarmos comunidades. Mas acho que sim, acho que os meus espetáculos, os meus ensaios, a forma como eu vivo, a minha vida artística, é muito política, os espetáculos são muito políticos e são muito politizados, sim. E pegam temáticas que só me interessa trabalhar no sentido de a temática poder transformar alguma coisa e que eu acho que seja urgente falar. Sei lá, não pego num texto e... Há colegas meus que pegam e está tudo bem. Não pego num texto, agora só: “Ah, agora vamos fazer um texto aqui sobre o virtuosismo dos atores e das atrizes. O público vai, entra e paga um bilhete e ‘ah, que excelentes atores, um texto muito bem dito’”, sei lá. Acho muito importante fazerem esse trabalho, mas não é para mim. Não é para mim porque não me puxa. Porque eu trabalho muitas horas. Quando estou em criação, não vejo mais nada à minha frente. E eu preciso de alguma coisa que me puxe a estar lá, que me puxe a estar com as pessoas, que saiba que ele vai transformar de alguma maneira e não só “que bonito espetáculo”.

Anaísa Raquel

E consideras que dar acessibilidade aos públicos é um posicionamento político com o qual concordarias?

Diogo Freitas

Sim, sim. É, sem dúvida, um posicionamento político, porque é isso, como

estava a dizer. É trabalhares um grupo minoritário de pessoas, e é mostrares politicamente que a arte é para toda a gente, e não para uma elite.

Anaísa Raquel

Certo. Vamos para a nossa última pergunta.

Quando tens a possibilidade de ser tu a escolher a implementação dos recursos de acessibilidade nas tuas criações, escolhes sempre usá-los? Ou escolhes consoante alguns critérios teus? E, se sim, que critérios?

Diogo Freitas

Não sei se... ou seja, se fosse eu a escolher, se teria sempre os recursos de acessibilidade?

Anaísa Raquel

Por exemplo. Ou se acharias que, num espetáculo X, não cabe ter um recurso ou outro por uma escolha artística?

Diogo Freitas

Eu acho que cabe sempre ter recursos. Eu, uma vez — vou dar aqui este exemplo — fiz assistência de encenação a um projeto, ainda lá muito atrás, em que a acessibilidade ainda estava no início, ou eu achava que estava no início, a acessibilidade. E houve essa discussão, estávamos no TNSJ, e estávamos no espetáculo, e ainda tínhamos duas semanas no palco, mas não é como nós, que às vezes temos três dias no palco. E lembro-me que um encenador estava a falar sobre... pá, não cabe mesmo, não cabe mesmo o intérprete de Língua Gestual, não cabe uma pessoa ali, porque, de repente, o desenho de luz vai mudar, porque não sei o quê... E aquilo caiu-me muito mal. Pensei: não faz sentido nenhum. Como tu imaginaste um espetáculo, como estás a inventar uma imagem qualquer de um espetáculo em que estão duas pessoas a falar, sei lá, por que é que não pões uma terceira ali? Ou por que é que não pões, não crias uma coisa a partir de...

sei lá. Para mim, é muito surreal, não faz sentido nenhum dizerem que não cabe no espetáculo por uma opção artística do desenho de luz, ou por uma opção artística de cena, ah, porque tenho 30 pessoas em cena e pôr mais uma.... Acho que é arranjar desculpas para não tornar o espetáculo acessível e para não teres esse trabalho. Não é tanto para não ter o espetáculo acessível, é porque, às vezes, as pessoas estão assoberbadas pelo trabalho e não querem ter de pensar sobre esse recurso e sobre como colocar aquela pessoa em cena. Eu acho que é isso, acho que é muito parvo não fazer e dar essa desculpa, para mim é uma desculpa: não cabe no objeto artístico. Não faz sentido.

Anaísa Raquel

Certo, Diogo, obrigada. Terminamos a nossa entrevista para esta tese. Obrigada pela tua participação.

Diogo Freitas

Obrigado eu.

X - Entrevista integral transcrita a Elsa Valentim

Data da entrevista: 2 de Maio de 2025

Entrevistador(a): Anaísa Raquel

Entrevistada: Elsa Valentim

Meio de registo: Entrevista realizada por videoconferência, com gravação áudio e consentimento informado.

Formato: Entrevista semiestruturada

Anaísa Raquel

Ok. Então, Elsa, pensando sempre na tua experiência enquanto criadora, que também se mistura com a tua experiência enquanto atriz, e pensando sempre também na ótica do Teatro dos Aloés, vamos então fazer esta entrevista para a minha tese de mestrado, cujo nome é “Criação Artística e a Fruição Cultural da Pessoa com Cegueira ou Baixa Visão”.

E a primeira pergunta é: qual o teu primeiro pensamento no processo de criação?

Elsa Valentim

É uma ótima pergunta — e difícil. A clareza do discurso. É muito importante para mim que as pessoas percebam o que é que estamos a dizer. E também que, no fundo, eu acho que o processo de criação — e aí vou fazer um parêntese — eu acho que os atores também são criadores.

Anaísa Raquel

Sim, claro.

Elsa Valentim

Eu acho que, na encenação — vamos falar assim —, é importante nós transformarmos o texto em comportamentos, ações e emoções. Portanto,

aquilo que peço aos atores é que consigam transformar o texto, com a minha ajuda, claro, em comportamentos, ações e emoções, porque o texto é um objeto que existe *per si*, e não é nada de extraordinário nós dizermos o texto. Portanto, eu acho que existe um processo de transformar aquele texto, que é só um projeto de personagens — não acho que as personagens existam antes de nós lhes darmos vida. Elas existem como projeto, há um projeto, mas elas ainda não são de carne e osso. E, para serem de carne e osso, elas precisam ter estas três coisas, que eu acho que é o que nós, enquanto seres humanos, conseguimos tirar cá para fora. Ou seja, quando os outros nos veem, veem-nos através das nossas ações, dos nossos comportamentos e das nossas emoções. E, portanto, esta será a primeira etapa.

Anaísa Raquel

Ok, boa.

E, quando crias, tu pensas no público ou nos públicos que queres que frua ou fruam a tua obra?

Elsa Valentim

Não costumo pensar nisso, não. Primeiro porque nós estamos num espaço municipal, temos uma casa, portanto temos um público que já está habituado a nós também. Portanto, é também para aquele público que nós fazemos, e tentamos sempre atrair mais público.

Mas, dependendo dos espetáculos, os espetáculos são feitos também para públicos diferentes. Ou seja, nós fazemos peças que são para o público em geral, e aí não pensamos particularmente em nenhum público em especial. Mas fazemos também peças para crianças e para jovens, e aí estamos a pensar nesse público em concreto.

E também tentamos sempre integrar no nosso programa anual — ou, pelo menos, no nosso programa bianual — uma peça que tenha a ver com

assuntos mais próximos da comunidade, ou de grandes questões que nos podem preocupar no momento, como o ambiente, por exemplo.

Fizemos *Todas as tuas lágrimas*, para refletir sobre a escassez da água.

Fizemos *As palavras escondidas*, da Ana Lázaro, que foi feita através de investigação com crianças de bairros mais difíceis.

Portanto, sim, orientamos também para algum público em especial. Esses espetáculos são feitos — tentamos que esses espetáculos atraiam também as comunidades que neles participaram.

Anaísa Raquel

Certo.

E, pensando no público ou nos públicos que irá assistir à tua obra, ou às tuas obras, chegas em algum momento a pensar naquilo que é a diversidade dos públicos?

Elsa Valentim

Não penso. Se bem que, como agora — desde há uns anos a esta parte, como sabes — começámos a fazer espetáculos com audiodescrição e com língua gestual, eles passaram a fazer parte também das nossas preocupações.

Mas direi que essa não é, não é a prioridade. Não é a prioridade. Mas não é por nenhuma questão.... Acho que existe mesmo uma questão de hábito cultural, se quiseres. Digamos que, cada vez mais, isso vai sendo integrado — mas é um processo lento, acho eu.

Até porque, por exemplo, em relação aos cegos, nós temos pelo menos três espectadores que nos seguem desde sempre, e que são cegos, e que — para eles — há audiodescrição. Pronto, ainda estão a tentar. Eles experimentaram nos últimos espetáculos e gostaram, mas a primeira reação deles foi de rejeição. Não foi de aceitação.

É como se eles já estivessem habituados a criar o seu próprio universo, na

forma como assistem aos espetáculos: reconhecem as vozes dos atores, e — sei lá — saem coisas como “quando não entram no espetáculo, dizem: ‘mas porquê que a Elsa não entrou no espetáculo?’”, “a voz de fulano tal, reconheci”.

Portanto, eles encontraram os seus próprios códigos de interpretação. No caso da língua gestual, acho que é mais difícil encontrar esses códigos, não tendo a língua gestual, porque a maior parte dos espetáculos são muito... os nossos espetáculos são maioritariamente de texto.

Anaísa Raquel

Certo.

E já alguma criação tua teve recursos de acessibilidade e Língua Gestual Portuguesa em alguma apresentação? Como é que foi a experiência?

Elsa Valentim

Sim, sim. Nós, desde há três anos, em quase todas as nossas criações — exceto uma, porque ficámos sem recursos, porque a Câmara não nos deu o dinheiro que era suposto dar —, fora isso, temos feito sempre com Língua Gestual.

Tem sido interessante, apesar de que há mais adesão do público cego... eu não sei se é a forma correta de dizer...

Anaísa Raquel

Posso fazer aqui um parênteses? Quando falamos formalmente — por exemplo, quando eu estou numa conferência ou a dar uma formação — aquilo que a União Europeia considera, neste momento, como nomenclatura correta é “pessoa com deficiência visual”, que abarca a pessoa cega e a pessoa com baixa visão.

Eu, na minha tese de mestrado, vou sempre referir-me a “pessoa com cegueira” e “pessoa com baixa visão”, porque quero retirar a palavra

“deficiência”. Mas “cego”, por exemplo, é uma palavra que também se utiliza.

Elsa Valentim

Ok. E agora perdi-me na pergunta... O que é que eu estava a dizer?

Anaísa Raquel

A pergunta era se a tua criação, ou as tuas criações, já tiveram os recursos e como é que tinha sido a experiência.

E estavas a dizer que havia mais cegos do que S/surdos.

Elsa Valentim

Tenho mais *feedback* dos cegos e um público mais constante dos cegos.

Neste momento, existem algumas pessoas que vêm sempre ver os espetáculos. Digamos que conseguimos chegar a essas pessoas, para além dos outros que já tínhamos. Nas pessoas S/surdas é mais difícil, mas eu acho que a comunidade S/surda é ela própria menos...

Sabes que eu tenho — vou fazer um parêntese grande — mas acho que é importante nesta conversa, não sei se está em alguma pergunta para a frente ou não. Acho que a questão de inclusão é uma questão que tem muitas nuances que ainda não estão suficientemente exploradas.

Porque, por exemplo, em relação à comunidade S/surda, não sei se sabes, eu fui diretora pedagógica da ACT desde a fundação.

Anaísa Raquel

Cruzámo-nos lá algumas vezes.

Elsa Valentim

Pois. E, nessa altura, nós fizemos um espetáculo. Foi quando a Inês de Medeiros ainda estava no Teatro da Trindade como diretora, e ela desafiou-

nos para fazer um espetáculo para a comunidade S/surda, porque tinha um subsídio de um aparelho — que agora não lembro qual é o nome —, uma daquelas empresas. E nós começámos a investigar e a tentar fazer o espetáculo que fizemos.

E uma das coisas que eu percebi, que me chocou — porque não sabia — é que, por exemplo, na comunidade S/surda, quando um bebé de pais...

Anaísa Raquel

Ouvintes.

Elsa Valentim

Não, de pais S/surdos.

Anaísa Raquel

Ah, de pais S/surdos.

Elsa Valentim

Sim, de pais S/surdos. De ouvintes, não há problema. Quando o bebé de pais S/surdos nasce S/surdo, eles têm muito poucos meses para fazer o implante.

Anaísa Raquel

Coclear.

Elsa Valentim

Porque, a partir da altura, se não puserem o implante, o espaço do cérebro, digamos assim, entre aspas, da parte da fala e da audição, é ocupado pelos outros sentidos. Coisa que eu não sabia. E muitos deles optam por não pôr.

Anaísa Raquel

Sim.

Elsa Valentim

Portanto, nós estamos sempre do lado — nós colocamo-nos, nós ouvintes e sem problemas de cegueira — nós pomos sempre do lado de que estamos do lado da vantagem. Estamos do lado do que é bom, do que é expectável.

E, por exemplo, em relação aos S/surdos, isso não é evidente para eles, porque eles criam uma comunidade à parte na qual se sentem muito confortáveis, e, às vezes, têm a sensação de que é do género “e pá, larguem-me, não quero saber de vocês a estarem a ‘chagar ’o juízo.

Portanto, eu não sei até que ponto é que a comunidade S/surda não está mais permeável a espetáculos para S/surdos do que para espetáculos para não S/surdos adaptados na inclusão. Acho que não lhes interessa muito, mas isto posso estar enganada, porque a Sofia de Portugal — que, a partir desse espetáculo, que ela é professora na ACT e foi quem encenou esse espetáculo — a partir daí começou a ter uma proximidade muito grande com a comunidade S/surda e já fez espetáculos com S/surdos e para S/surdos.

E aí eu vi muitos entusiasmados.

Anaísa Raquel

Então, eu posso fazer um parêntese? Apesar de não ser a minha área, como a audiodescrição lida com muitos atores S/surdos e encenadores que trabalham com atores S/surdos, uma coisa que tem acontecido nos últimos quatro, cinco anos é que, como já há espetáculos em que os intérpretes S/surdos têm lugar no palco, os públicos de pessoas S/surdas aderem mais a espetáculos onde há S/surdos em palco, onde a Língua Gestual Portuguesa faz parte da narrativa, do que com o intérprete no cantinho do palco, a gestuar.

Isto é uma questão de ativismo, é uma questão de representatividade.

Elsa Valentim

Pois, eu acho que sim. Eu acho que a comunidade cega é muito mais permeável a assistir aos espetáculos que não são especificamente para eles do que a comunidade não ouvinte.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

Portanto, tenho muito mais adesão da parte dos cegos do que dos S/surdos.

Anaísa Raquel

Não é só nos Aloés, é por todos os equipamentos em Portugal, à exceção de quando um espetáculo tem um intérprete S/surdo em palco.

Elsa Valentim

Eu tive essa experiência no espetáculo da Sofia, em que havia atores S/surdos a interagir com os não S/surdos, e a linguagem era mista. Havia sempre a interpretação, mas havia também a interpretação ao contrário.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

E eu acho que aí tem muito mais adesão, de facto, porque eles têm um espírito de comunidade, não como uma deficiência, mas como uma coisa diferente. E eles vivem com essa diferença. Quer dizer, deve haver uns que sim, outros que não, mas de uma forma muito mais pacífica, direi eu, do que os cegos.

Anaísa Raquel

Sim, a comunidade S/surda, por norma, tem uma identificação, não é? Tem um grupo, uma identidade, não é? Tanto que não é considerada deficiência. Quando se fala de deficiência auditiva, fala-se, por exemplo, dos nossos avós, que colocam o aparelho porque com a idade perderam a audição. A pessoa S/surda não tem deficiência. E só isso já diz muita coisa acerca do tema, não é?

Boa.

Agora vou passar para a quinta pergunta: qual foi a tua primeira criação que teve o recurso de audiodescrição?

Elsa Valentim

Olha, que boa pergunta.

Anaísa Raquel

Se foi connosco, foi o da professora?

Elsa Valentim

Pois, eu diria que é o *Limites*.

Anaísa Raquel

Se não foi connosco, não sei. Mas se foi connosco, foi o da professora?

Elsa Valentim

Não, não. Foi convosco, sim. Foi o *Limites*.

Anaísa Raquel

Ok.

E de quem foi a decisão da tua criação *Limites* ter disponível o recurso da audiodescrição?

Elsa Valentim

Eu diria que nós... é uma questão muito — não tem nada a ver com a inclusão, não tem nada a ver com princípios muito nobres. Nós tínhamos ficado sem subsídio, sem apoio da DGArtes, antes da pandemia, naquele concurso em que mudaram as regras todas, que teve o.... o secretário de Estado era o Miguel Honrado, e ele mudou mesmo as regras todas, e muitas companhias ficaram de fora. E depois, pronto, na pandemia nós ficámos sem subsídio. E não sabíamos se íamos acabar ou não íamos acabar. No fundo, a pandemia salvou-nos a pele. Porque depois nós tínhamos tido uma boa classificação, porque tínhamos tido 80 e tal, só que nas regras desse novo concurso era — quer dizer, o dinheiro era pouco e, portanto, chegou a um determinado ponto e acabou.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

E a forma como era atribuído era completamente injusta, mas pronto, ainda bem que se mudou, etc. Eles, como veio a pandemia, o que é que eles fizeram? Deram dinheiro a todas as companhias que tinham pontuação positiva.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

Positiva não, porque aquilo há uma diferença entre positivo — só a partir de 60% é que se pode ter subsídio, e 50% já seria positivo, não é? Portanto, as companhias que tiveram acima de 60 tiveram subsídio na mesma. E isso foi um balão de oxigénio.

O que é que nós percebemos? Percebemos que não poderíamos continuar a concorrer da mesma forma que estávamos a concorrer. Porque, até aí, nós ainda éramos *naif* o suficiente para dizer o que se pensa, o que é que se quer fazer, dar grande importância aos temas, etc.

Eu, a partir daí, olhei para os objetivos e disse: eu vou cumprir objetivo a objetivo com a linguagem que eles querem. Porque nunca mais me vão apanhar descalça.

E assim foi, e um dos objetivos é a inclusão. Ok. Não tenho nada contra a inclusão, como é óbvio, acho que a inclusão deve existir e, se no início foi uma coisa quase — não é bem obrigatória, mas quase — neste momento eu sinto que é uma coisa que deve estar sempre incluída de facto. Portanto, o facto de praticamente me terem obrigado a fazê-lo foi bom.

Hoje em dia, eu olho, por exemplo, para não fumar em sítios. Eu estive na Alemanha agora, e na Alemanha há bares onde se fuma.

Anaísa Raquel

Uau.

Elsa Valentim

E nós achamos aquilo estranhíssimo. Começámos a pensar: quando se fumava nos aviões, assim... Eu sou velha, mas não sou assim tão velha. Eu lembro-me de fumar nos aviões, nos autocarros, no cinema já não. Mas dos restaurantes, dos bares, e lembro-me de quando foram as regras de deixar de fumar que ficámos todos revoltadíssimos, achávamos que aquilo era... e que agora achamos que isso é normalíssimo.

Portanto, eu acho que é um bocadinho isso: às vezes nós não estamos alerta o suficiente para algumas questões. E eu acho que é muito interessante, de facto, fazermos, mas a razão não foi a pensar na inclusão, foi mesmo a pensar no apoio.

Anaísa Raquel

É uma razão como outra qualquer.

Portanto, a próxima pergunta era: e se essa primeira vez em que a tua obra foi audiodescrita mudou algo no teu pensamento no ato de criar. O que mudou?

Elsa Valentim

Não. Não me... ou seja, eu acho que ainda estamos numa espécie de período de adaptação. Acho que já ultrapassámos o período de, pronto, lá vamos nós ter que fazer estas coisas.

Anaísa Raquel

O ensaio é para gravar.

Elsa Valentim

Passámos para a fase de: olha, hoje é o dia da audiodescrição, e de contar aos colegas como é que é, porque os colegas que ainda não estiveram num espetáculo não sabem. Não, depois a gente tem de estar prontos e explicar como é que é, e de haver assim um certo entusiasmo. E de nos habituarmos à luz lá ao fundo, e às vezes ouvir-se alguma coisa dos auriculares, poderá ser de pensarmos, enquanto estamos a fazer o espetáculo, que isso possa ter, ou eventualmente criar algum espetáculo que tenha mesmo esse objetivo.

(...)

Já voltou, já voltou, já voltou.

Anaísa Raquel

Sim, sim, sim. Eu acho muito interessante esse lado de o que muda é mesmo a energia do elenco, não é? De quem ainda não está adaptado a esta realidade e quem já está e passa. Porque é muito interessante que,

quando nós implementamos pelas primeiras vezes em determinada companhia ou em determinado equipamento, há uma preocupação muito grande para que, apesar de, como tu dizias, haver aquela luzinha lá ao fundo e, de repente, nesse dia do reconhecimento de palco têm que chegar mais cedo, portanto há um certo incómodo — entre aspas. A verdade é que depois passa a ser, não é um incómodo, passa a ser um frufrufu de “hoje é o dia da descrição”. Eu acho isso super interessante que tu tenhas referido.

Elsa Valentim

E quando há, portanto, acho que já há um espetáculo em que não sabemos se havia alguém depois, mas que não veio ao reconhecimento, ainda haver uma certa tristeza e, ao mesmo tempo, um certo entusiasmo quando há mais gente, quando as pessoas fazem perguntas. É muito interessante. Nós costumamos chegar duas horas antes, portanto o problema de chegar mais cedo nem sequer se coloca. É mais o estar despachado.

Anaísa Raquel

Ok.

Próxima: quais são as maiores dificuldades que sentes no ato de implementar o recurso de audiodescrição nas tuas criações?

Elsa Valentim

Neste momento, não há nenhuma. A única questão é mesmo financeira, porque eu acho que não deveriam ser as companhias — porque os subsídios não aumentaram para se ter a audiodescrição, não é? Os apoios... eu gosto de chamar de subsídios, mas nem gosto, gosto mais do apoio do que de subsídio. Ao implementarem essa quase obrigatoriedade, ou pelo menos essa contabilidade para a pontuação, deveria, e eu soube por ti, uma vez a falarem com a Daniela, que houve uma altura em que houve, de facto, esse apoio da DG Artes, de pedir apoio para...

Anaísa Raquel

Sim, um específico, sim.

Elsa Valentim

Nós nem sequer sabemos disso.

Anaísa Raquel

Foi na altura da pandemia.

Elsa Valentim

Sim. Pois. Eu acho que se deveria tentar, ou seja, implementar como uma coisa mais ou menos obrigatória como está agora, mas, por exemplo, tentar que fosse os espaços. Eu acho que, por exemplo, deveria ser uma obrigação. A net agora não está boa...

Anaísa Raquel

Mas eu estou-te a ouvir...

Elsa Valentim

Estás-me a ouvir?

Anaísa Raquel

Sim.

Elsa Valentim

Porque eu acho que a acessibilidade deve ser a acessibilidade do, ao espaço. E, portanto, deveriam ser os espaços que deveriam ter essa obrigatoriedade mais do que as companhias. A Amadora acho que nunca iríamos ganhar, mas eu acho que, por exemplo, o município da Amadora devia ter a preocupação de que, nos seus espaços, existe acessibilidade. E

não necessariamente a companhia que lá está residente, ou seja, devia ser um serviço do espaço e não das companhias.

Anaísa Raquel

Certo. A verdade é que os Aloés têm uma situação muito específica.

Elsa Valentim

Porque naquele ano em que ficámos com menos dinheiro... Estamos sempre naquele espaço, portanto...

Anaísa Raquel

Sim, porque a verdade é que, se vocês, por exemplo, fossem com um espetáculo vosso, por exemplo, ao Teatro Municipal São Luiz, quem iria suportar os custos de audiodescrição seria o Teatro Municipal São Luiz, com toda a certeza.

Elsa Valentim

Precisamente. Eu acho que deveriam ser os espaços, principalmente os espaços municipais e públicos, não é? Públicos, teatro nacional, assim, obviamente. Mas não as companhias *per se*, mas os espaços.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

Porque essa pode ser uma dificuldade. Nesse ano em que a Câmara nos deu menos dinheiro do que estávamos à espera, foi no final do ano, não nos avisaram, portanto, tivemos que cortar. Nós começámos a pedir a toda a gente e... a Santa Casa da Misericórdia acabou por nos dar um subsídio,

mas foi já para o ano seguinte. Mas funcionou porque eles deram-nos o dinheiro exato que tínhamos gasto. É uma hipótese também.

Anaísa Raquel

Certo, sim. No caso das companhias, talvez seja mesmo recorrer a financiamento privado.

Elsa Valentim

Porque, apesar de tudo, sendo uma espécie de obrigação, vamos chamar assim, da DGArtes, acabamos por gastar, entre a audiodescrição e a língua gestual que fazemos em todas as novas criações, algo em torno de 8 mil, 9 mil euros por ano, o que é bastante, estou a dizer assim por alto. Talvez possa ser um pouco menos, mas sim, ainda é bastante, e esse valor sai do nosso orçamento, que não aumentou. Ou seja, para fazermos as mesmas coisas, mesmo a questão dos contratos, que não tem nada a ver agora com isso, mas a necessidade de termos contratos com as pessoas, tudo isso faz aumentar as responsabilidades e os custos. E, conseqüentemente, temos menos disponível para as criações.

Anaísa Raquel

Claro.

E quais sentes que são as mais-valias de uma obra tua ser audiodescrita?

Elsa Valentim

Eu acho que dá uma grande satisfação quando existe público cego que depois tem esse retorno e fala sobre o espetáculo. É uma grande satisfação, realmente, porque percebemos que chegámos até aquela pessoa. É um momento... Eu acho que todas as pessoas, quando vão ao teatro, querem ter um momento especial na vida delas, que é estar ali naquele espaço com outras pessoas a partilhar as mesmas emoções, etc. Mas, se conseguirmos

chegar a pessoas que não têm acesso tão direto como as outras, acho que a satisfação é ainda maior. E, como normalmente fazemos a audiodescrição ao domingo, e ao domingo costumamos fazer conversas com o público, temos esse retorno — normalmente em direto — e isso dá-nos uma grande satisfação, mesmo uma emoção. É, como descrevi há bocado, uma vontade de partilhar, de ouvir.

Anaísa Raquel

Sim, para nós também é muito interessante quando, nas conversas com o público, colocam questões que sabemos que, se o espetáculo não tivesse sido audiodescrito, provavelmente não surgiriam dessa forma, não é? Este trabalho é, de facto, muito importante. E sentes que os equipamentos culturais com os quais trabalhas — pensando aqui no contexto da Amadora e fora dela — na apresentação ou co-produção das tuas obras estão devidamente sensibilizados para criar uma maior acessibilidade aos públicos?

Elsa Valentim

Eu acho que, de uma forma geral, não. Acho que pontualmente há pessoas ou municípios que se preocupam, mas, de uma forma geral, não. Acho que é desvalorizado. A parte da acessibilidade física, para cadeiras de rodas, está já bastante mais aceite. Acho que isso tem a ver com o facto de nos irmos habituando às coisas, não é? Nessa área, já nem é tanto uma questão. Mas, em relação à audiodescrição e à língua gestual, ainda é algo visto com um “ok”, um pouco indiferente.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

Não acho que vejam isso como uma mais-valia. Por exemplo, o município da Amadora poderia ver como uma mais-valia o facto de as nossas criações terem audiodescrição. Mas, para eles, isso é algo absolutamente desvalorizado. Não dão nenhuma importância.

Anaísa Raquel

Porque eles não são pessoas com cegueira, nem são pessoas S/surdas. Se fossem...

Elsa Valentim

À partida, como eles estão a dirigir o município, não é? E a acessibilidade é uma das diretivas importantes para a comunidade europeia, etc. Eles poderiam ser eles próprios os mentores, não é? As pessoas que estão a dirigir...

Anaísa Raquel

Achas que eles sabem?

Elsa Valentim

Pois, mas deviam perceber. Pois, mas deviam perceber porque, quer dizer, deviam estudar, acho que deviam perceber.

Anaísa Raquel

Claro. Também, e não sei se alguma das pessoas que pertence a cargos executivos na Câmara Municipal da Amadora alguma vez foi assistir a um espetáculo vosso num dia em que haja língua gestual portuguesa ou audiodescrição.

Elsa Valentim

Também não tenho a certeza.

Anaísa Raquel

Mas deviam ir.

Elsa Valentim

Eles normalmente vão a uma estreia, mas é possível que já alguém tenha estado num dia de audiodescrição; não tenho a certeza.

Anaísa Raquel

É uma questão de se calhar, para a próxima fazemos um convite para esses dias específicos, para eles perceberem e passarem pela experiência.

Elsa Valentim

É uma boa ideia.

Anaísa Raquel

Às vezes é assim. E sentes, desculpa...

Em algum momento, quando a tua obra será audiodescrita, que tens vontade de interferir nesse trabalho?

Elsa Valentim

Não. Eu nunca tive essa.... Estás-me a levantar uma questão... que se calhar...

Anaísa Raquel

Estou a levantar a lebre... Oh meu Deus, não, por favor.

Elsa Valentim

Eu gostava de um dia assistir, e eu acho que este ano, como vou estar a ensinar, não vou estar a entrar. Acho que gostava de ouvir.

Anaísa Raquel

Claro.

Elsa Valentim

Porque eu não faço ideia qual é a sensação de estar a ouvir. Portanto, não, eu confio nas pessoas, na vossa equipa neste caso. Damos o texto e olha, vamos acreditar que eles façam o melhor possível. Nós estamos tão ocupados, somos tão poucos para fazer tanto, que é mesmo assim: é confiar, ok? É para fazer, confiamos em quem sabe. É uma questão que nem se coloca.

Anaísa Raquel

Ok.

Quando escolhes o elenco da tua próxima criação, tu pensas em alargá-lo aos atores, às atrizes com cegueira ou baixa visão, aos atores, às atrizes S/surdos, aos atores, às atrizes com neurodivergência? Se sim...

Elsa Valentim

Eu já pensei. Já pensei, ainda não pratiquei.

Anaísa Raquel

Ok.

Elsa Valentim

Há uns anos atrás, para aí dois ou três anos, eu, na ACT, peço aos meus alunos para fazerem um trabalho de pesquisa. O terceiro ano faz sobre o

teatro contemporâneo, projetos que eventualmente estejam a acontecer, etc. E houve um grupo que trouxe um projeto exatamente sobre a inclusão, onde estava uma atriz que, por acaso, tinha ido ver um espetáculo nosso com o cão.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

Eu fiquei muito sensibilizada, quer pelo trabalho, quer pela presença dela, e pensei: deveríamos fazer um espetáculo em que pudesse incluir uma pessoa como ela, por exemplo. Ainda não aconteceu, mas espero poder vir a acontecer um destes dias.

Anaísa Raquel

Achas que a tua equipa criativa e de produção vai estar preparada para o devido acompanhamento destes atores com esta diversidade?

Elsa Valentim

Pois, isso é uma questão. Eu acho que, a partir do momento em que pensarmos em fazer, que tenhamos um projeto, vamos ter que também ter toda a estratégia para o projeto. Eu, particularmente, sou uma pessoa de estratégias, portanto, quando tenho uma ideia, vem acoplada toda a estratégia para chegar ao fim. Não sou nada de improvisar — na cena até gosto de improvisar, quando é espetáculo de improviso — mas gosto muito de planear tudo. Portanto, se um dia fizermos um espetáculo com pessoas que não têm a mesma acessibilidade que a maioria, acho que vou pensar nas estratégias todas possíveis, desde como é que chegam à sala de ensaios, sei lá, todas essas coisas.... Acho que isso é uma das coisas que vai ter que estar junto com a ideia de fazer.

Nós fazemos mais espetáculos de texto, apesar de fazermos algumas criações de textos que são construídos a partir do nosso pedido, que são os tais espetáculos em que envolve mais questões sociais ou da comunidade. Portanto, há de ser num desses espetáculos.

De resto, nós somos três diretores, que é o Jorge, o Peixoto e eu. E nós temos estéticas muito diferentes e abordagens muito diferentes. O Jorge é um homem do texto, sem qualquer dúvida — para ele, o texto é o mais importante de tudo. Portanto, ele escolhe sempre textos, normalmente textos contemporâneos. O Peixoto preocupa-se mais com as questões sociais, mas ainda numa perspectiva muito, pronto, da geração dele, da classe social, etc. E eu sou ainda quem vem abrindo mais ou menos as portas a termos coisas que têm mais a ver com a comunidade, etc.

Mas, por outro lado, eu gosto imenso de trabalhar texto-texto. E, portanto, é quase uma concessão que eu faço, porque como mais ninguém faz, e eu acho que é importante no nosso programa incluir espetáculos que não sejam só de um texto que já está escrito e que sejam adaptados a preocupações muito concretas de agora. Não quer dizer que não haja um texto escrito que não tenha isso, mas.... Então é isso, eu fico ali a fazer um bocadinho de concessão.

Mas sim, diria que, talvez nos próximos dois anos, isso aconteça.

Anaísa Raquel

Boa, fico à espera.

Consideras que tens um posicionamento político nas tuas criações?

Elsa Valentim

Eu acho que não é possível não ser político numa criação, seja ela qual for. Eu, no outro dia, li uma coisa que é evidente e que eu nunca tinha pensado, e acho que nem sequer vou conseguir dizer bem, mas... nem sei quem era, mas era um homem da cultura, não era português, não sei se era norte-

americano, se era inglês, já não me lembro, que estava a fazer essa pergunta. E ele dizia que aquilo a que assistimos, dos que dizem que não é político, sei lá, as telenovelas, esse tipo de *entertainment*, ele diz que é altamente político, porque é uma defesa de um *status quo* muito específico e conservador. Portanto, não é possível ser apolítico, acho eu. Eu diria que o que me move para os textos, quando faço textos que não têm a ver com essa especificidade da comunidade ou desses temas, o que me move são muito mais os comportamentos humanos, e aí a política entra em segundo plano e não em primeiro, ou seja, o impulso não é a parte política. O resultado há de ser, porque nós somos seres políticos e os nossos comportamentos têm a ver com as nossas convicções, com as nossas escolhas, etc.

Anaísa Raquel

Certo.

E tu consideras que dar acessibilidade aos públicos é um posicionamento político com o qual concordarias?

Elsa Valentim

Sim, apesar de que... isso é um assunto muito... é um assunto complicado para mim. Porquê? Eu sempre sonhei que um dia iríamos caminhar para uma sociedade em que a diferença não era uma questão.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

Por exemplo, em relação à sexualidade. Eu sou de uma geração que acreditou que chegaria à idade que tenho, em que a sexualidade de cada um

e o que é que cada um faz com a sua sexualidade não seria uma questão sequer. Nem por isso, nem precisava de ser uma bandeira.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

Eu acho que tornar uma bandeira — acho que às vezes ultrapassa os limites de tornar isso um foco — porquê? Porque eu acredito que aquilo que nos une é muito maior do que aquilo que nos separa, em tudo. E eu acho que o foco devia estar naquilo que nos une e não naquilo que nos separa. E, portanto, dar o foco àquilo que nos separa, criando pequenos grupos cada vez mais fechados entre si, ou seja, em que a sexualidade, por exemplo, é esmiifrada ao milímetro do que é que cada um gosta e do que é que cada um não gosta. Eu acho que esse não é o caminho.

Agora, o reverso da medalha. O reverso da medalha é que eu acho que é importante lutar para que essa inclusão aconteça. Eu não sei é se a forma como nos últimos anos ela tem acontecido é a maneira mais eficaz. Porque eu acho que o que tem feito, em muitos casos, é acirrar um conservadorismo e uma tendência de extrema-direita que vão usar exatamente esses, diria, excessos, em alguns casos, como arma de arremesso.

Anaísa Raquel

Entendo.

Elsa Valentim

Portanto, a minha questão — eu tenho que falar muito com alunos meus, porque é uma questão para as novas gerações — é mesmo uma questão muito importante toda essa... O que depois cria... Nós estamos num mundo, neste momento, que tem uns contrastes extraordinários. E que eu não sei

para onde é que ele vai caminhar. É muito interessante, porque eu, como tenho alunos jovens, se eu não tivesse alunos jovens, eu nem perceberia onde é que estamos. Não é que eu perceba muito, mas pelo menos percebo as lutas. E para eles é uma questão — falei com alguns alunos — que eu nem consigo nomear as questões, o que é que é *cis*, o que é que é... Não consigo, já me perdi... Nas diversidades todas. E que eu respeito, obviamente que eu respeito.

E ele dizia isso, de fazer uma bandeira, a falar com muito cuidado. E eles diziam: pois, mas é que se nós não lutamos por isto, há pessoas que são maltratadas, que não são incluídas, etc. É verdade, mas eu acho que esta não é a forma eficaz — fazer disso uma bandeira, fazer disso quase como um posicionamento, como se não fizessem parte da comunidade. Eu acho que o mais importante é uma comunidade em que todos vivemos e que todos partilhamos uns com os outros, em que existe contaminação de uns para os outros.

Anaísa Raquel

Sim, mas para isso acontecer, e eu defendo exatamente isso, e sinto exatamente isso, confesso que nunca achei que viria a viver uma época em que se maltrata pessoas só porque elas são isto, aquilo ou outro. Achei mesmo que isso tinha ficado antes do 25 de Abril e não voltaria a acontecer, mas pronto. Mas a verdade é que, se essas pessoas não reivindicarem o seu lugar, não estiverem na rua a reivindicar, elas são colocadas de lado por muitas pessoas que defendem esta volta da extrema-direita.

Elsa Valentim

Eu concordo, mas eu não acho que seja eficaz a forma como está a ser feito. Não tenho nenhuma alternativa neste momento, porque não tenho que refletir muito sobre isso. Mas eu acho que não é eficaz. Acho que não é eficaz, acho que faz exatamente o contrário.

Anaísa Raquel

Certo. Também não sei se a sociedade portuguesa é a melhor nesta área de atuação, não sinto que nós sejamos o melhor...

Elsa Valentim

Eu já senti que nós fomos muito mais tolerantes do que estamos a ser agora, sim, em sociedade. E, portanto, isso significava que as pessoas que pensavam de forma não inclusiva e racista e etc., estavam a achar que, quer dizer, achavam que não podiam verbalizar isso.

Anaísa Raquel

Sim, ainda tinham vergonha, não é?

Elsa Valentim

E agora não a têm.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

E uma das razões que eu acho que não têm também é porque tudo ficou tão grande. Sei lá, eu estive nos Estados Unidos há uns anos atrás e estive a falar com uma professora que estava em pânico porque estava a ser muito difícil para ela, porque em todos os inícios de aula ela tinha que perguntar a todos os miúdos como é que eles se identificavam, como é que era e podiam mudar todos os dias, que era um verdadeiro inferno. Ora, eu acho — eu acho francamente uma coisa, falando da sexualidade agora que não tem nada a ver com isto — eu acho que há seres humanos que nascem no corpo errado, mas acho que isso não é nem a maioria nem uma quantidade assim tão enorme. O que é que eu sei? Eu própria, como criança, eu acho que é

saudável e é normal as crianças, até determinada altura, ou mesmo os adolescentes, não saberem muito bem onde é que se colocam. Eu acho que isso é saudável. Quase que fazer com que as pessoas tenham que definir numa determinada altura... Eu acho isso terrível. Eu digo, se eu tivesse nascido agora, numa família como a minha, em que ali a verdade é a coisa mais importante, talvez eu tivesse meio caminho de ter mudado de género. Porque eu até para aí aos 16 anos era completamente Maria Rapaz, brincava na rua com os rapazes, vestia roupa de rapazes, ia ao barbeiro, nem sequer era cortar o cabelo como um rapaz. Se fosse hoje, eu identificarme-ia com um rapaz e eu adoro ser de mulher.

Anaísa Raquel

Sim, essas questões são super complexas e eu acho que sinceramente... se não passarmos por isso, nem sabemos explicar, não é?

Elsa Valentim

Pois, eu acho que é normal, até determinada altura, nós não sabermos quem somos, nem com quem queremos relacionar-nos. É porque, ainda por cima, estes grupos, muitas vezes, eles próprios se tornam... Como é que será a palavra? Eles autoexcluem pessoas que não pertencem àquela comunidade.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

Por exemplo, nos homossexuais masculinos há imenso preconceito em relação às lésbicas.

Anaísa Raquel

Certo.

Elsa Valentim

Portanto, acho que toda esta questão, a forma como nós pegámos nesta questão, eu acho que deveria ser na integração, de facto, de estarmos todos numa mesma comunidade e não criar diversas comunidades que se separam.

Anaísa Raquel

E não só, ensinar na escola o valor do respeito, não é? O respeito pelo outro, o respeito por nós.

Elsa Valentim

Eu acho que isso até existe, mas eu acho que ao fragmentar tanto a sociedade e ao fragmentar tanto aquilo que cada um é, nós vamos nos afastando uns dos outros enquanto comunidade, como se a nossa individualidade fosse a coisa mais importante. E eu acho que nós, enquanto indivíduos, somos muito mais fortes em comunidade e nós não somos seres isolados. Tudo o que nós conquistámos enquanto seres humanos foi porque temos uma comunidade. E, portanto, essa valorização do indivíduo a um ponto em que eu tenho que ser tudo aquilo que eu sinto e tenho que expor, eu não sei se isso é o melhor caminho para termos uma sociedade mais inclusiva. Acho que não.

Anaísa Raquel

Certo, sim, eu também concordo, porque acho que a única coisa que tem que se globalizar é o respeito, a aceitação da identidade do outro, da nossa, e não nos interessa se aquela pessoa tem aqueles gostos ou os outros. É com ela, desde que não ande propriamente a matar ou a violar crianças, como é óbvio.

Então, vamos para a última pergunta: quando tens a possibilidade de ser tu a escolher a implementação dos recursos de acessibilidade nas tuas criações,

tu escolhes sempre usá-los ou escolhes consoante alguns critérios teus? E, se sim, quais seriam os critérios?

Elsa Valentim

Não. É sempre usá-los. Neste momento, para nós, não é uma questão não usar. A não ser que tenhamos algum problema financeiro inesperado, será a única coisa que nos fará não ter.

Anaísa Raquel

Ok.

Elsa Valentim

De resto, já não é uma questão para nós sequer não ter. Não é uma questão de se ponderar. Se tudo correr bem — e dessa vez não correu bem, porque a Câmara só nos disse muito tarde que não íamos ter o dinheiro — só nos disse estávamos a meio da produção, porque, se não, até aí, se tivéssemos sabido antes, acho que tínhamos conseguido organizar os recursos para ser possível.

Anaísa Raquel

Certo, boa. Vou parar a gravação.

XI - Entrevista integral transcrita a Marco Paiva

Data da entrevista: 2 de Abril de 2025

Entrevistador(a): Anaísa Raquel

Entrevistado: Marco Paiva

Meio de registo: Entrevista realizada por videoconferência, com gravação áudio e consentimento informado.

Formato: Entrevista semiestruturada

Anaísa Raquel

Ok, perfeito. Então, obrigada, Marco. E vamos começar, então, esta entrevista. São 15 perguntas no total. E é sempre pensado do teu ponto de vista de criador de espetáculos convencionais, para equipamentos culturais, sejam convencionais ou não, mas espetáculos de teatro. Então, a primeira pergunta é: qual o teu primeiro pensamento no processo de criação?

Marco Paiva

Não te consigo responder concretamente a isso, porque acho que, em cada momento, de cada fase onde eu estou, ou onde está a Terra Amarela, ou onde estavam as estruturas onde eu trabalhei, influenciam essa ideia do primeiro pensamento. Acho que uma coisa que já nem é bem um pensamento, mas é algo que é intrínseco naquilo que eu faço, e que tem a ver com o percurso, é esta questão da diversidade das pessoas com quem eu partilho esta coisa da criação artística. Mas que, na verdade, nem é propriamente um pensamento muito consciente; é algo que naturalmente acontece, que vem de, na verdade, eu ter começado a trabalhar com um coletivo que era muito diverso. Foi através desse coletivo que eu conheço o teatro, ou que me aproximo do teatro, e isso, para mim, passou a ser uma regra, não é? Quase.

Anaísa Raquel

Queres referir o coletivo?

Marco Paiva

Sim, que foi a Crinabel Teatro, em 2000. Ou seja, quando começo a colaborar com este projeto particular, que era constituído por artistas com deficiência intelectual, começo a trabalhar com eles antes de começar a trabalhar profissionalmente como ator ou sequer de me interessar muito por teatro.

Portanto, quando começo a ter algum interesse por teatro, quando começo a ver espetáculos, quando começo a querer estudar e a querer profissionalizar-me, na verdade, o choque foi perceber que a diversidade que eu tinha quando começo a trabalhar já não existia nestes sítios.

Então, não é propriamente um pensamento, é algo que tem a ver com, pronto, com as vicissitudes do meu percurso e que sempre lá estiveram e que... e que acaba por ser, por ser a tal — nem é bem uma regra — é uma coisa.

Para mim, é difícil de explicar isto, porque tive sempre muita dificuldade em explicar, mesmo a utilização das terminologias, porque isto, para mim, foi a forma como eu conheci a prática artística.

Depois é que percebi que tudo isto é um universo que tem muita coisa lá dentro. E então acho que a primeira coisa que eu penso é se estou a ser, ou se continuo a ser, fiel àquilo que foi o início do meu percurso. Mas, lá está, nem sei se diria que isto é bem um pensamento — é uma coisa que...

Anaísa Raquel

Está intrínseca em ti...

Marco Paiva

Está intrínseca, naturalmente acontece.

Anaísa Raquel

Certo.

A segunda pergunta, eu acho que já respondeste, mas como têm que ser entrevistas iguais para toda a gente, a segunda pergunta é: quando crias, pensas no público que queres que frua a tua obra?

Marco Paiva

Eu acho que isso também acaba por acontecer, porque, como do ponto de vista de quem está ao meu lado no ato da criação há essa pluralidade, inevitavelmente são os próprios companheiros de criação que põem essas questões em cima da mesa.

Ou seja, se eu trabalho com um elenco de pessoas com deficiência intelectual — como acontecia muito com a Crinabel — e, de repente, o próprio processo tem especificidades, tem a ver com a identidade daquelas pessoas, esses processos levam-nos a pensar que provavelmente vamos ter que pensar esses processos para o público que tem deficiência intelectual, que naturalmente vai ver o espetáculo.

Ou, quando trabalhas com a comunidade S/surda, há questões que vêm do próprio processo artístico que nos levam a pensar que, do ponto de vista do trabalho com o público, tem que haver também o mesmo nível de implicação, para que aquele público — que, ao fim e ao cabo, nós sabemos que está presente uma questão de representatividade — tenha a possibilidade de usufruir daquilo que estamos a fazer.

Então, é um pensamento sempre paralelo, que tem muito a ver com esta pluralidade, este jogo de espelhos entre o que está acontecendo em cena e o que, naturalmente, nós sabemos que, lá está, pela questão da representatividade, pela questão até, às vezes, dos núcleos de amigos ou de pessoas que acompanham o trabalho de cada um dos artistas que está ali a trabalhar, vai estar presente.

E, portanto, dentro do próprio processo criativo, isso é naturalmente discutido, não é?

Anaísa Raquel

Certo.

E, portanto, a terceira pergunta é: quando tu pensas no público que irá assistir à tua obra, pensas na diversidade de público?

Na verdade, já respondeste, porque como tu tens a representatividade de diversidade no palco, é normal que esse processo de pensamento aconteça junto da equipa artística e de produção.

Claro, então vamos passar para a quarta: já alguma criação tua teve recursos de acessibilidade e/ou Língua Gestual Portuguesa em alguma apresentação? Como foi a experiência?

A Terra Amarela trabalha sempre com a acessibilidade e com a diversidade, pelo menos nos últimos anos. Não sei se aconteceu no primeiro trabalho. Eu acho que nós audiodescrevemos o primeiro trabalho no Luca...

Marco Paiva

Desde o primeiro.

Anaísa Raquel

Ok. E... acredito que a experiência agora seja diferente, mas, se quiseres fazer um pensamento global desde o início: como é que surgiu o querer integrar os recursos? A Língua Gestual Portuguesa não é um recurso, mas a audiodescrição sim. E como é que tem sido a experiência?

Marco Paiva

Eu acho que, se nós considerarmos como recursos a interpretação em Língua Gestual, a legendagem, a legenda automática, a audiodescrição — foram sempre coisas que foram surgindo, lá está, porque nós íamos

pensando, em simultâneo, as possibilidades que a própria obra poderia ter para chegar às pessoas a partir de camadas distintas, não é?

No caso da Língua Gestual Portuguesa, nós nunca trabalhamos com intérprete — trabalhamos sempre com artistas S/surdos —, menos num espetáculo, que foi o nosso segundo espetáculo, que foi uma coprodução com a RTP, em que a Bárbara Polastri entrava como atriz. Tinha uma personagem que, na verdade, falava três línguas: italiano, português e comunicava em Língua Gestual Portuguesa.

Acho que foi a única criação onde a Língua Gestual Portuguesa estava presente, mas estava a ser interpretada por uma intérprete. Mas era sempre considerada mais uma língua daquela personagem.

Portanto, a Bárbara, na verdade, não estava propriamente como uma intérprete — estava como uma atriz. Mas acho que foi a única criação onde isso aconteceu. Todas as outras criações foram tendo Língua Gestual Portuguesa sempre com artistas S/surdos.

Mesmo no caso, por exemplo, de *O Tamanho das Coisas*, que não tem um artista S/surdo em cena, mas que tem no dispositivo cénico, na gravação de vídeo feito pela Patrícia Carmo — portanto, na verdade, a Língua Gestual Portuguesa esteve sempre presente.

As legendas acabaram por vir sempre por inerência de sabermos que muitas das pessoas S/surdas que conhecíamos não utilizavam a Língua Gestual Portuguesa, tinham implantes cocleares ou tinham crescido a fazer leitura labial, e tinham estudado sempre procurando oralizar, de alguma maneira. E, portanto, sabíamos que havia pessoas S/surdas que iam precisar sempre das legendas.

A audiodescrição é um pouco nisso, ou seja, como é que nós podemos chegar ao público cego, para além de um trabalho que vamos procurando fazer do ponto de vista dramatúrgico — de uma maior proximidade a essa possibilidade de ser mais visual na descrição, ou mais visual na própria construção do texto.

Sendo que isso, para mim, traz sempre um problema, que é tornar isso uma espécie de *gag*, que, do ponto de vista artístico, não tem relevância. Portanto, na verdade, nós sempre utilizámos estes serviços, muito ligados a esta ideia de: o que é que nós podemos trazer mais para o projeto, que permita que este objeto seja fruído por pessoas que têm características muito distintas.

Anaísa Raquel

Qual é que foi o teu primeiro projeto que teve o recurso da audiodescrição?
Terá sido o *Aldebaran*?

Marco Paiva

Na Terra Amarela, foi o *Aldebaran*, porque foi o primeiro espetáculo. Mas nós, com a Crinabel, já tínhamos tido uma experiência ou duas...

Anaísa Raquel

Ok.

Marco Paiva

Estou a ver se me lembro de espetáculos. Um, se não me engano, no Porto, com o *Titus Andrónico* ou com o *Guia Prático para Artistas* — já nem me lembro do nome... *Guia Prático para Artistas Ocupados*, que era um trabalho que fizemos a partir de um livro da Cindy Sherman. Ou foi nesse, ou foi no *Titus Andrónico*, que produzimos com a Casa da Música do Porto, e já tínhamos feito audiodescrição nesse espetáculo.

Mas, antes, não me lembro de termos feito.

Língua Gestual, na Crinabel, ainda chegámos a ter uma vez uma intérprete, mas também nunca tivemos, para além disso, nunca voltámos a ter.

E inaugurámos as sessões descontraídas do Teatro Nacional ainda com *A Menina Que Está Perdida no Seu Século à Procura do Pai*, em 2016.

Mas, com a Terra Amarela, a audiodescrição foi logo no primeiro espetáculo — foi logo no *Aldebaran*.

Anaísa Raquel

Ok. A mim também me interessa perceber de onde é que surge esta decisão, porque os dois estamos no meio da cultura e sabemos que isto exige recursos financeiros que, às vezes, podem não estar alocados ou nem sequer existir, e temos que ir à procura deles.

Então, a minha pergunta seguinte é: foi decisão tua, da tua criação, ou em cada uma das tuas criações, ter disponível o recurso de audiodescrição?

Marco Paiva

Foi sempre nossa. Ou seja, nunca houve... foi sempre nossa, porque nós, cada vez que nos aproximávamos de um coprodutor, isso já fazia parte da proposta.

Não é uma coisa que viesse numa conversa posterior.

Todos os espetáculos, quando vão com o primeiro dossiê, o primeiro dossiê já tem estas questões lá inscritas, não é?

E, portanto, não houve nunca nenhum parceiro que nos dissesse: “Ah, e se tivessem...?”

Ou seja, quando eles recebem a proposta, a proposta já tem.

Anaísa Raquel

Ok.

Marco Paiva

E, portanto, acho que fomos sempre nós, sem dúvida.

Anaísa Raquel

Certo. Queria voltar à primeira vez — e desculpa estar sempre no recurso da audiodescrição, mas tem a ver com o âmbito da minha tese.

Na primeira vez que uma obra tua, uma criação tua, em que tu fosses o responsável artístico por essa obra, teve o recurso de audiodescrição, mudou alguma coisa no teu pensamento no ato de criar? E, se sim, o quê? Ou, se por acaso não, não aconteceu dessa vez e, na verdade, agora, se me puserem a pensar sobre isso, encontro alguma coisa...

Marco Paiva

Acho que a minha... ou seja, pensando no *Aldebaran*, sendo que eu já conhecia o recurso, mas pensando no *Aldebaran*, que foi o primeiro projeto em que nós pensamos todas estas questões — para já foi o primeiro espetáculo da Terra Amarela em que pensamos estas questões todas de como é que o espetáculo podia comunicar de maneiras distintas — a minha questão com a audiodescrição foi sempre, e também já conversámos sobre isso, onde é que fica a ligação entre o objeto artístico e esse serviço, ou se a audiodescrição é sempre só um serviço ou...

E essas questões têm-se vindo a adensar conforme nós fomos fazendo um percurso e também fomos conhecendo outras abordagens, fomos conversando com o público cego, que trazia outras propostas.

Lembro-me das primeiras experiências que tive com a audiodescrição enquanto espectador — eu estou a mentir-te, na verdade nós fizemos a primeira vez a audiodescrição com a Crinabel no primeiro ano do *Una Mirada Diferente*, em Madrid, quando levámos lá a *Conferência*, que era um espetáculo da Crinabel de 2012.

E eu lembro-me, na altura, de quando falava com a Inês Incisi e com o Miguel Cuerva, do CDN, sobre as questões todas da acessibilidade que o festival implementava. Eles diziam-me que, naquele primeiro ano de festival, grande parte do público que requereu o serviço de audiodescrição eram

peessoas mais velhas que queriam ter a possibilidade de poder afastar-se do palco para ver melhor e continuar a ter alguma coisa que os guiasse do ponto de vista auditivo, porque, como eles já viam muito mal, sentavam-se muito à frente para ver. E aquilo, de repente, tirava-lhes a possibilidade de ter um olhar mais amplo sobre a obra.

Eu lembro-me que, nesse primeiro ano, foi quando eles começaram a relação com a ONCE, e eles disseram-me que naquele primeiro ano ainda não tinha engrenado e não havia muito público cego. Depois, daí para a frente, e hoje em dia, eles têm uma relação muito mais forte com o público cego.

Mas lembro-me que, em 2012, havia esta questão que, de repente, a audiodescrição — tanto que eles nunca atribuíram a audiodescrição só ao público cego — ficou sempre como um recurso para quem quisesse utilizar. E depois, principalmente com a relação com o CDN, porque acho que, na verdade, foi onde eu conheci mais a comunidade cega, porque havia esta relação com a ONCE, mesmo quando ia lá fazer ateliês ou quando nós fizemos as audições do *Calígula* ou do *Ricardo III*, apareciam sempre artistas cegos. Havia muito esta conversa sobre, do ponto de vista deste serviço, como é que vocês se relacionam com isto?

E havia opiniões muito diferentes. Havia pessoas que, de facto, para elas aquilo era um serviço e era uma espécie de auxiliar para acompanhar o espetáculo; havia pessoas cegas que preferiam não utilizar, porque achavam que era desumanizar o espetáculo; outros que achavam que aquilo devia ter uma relação muito mais criativa com o que eles estavam a ver.

Ou seja, havia mil e uma, mil e um pontos de vista, todos muito diferentes. E eu lembro-me que houve — não sei se foi no caso ainda foi no ateliê do *Calígula*, em 2019 — gerou-se uma discussão sobre esta coisa de: “Ah, mas nós não podemos, tem que haver mais possibilidade de escolha sobre o serviço.” Porque havia uns que diziam “Isto para mim não serve para nada” e outros diziam “Não, mas isto para mim é o que interessa.”

E trouxe uma discussão sobre o investimento do próprio teatro na polivalência daquele serviço.

Então, foi sempre a minha relação pessoal com a questão da audiodescrição — está a ser uma relação como, na verdade, com a prática artística — de tentar, por um lado, conseguir munir-me de um discurso mais sólido sobre o que é que ela pode ser nas suas diferentes perspetivas e, do ponto de vista da ligação com aquilo que é o nosso trabalho, como é que nós também podemos ir dando *inputs* do ponto de vista artístico, onde estas diferentes formas de aproximação à audiodescrição possam ir sendo experimentadas e testadas.

E, acima de tudo, uma coisa que nós ainda não conseguimos fazer — que fizemos com a comunidade S/surda, mas com a comunidade cega nós não temos essa proximidade — foi discutir com a própria comunidade onde é que eles também se posicionam sobre isto.

As pessoas cegas que nós conhecemos também, lá está, sei lá, das 10 pessoas cegas que eu conheço melhor, há muitas perspetivas e também muito diferentes. Também há uns que são artistas e, portanto, têm um olhar artístico sobre — o caso da Inês ou do Aliu têm um olhar artístico sobre a possibilidade da audiodescrição; outros que não são artistas, lá está, que também têm posições muito distintas.

Mas a minha relação pessoal, acho que é ainda no sentido de descobrir um pouco melhor as possibilidades do que pode trazer a audiodescrição ao espetáculo e, um bocadinho como nós fazemos com o resto do espetáculo, do trabalho que fazemos, não nos acomodar propriamente a nada, não dar nada como propriamente definitivo — “é isto ou é isto.”

E isso é aquilo que me aflige mais: ser muito determinante nessas tomadas de decisão, porque depois as coisas, às vezes, redescobrem-se de outra maneira.

Anaísa Raquel

Claro, ok, boa.

E quais são as maiores dificuldades que tu sentes no ato de implementar o recurso da audiodescrição nas tuas criações?

Marco Paiva

Geralmente a discussão é sempre a mesma com os co-produtores: é a questão do dinheiro. Eu acho que nós, ainda assim, fazemos muitas sessões com audiodescrição porque nós pagamos para isso acontecer. Porque se, de repente, eu entregasse a um co-produtor a responsabilidade de pagar, nunca tínhamos feito quase nada. No caso do Paulo, por exemplo, nós comprámos os aparelhos, nós pagamos as intérpretes, nós assumimos a responsabilidade toda. A única coisa que pedimos é a história da cabine, e só isso já é um problema. Epá, mas é mais X. A minha conversa é sempre a mesma: não é mais X, é um X que tem que ser investido, não é mais X. Não pode ser visto como mais uma coisa. Nós num espetáculo não discutimos isso. São mais duas dormidas? Não são mais duas dormidas, são duas dormidas que são precisas para aquilo acontecer. E então ainda estamos muito nesse patamar, e vamos estar muito tempo. Nós temos aquela, como tu sabes, esta coisa de dizer: “Ok, mas vocês têm um aquário que já não usam da técnica...” Ah, temos, mas é um sítio muito manhoso...

Anaísa Raquel

Sim, é uma sala de rumos, cheia de cabos...

Marco Paiva

... uma esfregona e um acrílico que se vê mal para o lado de fora. E esse ainda é um problema. Agora começaram a falar porque Espanha está a fazer muito a questão das audiodescrições gravadas, e “ah, então e se nós gravássemos?”. E eu, pessoalmente, e do ponto de vista da Terra Amarela,

ainda não consigo defender esse conceito. Portanto, não é que não faça um juízo de valor, mas para o nosso trabalho isso ainda não é possível. Eu penso num espetáculo como o *Ricardo III*: é impossível gravar...

Anaísa Raquel

Nem precisas de ir ao *Ricardo III*, podes ir só ao do Paulo Azevedo, e é impossível gravar... estaríamos sempre a mentir.

Marco Paiva

... é sempre uma coisa esquisita. Ainda não consigo defender isso e também ainda não tive vontade de experimentar. Há coisas que eu tenho vontade. Nós, agora com o *A Tempo*, fizemos uma experiência, mas esta coisa de ter que gravar alguma coisa para mim põe-me num lugar, mesmo, por exemplo, com o Tamanho das Coisas e a gravação da LGP, para nós foi um teste que eu não tenho muita vontade de repetir.

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

Ou seja, é tipo, ainda que a gente tenha cosido ali, mais ou menos, a coisa dele falar com ela, mas ainda assim há uma desumanização daquela proximidade que, do ponto de vista artístico, para mim fica frágil. Mas ok, acho que tínhamos de passar pela experiência... Nós agora vamos fazer o espetáculo, há de terminar a carreira dele em 2026 no Variedades, e vamos fazer com a Patrícia ao vivo, porque tivemos essa experiência, na verdade, no Uruguai, porque lá tivemos intérprete para a língua de signos uruguaia e foi ao vivo e foi incrível. Também a intérprete era incrível, e era uma intérprete; aqui, no caso, será a Patrícia, o que vai implicar reensaiar tudo ou, pelo menos, ter na mesma, como tínhamos no Uruguai, os monitores

com o texto para a Patrícia poder ficar mais confortável, se não tivermos muito tempo. Mas a ideia de gravar a LGP para mim já foi... Agora, esta possibilidade dos óculos que a EGEAC comprou, eu ainda não percebi bem se eles vão querer fazer isto em direto... ou se vai ser gravado... Eu acho que vai ser gravado porque, em princípio, vai ser também a Patrícia que há de fazer a primeira gravação de teste... Ou seja, acho que temos que experimentar as coisas todas e ir despistando e falando com as comunidades sobre o que é que serve. Eu disse ao René, quando estive com ele, por exemplo, que havia, eu tinha experimentado a primeira versão dos *Phantom* para aí, sei lá, há sete anos, ou quando eles apareceram também no *Una Mirada Diferente* com o *Teatro Accessible*, e eu lembro-me de experimentar aquilo e achei muito fixe, mas amigos S/surdos espanhóis acharam aquilo horrível. Outros gostaram muito, lá está, não dá para querermos que, de repente, exista uma solução que vai servir toda a gente; isso nunca vai acontecer, é impossível...

Anaísa Raquel

Mas com os públicos também acontece isso, não é? Nós não agradamos a todos os públicos.

Marco Paiva

Portanto, eu acho que, do ponto de vista dos serviços, as possibilidades que há é pensar como é que nós podemos ter também variedade nas propostas que fazemos, sabendo que elas não vão agradar a toda a gente, mas tem que haver um investimento para haver muitas, não é? Como há numa programação: não tens uma programação só com uma estética de espetáculo, tens muitas estéticas; se calhar, na acessibilidade também tens que ter muitas possibilidades de escolha para que as pessoas, de facto, possam escolher, até chegarmos ao, se calhar, a uma medida justa do que é que é mais ou menos utilizado e então começar a tomar decisões sobre:

olha, isto se calhar investe-se mais aqui e menos aqui, porque há 10 pessoas que usam os óculos, há 100 que não usam. Então, se calhar, tem que investir no recurso que permita ter mais respostas a estes 100. Mas acho que nós ainda estamos só neste lugar de: há uma coisa, há uma coisa de vez em quando, e isso não nos permite nem experimentar a fundo, nem tirar relações de nada.

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

Porque ouvimos muitas vezes as pessoas que usam os recursos a dizer “ah, isto é melhor que nada”. E o melhor que nada é o pior que há, não é?

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

Se alguém diz que é o melhor que nada...

Anaísa Raquel

Certo.

E quais é que tu sentes que são as mais-valias de uma obra tua ser audiodescrita? Qual é que achas, independentemente da forma como a audiodescrição ou a descrição mais artística foi colocada num espetáculo teu, numa obra tua, para ti as mais-valias têm a ver com o quê?

Marco Paiva

Eu acho que, lá está, depende muito do tipo de audiodescrição ou descrição que se faz. De repente, se houver... Nós agora, com a Raquel e com o Aliu

no *A Tempo*, experimentámos a questão da descrição — é feita em cena, é um texto, se calhar, mais abstrato que joga ali com a dramaturgia do espetáculo. Aí pode haver este interesse de perceber como é que dramaturgicamente aquilo se casa. Sendo para mim, do ponto de vista artístico, esta solução esgota-se, não é? Como se tu vestisses sempre um figurino à procura de um resultado, e se veste sempre aquele figurino, tens aquele resultado, mas quando ele aparece a terceira vez tu já sabes o resultado que ele vai dar e já não tem interesse em ver.

Mas, do ponto de vista, eu diria, mais do que artístico, mas da relação da estrutura e do trabalho da estrutura com o público, é a possibilidade de tu trazeres pessoas que, à partida, não iriam se aquele recurso não existisse. Essa é a grande mais-valia.

Do ponto de vista artístico, acho que ainda temos um caminho longo a fazer para perceber como é que este casamento se dá, de alguma maneira, do ponto de vista da audiodescrição. É mais fácil responder do ponto de vista da língua gestual, mesmo que seja uma intérprete.

De repente, se calhar, o patamar mais primário é intérprete ao cantinho. O nível 1 é intérprete sombra. O nível 2 é intérprete que já é uma personagem. Portanto, já consegues ter, assim, uma espécie de graduação de interesse artístico. Quando ela entra no lugar da intérprete sombra, ela já está dentro do objeto. Mas, de repente, ainda é pobre quando comparado com ela ser uma personagem. Mas, ainda assim, ser uma personagem é pobre comparado com a possibilidade de teres um artista S/surdo a fazer. Então, já há uma espécie de arco que tu podes tomar decisões: “olha, eu quero trabalhar sobre isto, sobre isto não trabalho”.

No caso da audiodescrição, acho que ainda não temos essa paleta, ainda não temos essa experiência. Não temos nós, Terra Amarela, não é? De poder dizer “olha, isto interessa-me mais artisticamente, há espetáculos onde esta é a solução mais indicada, há outros que é esta”, porque depois também não é, lá está, não é a mesma bitola para tudo, não é?

Anaísa Raquel

Claro.

Marco Paiva

E eu acho que ainda estamos neste lugar, de tentar perceber quais são as possibilidades e como é que se articulam essas possibilidades com aquilo que é o trabalho artístico que vamos fazendo.

Anaísa Raquel

Claro. Sim, estou aqui a pensar noutras coisas...

Mas vou seguir as perguntas: sentes que os equipamentos culturais com os quais trabalhas na apresentação ou na co-produção das tuas obras estão devidamente sensibilizados para a criação de uma maior acessibilidade ao público?

Marco Paiva

Depende dos equipamentos, também não é possível responder taxativamente. Há uns que verdadeiramente estão, há outros que estão por empatia, há outros que fingem que estão, também é muito diferente. Há equipamentos que tu sabes e que tens a certeza que as perguntas que põem, as dúvidas são legítimas e são verdadeiras porque querem desenvolver o seu trabalho para outro lugar; há outros que, nesta fase que vivemos, procuram cumprir a agenda porque, de repente, também fica mal não ter um espetáculo que tenha estes serviços. Então é uma mistura de, sei lá, 5% que têm interesse, 40% que vão a reboque e o resto que faz o que lhe disserem. Estamos muito aí, sendo que no caso da Terra Amarela há esta particularidade das pessoas saberem que, quando falam connosco, nós já levamos uma espécie de semi-pacote com tudo pronto, então é fácil. Não é preciso eles estarem... mas nós recebemos muitas vezes os contactos de algumas organizações culturais a perguntar: “Ah, então, mas se eu quiser ter

a audiodescrição, falo com quem? O que é que eu preciso?” Ainda no outro dia me ligaram num sítio e eu mandei o teu contacto e o contacto do Gualter das cabines e fiz-lhes assim tipo uma lista do que é que é preciso para ter lá a audiodescrição.

Anaísa Raquel

Que não é uma lista muito longa, na verdade. É uma lista; se tiver cinco itens é muito.

Marco Paiva

Mas, por exemplo, havia uma das perguntas mais parvas, como é que era? Não são parvas, é porque são pessoas que não estão próximas e que, de repente, ouviram falar nisto e querem pôr. É do género: se a intérprete traz o equipamento. Não, a intérprete faz o trabalho de interpretação. O equipamento é um equipamento técnico que habitualmente pode vir com a cabine. “Ai, mas a cabine é o quê?” A cabine é o sítio insonorizado... Ainda estamos neste patamar em muitos sítios, de não saber.

Anaísa Raquel

Sim, é o meu dia a dia. É onde eu trabalho mais, apesar de gostar mais de fazer guiões. Sim, faz parte. Ainda também são poucos anos, apesar de estarmos quase a chegar aos 20, são poucos anos.

Marco Paiva

Sim, é muito pouco tempo. E ainda assim, se fores analisar, mesmo nas grandes estruturas, tu tens o quê? Uma récita por espetáculo com audiodescrição? Duas no máximo? Portanto, mesmo em 20 anos, a experiência ainda é pouca das organizações, porque nunca houve, não houve nunca nenhuma estrutura em Portugal que dissesse: “Olha, na minha estrutura todos os espetáculos vão ter em todas as sessões audiodescrição,

porque nos meus recursos humanos vai passar a estar um audiodescritor.” Eu, no outro dia, já há um tempo, tive essa conversa com alguém de um teatro nacional. Se tu queres implementar recursos de acessibilidade, acho muito porreiro, mas tu não contratas um técnico de vídeo para ter no teu teatro? Porque é que não tens um técnico de legendas? Por que é que não tens um audiodescritor? Por que é que não tens? Porque senão nunca podes querer enraizar estas questões. E dei este exemplo, é a mesma coisa que tu, no teu teatro, não tens um técnico de luz e de som.

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

É pah, dá para vocês trazerem? É pah, há companhias que podem trazer, outras que não; se não tens lá ninguém, há de haver dias que não, se calhar não podes fazer todos os dias. Se não tens lá ninguém, há espetáculos em que tens de fazer só à quarta e ao sábado. Ou seja, tens esta ideia de que...

Anaísa Raquel

Sim, mas também estamos numa realidade que a cultura, saindo de Lisboa e Porto, os equipamentos culturais que fazem a cultura, não é, que mostram a cultura, também são equipamentos culturais que lidam com dificuldades tão grandes quanto essas de ter um técnico, não é? Ou de ter uma bilheteira.

Marco Paiva

Esta conversa estava a ser tida com alguém de um teatro nacional. Não era com... Porque é impensável, não é? Há sítios em Portugal que não têm três pessoas na equipa. É isso, não tem equipa técnica. Têm lá um técnico que vem das piscinas e de repente também está ali no teatro à noite.

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

É que já nem estamos a falar nisso. Se vamos falar sobre a questão das regiões, Portugal é estupidamente assimétrico.

Anaísa Raquel

Sim.

Marco Paiva

E... é um problema maior. Agora, quem poderia instalar estas práticas de forma verdadeiramente enraizada também ainda não o fez da melhor maneira, no meu entender, porque ainda continua a haver isto como uma espécie de toque e foge, uma coisa que tu resolves lá no fim da lista de problemas que tens para resolver... À última hora alguém se lembra... epah, este espetáculo tem audiodescrição, dá para pôr? Podes pôr aí LGP no domingo, ou vamos fazer uma exposição ou uma inauguração e alguém se lembra às sete da tarde e pah, mas não há recursos de acessibilidade, e pah, mas liga aí para não sei quem. Estamos neste lugar, ou seja, nada é pensado de raiz, é tudo uma coisa que aparece assim avulso. E isso, pah, isso não é fixe, ou seja, são vinte anos, mas ainda são vinte anos a conta-gotas, não é?

Anaísa Raquel

Sim, sim, sim. Porque tem a ver com mentalidades e a mentalidade demora muito tempo a mudar.

Marco Paiva

É porque, na verdade, para grande parte destas pessoas isto não é uma

prioridade. Eu digo isto muitas vezes: ninguém se engane, estas coisas interessam a 10, 20 pessoas, não interessam a mais. Interessar verdadeiramente, tu vês gente que discute isto e que faz; o resto não está-se a marimbar. Se isto de repente se desaparecesse, tudo era igual ao litro.

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

As pessoas vão-se aproximando, às vezes porque são empurradas, porque não querem que tu também chateies muito, e vão fazendo, mas isto interessa a pouca gente. E é fácil tu despistares como interessa a pouca gente, é só tu olhares para as programações, não é, e veres que isto interessa a pouca gente. Ou se tu começares a ser muito chato com alguma coisa, como também as pessoas começam a retrair-se.

Anaísa Raquel

Sim, e sabes que, pronto, do ponto de vista do meu mestrado, a mim interessa-me perceber... porque eu sempre lidei com os equipamentos culturais, sempre achei que quando se implementasse o recurso devia ser responsabilidade dos equipamentos culturais, que têm um bolo financeiro bastante maior que qualquer uma das estruturas artísticas. Neste ponto em que estou agora, interessa-me perceber se, agora que os equipamentos culturais, alguns deles já deram um pontapé de saída, se os próprios artistas também têm uma posição, se também têm um pensamento. E por isso é que eu pensei nesta tese, não é? Do ponto de vista do artista, do criador, porque interessa-me mais na Escola Superior de Teatro e Cinema perguntar a cada um dos criadores do que propriamente agora ir falar com as estruturas, que são os equipamentos culturais, que são pontos fixos e que as equipas mudam consoante as eleições, os cargos, não é?

Marco Paiva

Mesmo nas estruturas artísticas ainda tenho discussões com colegas sobre as legendas sujas no meu cenário, não é?

Anaísa Raquel

As legendas e as intérpretes de línguas gestual portuguesa.

Marco Paiva

Tudo.

Anaísa Raquel

É.

Marco Paiva

Se calhar dá para dialogar com 5 ou 6 estruturas mais ou menos sobre isto. O resto ainda é tudo muito, ou como a questão financeira... epah, não, isso é muito caro. Quando nós comprámos o sistema de audiodescrição, houve gente que nos mandou e-mails a perguntar quanto é que isso custou. E eu disse: olha, custou X, 20 aparelhos. Eia, fogo, isso é bué dinheiro. E tu pensas assim, pá, bué dinheiro, isso é um espetáculo que tu fazes com menos uma traquitana lá dentro.

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

Estás a ver, é uma posição tua, olha, em vez de gastar 6 mil euros num cenário, gasto 4 mil e compro aquilo. Estás a ver? Portanto, não é muito caro. E às vezes de gente que tem espetáculos que são feiras populares, não é? Se tu tirares um adorno, fica igual à mesma. Mas é uma coisa de pá,

não lhes interessa. E também não tem mal nenhum, não é? Eu não sou nada adepto e já tenho discutido muito isto. E há organizações que têm posições diferentes, que é... Nós, para programar, os artistas são obrigados. Eu acho isso uma péssima estratégia. Acho que se tu obrigares os artistas a entrarem em questões que têm a ver com uma ética, eles vão subverter a ética rapidamente. E quem vai sofrer são pessoas, não são bonecos. Portanto, se há um artista que me diz: eu não quero ter legenda... Epah, estás no teu direito. Até entenderes que isso faz sentido para ti, tudo bem. O que eu tento fazer às vezes é: mas pensa lá, se tu tiveres legendas, há mais uma pessoa, duas, três, que gostavam de conhecer o teu trabalho e que vêm conhecer; se não tiveres, aquelas pessoas não conhecem. Mas, pronto, percebo perfeitamente, não queres usar... Mas ainda estamos muito aí, ainda estamos nesta coisa de, lá está, é sempre um apêndice.

Anaísa Raquel

Sim, e é ruído visual, a maior parte das vezes é considerado ruído visual no caso das intérpretes da linguagem gestual portuguesa; mexe com a iluminação do espetáculo, não é? Quando elas não são a intérprete sombra, ou não está o ator S/surdo em palco; quando elas estão num canto, há um foco de luz para elas que algumas pessoas consideram que suja o desenho de luz daquele espetáculo, não é?

Marco Paiva

Sendo que, por exemplo, a comunidade S/surda dificilmente vai ver um espetáculo como intérprete ao canto.

Anaísa Raquel

Certo. Cada vez mais.

Marco Paiva

Tenho muitas dúvidas que consigam pôr pessoas S/surdas a ver espetáculos e a intérprete ao canto. Ainda por cima, nesta altura, onde há um movimento da comunidade S/surda relativamente à presença dos intérpretes.

Anaísa Raquel

E nota-se. Sim.

Marco Paiva

Nota-se. É que já nem estamos aí, já estamos noutro lugar.

Anaísa Raquel

Certo.

Então, vamos para a próxima. Em algum momento, quando a tua obra será audiodescrita, tu tens vontade de interferir nesse trabalho? Honestamente.

Marco Paiva

Não, mas isso não tem a ver com ser audiodescrição. Por exemplo, eu não interfiro quando eu convido um cenógrafo a fazer uma cenografia. Há uma conversa sobre o que é que nós vamos fazer, mas eu não interfiro na cenografia do Fanan, por exemplo. Ele mandou-me ontem os desenhos, nós conversámos sobre o que é que era o espetáculo, ele faz uma proposta artística, aquilo é a proposta artística do Fanan. Pode haver uma conversa sobre: isto aqui, há outra solução? Agora, interferir do ponto de vista: "ah, eu acho que deve ser...". Se eu acho que deve ser, eu faço a cenografia; se eu acho que deve ser não sei o quê, eu faço a audiodescrição. Se, a partir do momento em que convidas as pessoas, as pessoas têm uma liberdade para executar aquilo que sabem fazer. Às vezes tu podes dizer: há coisas que não me soam. Mas isso é como na minha encenação, há coisas que também não soam. De uma maneira geral, o nosso trabalho dentro da Terra Amarela é

sempre, quando as pessoas estão dentro, a sua, minha responsabilidade de estar dentro e de assinar aquilo que fazem. E nós colaboramos uns com os outros com indicações nas diferentes áreas, sobre, olha, isto pode ser desta maneira, há outra possibilidade de experimentar? Mas nunca numa de, epah, olha, faz isto, ou faz assim. Porque esta ideia de tu começares a interferir ainda traz mais entropia na relação com as pessoas e geralmente corre sempre mal, não é? E quanto mais tu tentas mudar, mudar, mudar uma proposta que alguém está a fazer, aquilo vai piorando e piorando e piorando e piorando e é uma bola de neve. Portanto, a mesma coisa com a audiodescrição. Tu ouves, ok, gosto mais disto, gosto menos daquilo, mas aquela pessoa é a pessoa profissional naquela área, a não ser que seja uma coisa gritante que, e para nós o limite é sempre a questão ética, que tu digas, isto para mim rasga o lugar de relação com as pessoas ou o lugar de relação com o objeto artístico. Imagina, estás a fazer uma audiodescrição e estás a mandar o Paulo para o caralho. E ele não está aí para o cara@@.

Anaísa Raquel

Ahahaha. Só se ele estivesse a ouvir; se ele estivesse a ouvir, cabia no objeto artístico. Ahahaha.

Marco Paiva

Ou se fosse uma coisa que percebesses que, do ponto de vista da relação com o espectador, é tão invasiva e tão fora que, pronto, aí tens uma conversa. Agora, do ponto de vista da criação do objeto, acho que quando partimos com um projeto, todos nós sabemos mais ou menos em que baliza é que esse projeto existe. E, a partir daí, é o lugar profissional de cada um a funcionar. E é uma questão de respeito. Nós ouvimos sempre dizer que isto é um trabalho coletivo, portanto, se é um trabalho coletivo, há coisas que correm melhor, coisas que não correm tão bem, há momentos mais conseguidos do que outros para todos nós.

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

E eu faço, nem faço um esforço, tem sido sempre assim...

Anaísa Raquel

Certo, e é verdade, há trabalhos que não são propriamente motivos de orgulho. Mas é o que eu digo à minha equipa: nós não mudamos o espetáculo. Se o espetáculo tem uma energia muito rápida, com muita coisa a acontecer ao mesmo tempo, é óbvio que o próprio guião da audiodescrição e a própria locução vão ter que estar nesse registo. Sempre pensar que não pode ser ruído, não pode ser uma interferência que retire a pessoa da fruição do espetáculo. Porque eu considero que o espetáculo é o espetáculo, não é a audiodescrição, no sentido em que o audiodescritor não deve querer brilhar; deve querer sim fazer o seu trabalho de acessibilidade. Mas sim, há guiões melhores e há trabalhos melhores do que outros, como é óbvio, como há encenações melhores e há encenações que não resultam tão bem.

Marco Paiva

Não podes querer, não podes querer trabalhar coletivamente à espera que as pessoas respondam ao que tu tens na cabeça. Porque senão não estás a trabalhar coletivamente. E é isso, todos nós temos momentos mais bem conseguidos do que outros... *C'est la vie*.

Anaísa Raquel

É a vida. Bem, é a vida e porque trabalhamos com seres humanos, ao lado da humanização da coisa.

Marco Paiva

E porque fazemos projetos muito diferentes e às vezes as sintonias estão afinadas e outras não. E os projetos... era ridículo estarmos a querer procurar a perfeição absoluta no trabalho dos outros e, cada vez que nos encontramos, isso não existe, não é? Isso era perder tempo.

Anaísa Raquel

Certo.

Então, vamos para a próxima. Quando escolhes o elenco da tua própria criação, pensas em alargá-lo aos atores, às atrizes, com cegueira ou baixa visão, aos atores, às atrizes S/surdos, aos atores, às atrizes com neurodivergência? Se sim, sentes que toda a tua equipa criativa e de produção está preparada para o devido acompanhamento desses atores?

Marco Paiva

Sim, ou seja, todas as audições que nós abrimos foram sempre para artistas com e sem deficiência e S/surdos, e já trabalhamos com artistas neurodivergentes, de baixa visão, cegos, S/surdos, com paralisia cerebral, com deficiência intelectual. A minha primeira preocupação é a questão da relação humana, ou seja, eu não trabalho com ninguém que eu sinta que de alguma maneira pode pôr em risco o bem-estar ou a felicidade das pessoas que estão. E por isso é que as minhas equipas também são sempre as mesmas ao longo de muitos anos, as pessoas que estão, eu sei que há uma qualidade da relação humana que está garantida. Depois há pequenas especificidades que nós vamos afinando. Por exemplo, no caso dos artistas cegos ou com baixa visão, quando nós sabemos que no elenco vai estar um artista cego e com baixa visão, há um *briefing* a toda a gente, se calhar há de trazer esse artista antes de começarmos o processo de trabalho ou alguém de referência que nos possa dar indicações sobre o que é que tem que acontecer na sala de ensaio, o que é que tem que acontecer quando

mudamos para o teatro, o que é que tem que acontecer na relação... há várias coisas que são especificidades dos artistas que são tidas em conta e *briefadas* à equipa. Por exemplo, estou-me a lembrar no caso do Paulo Azevedo, quando começámos a trabalhar com o Paulo, a primeira coisa que se falou no início dos ensaios foi que os bastidores tinham que ter os adereços todos rebaixados porque o *Calígula* tinha muitas coisas e na sala de ensaio era preciso existir dois níveis de adereços que permitissem à Maite Brick, que era uma senhora de mais idade que não se podia baixar, não podia ir à prateleira do Paulo porque aquilo era muito baixo, e o Paulo também não podia trepar para ir a uma prateleira de alguém que estava de pé com 1,60 m ou 1,70 m. E então pedimos logo desde o primeiro dia que os adereços estivessem acessíveis ao Paulo de maneira a que ele pudesse estar completamente autónomo para trazer, fazer entrar e sair coisas. Ou seja, há coisas que são tão específicas... No caso, por exemplo, dos artistas S/surdos em Portugal, é um problema — em Espanha não é — que exista sempre sinalização visual dos camarins para o teatro, que as equipas todas que trabalham, que às vezes não são as nossas equipas, são as equipas do teatro, tenham uma base mínima de comunicação, saibam dizer “Bom dia”, “Boa tarde”, “Boa noite”, “Está tudo bem?”, “Há um problema”, pronto, que geralmente são os próprios atores que fazem. Por exemplo, nós fazemos no caso do Zoo, era o Tony e a Marta que faziam no Nacional; no caso do *Ricardo III*, em Espanha, era a equipa, os artistas espanhóis, que faziam com a equipa técnica... e isso são questões, são pequenas questões que é possível fazer. Quando tens carreiras, quando tens... vais fazer um espetáculo aqui, um espetáculo ali, a nossa equipa está *briefada*, os outros não estão, ou seja, vamos a sítios e é um dilúvio...

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

No caso, por exemplo, dos artistas S/surdos, geralmente nós viajamos sempre com a Bárbara, mas os próprios artistas começam-nos a dizer que não têm interesse em andar sempre com a intérprete atrás. Não querem que a intérprete vá. E isto para nós está a ser um momento de transição. Ok, a intérprete não vai, mas como é que nós agora agilizamos a comunicação com as equipas dos teatros onde nós chegamos, que às vezes chegamos um dia para ensaiar, fazer e ir embora? E pronto, está a ser um processo delicado, mas que temos que atravessar. E respeitar, acima de tudo. Ok, não quero intérprete, boa. Mas como é que se processa a relação?

Anaísa Raquel

Mas estamos a falar de atores S/surdos portugueses ou quem faz...

Marco Paiva

Sim.

Anaísa Raquel

Atores S/surdos portugueses que não querem intérprete. Ok, mas que sabem que a maior parte das pessoas que trabalham nos teatros que nos recebem não sabem a Língua Gestual Portuguesa.

Marco Paiva

Sim.

Anaísa Raquel

Ok. Ok.

Marco Paiva

Ok, eu percebo. Mas então tem que haver uma solução, e a solução que se

conversa é: todos nós temos que saber um bocadinho de Língua Gestual Portuguesa, que eu concordo.

Anaísa Raquel

Claro. Mas...

Marco Paiva

Mas a verdade é que não sabem. Por exemplo, eu safo, o Samora safa-se, a Zoe, agora que trabalha connosco, começou a aprender, ou tu sabes. Mas, de repente, eu chego a um teatro qualquer, a pessoa técnica que lá está não fazes puta ideia nem sequer de como é que se diz “atenção que vai cair não sei o quê”...

Anaísa Raquel

Tu sabes da história da Covilhã.

Marco Paiva

Sim, sim, sim.

Anaísa Raquel

Pronto. Porque, de facto, as pessoas daquele teatro não faziam ideia de como comunicar com aquele público e, de repente, tinhas uma sala cheia à espera de três pessoas que só entraram para a sala porque, por acaso, eu fui safá-las. Mas pronto, eu não sou intérprete. Eu safo-me.

Marco Paiva

Os teatros... 99%, 99%, 100%... não há nenhum teatro com uma intérprete. Ou seja, a estrutura, quando tem artistas S/surdos, leva... ou então não leva.

Anaísa Raquel

Mas é interessante, é interessante esta relação nova que se está aqui a criar do “OK, nós não precisamos de intérprete como se fosse a nossa babysitter”, que não é. É uma tradutora, na verdade, não é? E nem é para os atores S/surdos, é uma tradutora para as equipas dos teatros. A verdade é essa. Mas é interessante também, é mais um patamar.

Marco Paiva

Sim, e é fundamentado, que é: eu, quando vou a um restaurante, eu não levo uma intérprete atrás, eu tenho que comer. Ou seja, eu não ando com uma intérprete acoplada para ir às compras, ou quando vou de férias, ou... Portanto, porque é que eu tenho que andar com uma intérprete acoplada quando estou a trabalhar?

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

Isto é tramado. Nós sabemos que, na agilização das logísticas, pá, há situações em que é importante teres uma intérprete. Quando, de repente, tens de comunicar com alguém externo à equipa da Terra Amarela, que não faz ideia de nada da comunicação. Mas a verdade é que, ok, então, mas se fosse noutra situação qualquer, se fosse eu entrar numa entidade pública qualquer para pedir uma informação... Tem que haver aqui uma solução e o teatro não pode ser...

Anaísa Raquel

Claro, claro. Mas é engraçado porque estou a pensar nesta dinâmica de: imagina que está a acontecer num espetáculo, imagina o *Ricardo III*, que

tens elenco de Espanha e elenco de Portugal, todos S/surdos, não é? E que, de repente, estás tu, por exemplo, na régie, está o Samora também na régie e está a terceira pessoa da equipa na régie. Não tens ninguém na direção de cena da tua equipa. De repente, há um ator que não sabe de um adereço, não é? Vai pedir ajuda a quem? À direção de cena, não é? Que são eles que nos safam, por norma, com estas questões. Se não sabem gestuar, como é que se resolve, não é?

Marco Paiva

No caso do *Ricardo III*, aquilo está maquinado porque o David Blanco fala a língua gestual espanhola.

Anaísa Raquel

Sim, ele oraliza bem e percebe-se bem.

Marco Paiva

E ele não é S/surdo, é ouvinte.

Anaísa Raquel

Pois é, sim.

Marco Paiva

E sabe língua gestual, sabe internacional e o Tony sabe internacional, e a Magda Labarda, que está lá dentro, sabe minimamente língua gestual espanhola. Mas, ainda assim, por exemplo, quando nós tivemos a visita dos acidentes de trabalho, em Espanha, tiveram que se combinar sinais, porque, quando eles estavam lá para cima, para as estruturas, eles queriam que eles estivessem encaixados e nós dissemos: “Epá, não faz sentido.” Do ponto de vista artístico não é possível, e andámos a ver a lei, e por 5 centímetros eles não precisavam estar encaixados. Mas eles quiseram que se combinassem

sinais de comunicação para a direção de cena do Teatro do Valencian, que também não tinha ninguém que soubesse língua gestual, para que se informasse em caso de algum deles estar a passar mal. Então, combinaram-se sinais, códigos, entre a Angela e a direção de cena, e o David e a direção de cena, se, por exemplo, a Angela estivesse lá em cima e começasse a sentir tonturas ou a querer desmaiar... Na verdade, esta questão é posta porque o David, por questões de saúde, podia ter quebras de tensão e de açúcar, e não sei o quê... e então teve que se criar isso. Ou seja, há sempre maneira. Se as coisas forem dialogadas e a gente souber o que é que ali está, encontram-se soluções.

Anaísa Raquel

Certo. Precisamos de tempo e de comunicação.

Marco Paiva

Sempre, é sempre esse o problema.

Anaísa Raquel

Certo.

Então, vamos para as últimas. Consideras que tens um posicionamento político nas tuas criações?

Marco Paiva

Eu tenho uma visão: eu acho que não há arte sem política, não concebo essa ideia de arte sem política. Mesmo quando alguém cria um sítio para tu mijares, com o Duchamp, ele é político, porque quer romper com a arte que estava para trás dele. Portanto, não consigo sequer pensar na ideia da arte sem política. Mesmo quando tu crias um objeto do ponto de vista estético que é tão hermético que só é decifrado por três pessoas, ainda assim estás a ser político, porque estás a querer criar uma outra lógica comunitária e de

relação. E é sempre político, é sempre uma relação com alguma coisa e com um espaço. Acho que o nosso trabalho acaba por ser mais facilmente identificado como um trabalho político porque toca questões muito concretas da relação das pessoas com a cultura e com a arte. Mas nós também não fazemos espetáculos a pensar o lugar político dos espetáculos; naturalmente isso acontece porque é assim, porque as pessoas que estão dentro afirmam essas questões. Não é um político partidário, ou não é um político que tenha a ver com direita ou esquerda ou... tem a ver com um lugar de relações humanas e daquilo que nós achamos que a cultura e a arte podem trazer à sociedade, que inevitavelmente é político, mas que vem essencialmente das pessoas que estão dentro, dos que criam o objeto, dos que pensam a questão do objeto artístico. Não é propagandista...

Anaísa Raquel

Certo, sim... uma posição política, se formos a ver, a origem da palavra vem da polis, não é? Que trabalha para uma determinada comunidade, não é?

Marco Paiva

E, nesse sentido, não há nada que não seja...

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

Eu costumo dizer muitas vezes que não sou ativista. Houve uma vez, num seminário em que eu estava, alguém me apresentou como ativista. E eu disse: olha, eu não sou ativista, eu sou artista, aquilo que eu faço e as pessoas que estão à minha volta trabalham... Anaísa, dá-me um segundo...

Anaísa Raquel

Dou, claro que sim.

Marco Paiva

Desculpa, que assim a Rita vai buscar a Madalena...

Anaísa Raquel

Tranquilo. Sim, não és ativista, não é? Fazes um trabalho político, mas não és ativista, não estás ali a içar nenhuma bandeira na defesa disto ou daquilo, não é?

Marco Paiva

Não, porque eu não sou uma pessoa com deficiência, nem S/surda, e portanto não é o meu lugar. Eu não quero ocupar esse lugar, porque senão, sem dar conta, estou a tomar a voz de alguém. Portanto, é um lugar que eu não quero ocupar. Se formos discutir o lugar dos artistas com deficiência e S/surdos naquilo que é a prática cultural e artística, eu tenho coisas a dizer. Mas não é por ser ativista dos direitos, é por considerar que a cultura e a arte só fazem sentido se forem a um lugar de pluralidade. E para mim são duas coisas diferentes. Porque às vezes tu vês muita gente a assumir um lugar ativista justamente, mas quando não é suficientemente profundo, esse ativismo é só uma ocupação do lugar do outro. Há pessoas que podem estar a discutir e serem ativistas do racismo e não terem que ser pessoas negras. Mas estão verdadeiramente implicadas com aquilo, a vida delas é discutir aquilo ao limite e viver aquilo ao limite. O meu, não. Eu sou um privilegiado que vive muito bem no *mainstream* e naquilo que é o sistema e que tenho um pensamento sobre aquilo que é cultura e arte onde, por questões do meu percurso, os artistas com deficiência e S/surdos fazem inevitavelmente parte. Ou seja, eu não quero assumir este lugar que podia ter sido muito fácil e demagógico. Ah, não, eu sou ativista. Não sou ativista de nada, não é? Faço

o meu percurso e tenho questões, como qualquer ser humano tem questões. Mas não estou, eu não sou na pele por nenhuma razão aquilo que sofre uma pessoa com deficiência ou S/surda, o que não quer dizer que não haja uma pessoa sem deficiência que não sofra na pele a sua implicação com as questões da acessibilidade. E nós temos esses exemplos na discussão do racismo: tens pessoas brancas a defender questões raciais e verdadeiramente implicadas com isso. Eu não tenho essa implicação. Tenho uma implicação que tem muito mais a ver com um lugar humanista e de relações sociais e humanas que eu expresso através da minha relação com a cultura e com a arte. Mas não tenho esse grau de implicação que me possa ou que me permita afirmar como um ativista.

Anaísa Raquel

Certo.

Penúltima: consideras que dar acessibilidade aos públicos é um posicionamento político com o qual concordarias? Já respondeste na verdade, mas quando o fazes, fazes conscientemente?

Marco Paiva

Sim, faço conscientemente por considerar que a prática cultural e artística é um direito, como o direito à saúde. É a mesma coisa que eu de repente selecionar quem é cuidado num hospital ou quem é que vai estudar.

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

Ou seja, para mim, a cultura é tão importante como qualquer outro eixo da estruturação social. Eu não posso impedir as pessoas de fruir culturalmente, independentemente das condições que têm. É como se de repente nós

decidíssemos que quem estuda é quem tem dinheiro para estudar. Então, e as pessoas que não têm dinheiro para estudar, por diversas razões? Não estudam? Não podem? Não têm acesso à saúde? Não têm acesso ao lugar lúdico? Não têm acesso...? Portanto, para mim, é... é inegociável, porque é um direito que qualquer cidadão tem em usufruir da prática cultural, independentemente das suas características. E é para isso que este conceito do setor ou das organizações que estruturam aquilo que é política cultural têm essa responsabilidade, que é de encontrar soluções para que todas as pessoas, independentemente da sua identidade ou condição, tenham acesso a essa prática cultural e artística. Essa é a responsabilidade da política cultural. Mas eu acho que Portugal faz muitas confusões entre aquilo que é política cultural, cultura, arte. As pessoas confundem muito estes conceitos. E de repente, quando se fala de cultura...

Anaísa Raquel

Falas da população geral ou falas mesmo de pessoas que vivem o dia a dia na cultura?

Marco Paiva

Falo muito de quem vive na cultura e falo, na população geral às vezes, da falta de consciência de que a cultura é um direito, como é a saúde, ou como é a educação, ou como é a habitação. Se tu perguntares a uma pessoa, ou se tentares dialogar com uma pessoa sobre o seu direito cultural, ela vai achar que isso é uma coisa supérflua. O que é isso de direito cultural? Ah, eu vou ao teatro se quiser, ou leio um livro se quiser. Claro, mas você tem direito a exigir a sua vida cultural, e a sua vida cultural às vezes não é ir ao teatro, nem ao cinema, nem ler livros. É ter uma relação com os outros. Você tem relação com os outros? Que entra no trabalho às oito e meia e sai às sete, tem relação com os outros? Porque a vida cultural não é fruir de iniciativas artísticas, ou as iniciativas culturais não são sempre iniciativas

programadas por organizações. Às vezes é o nosso cotidiano. Você vive o seu cotidiano? E isto nem sequer é discutido. Tu, quando ouves falar de política cultural em Portugal, é sempre do que é que vais fazer com os museus e do que é que vais fazer com os teatros, como se, de repente, a política cultural fossem os edifícios, ou fossem as linguagens artísticas, quando não são; são as pessoas. E não se fala de cultura falando de pessoas. E isso, para mim, é um erro crasso, e o próprio setor alimentou isso, guetizou esta ideia de cultura para se poder defender, para conseguir defender o privilégio de fazer parte. Há uns que são eliminados e fazem parte, e depois há umas pessoas que, ao domingo, vão ao museu porque é de borla. E isto não é cultura nenhuma, nem é um pensamento de política cultural.

Anaísa Raquel

Certo. Infelizmente, tenho que concordar. O meu pensamento tem vindo a ser sempre esse, na verdade.

Bem, última: quando tens a possibilidade de ser tu a escolher a implementação dos recursos de acessibilidade nas tuas criações, escolhes sempre usá-los ou escolhes consoante alguns critérios teus? E que critérios? No teu caso, esta pergunta não é propriamente importante, mas para outros entrevistados será.

Marco Paiva

Eu escolho sempre usá-los. O único limite: não há nenhuma criação da Terra Amarela que não tenha algum serviço de acessibilidade. Mas, no limite, a impossibilidade de fazer com tudo e sempre é um limite não ter uma colaboração financeira para fazer acontecer. Porque, por exemplo, nós vendemos espetáculos numa média de 3.500 euros. 3.500 euros para uma equipa na estrada; quanto mais ela cresce, mais dispendiosa fica, e já falámos disso também, não é? Alugar uma cabine de audiodescrição hoje

em dia custa 550 ou 600 euros, ou pessoas que alugam por 800 euros, que são quase 50% do cachet, que tu tens que usar para um objeto. E o que é que acontece? Vais ter que tomar decisões financeiras. No momento da produção, é mais fácil de tomar porque tens um orçamento maior. Por exemplo, no momento da circulação, das duas uma: ou tu pagas pior às pessoas ou tu tens uma cabine, e aí, nessa escolha, eu prefiro sempre pagar o que é justo às pessoas.

Anaísa Raquel

Claro.

Marco Paiva

Não vou negociar com ninguém da equipa que me diz: “Olha, o meu trabalho custa X” e “Epah, eu só quero pagar X”, porque, senão, estou — lá está, mais uma vez — a subverter, ou seja, cá para fora tenho uma cabine, mas lá para dentro não consigo pagar o que as pessoas precisam ganhar. Ainda assim, vamos tentando sempre compensar quando há mais dinheiro... Há espetáculos que podem dar prejuízo ou há saídas que podem dar prejuízo por si mesmas, no sentido em que aquele valor daquela venda não cobre a despesa. O que nós fazemos é que vamos buscar a momentos onde a venda foi um bocadinho maior e dá para puxar para aqui. Ou seja, vai jogando com aquilo. Mas no momento da produção isso é mais fácil de pôr logo em cima da mesa. E depois também depende da escala dos co-produtores. No Zoo, nós fechámos logo com o Teatro Nacional: todos os dias há a audiodescrição, a legendagem, não sei o quê... Mas é uma coisa quase impensável tu repetires com outro co-produtor que não tenha aquela escala, porque ninguém pode. E tu também não podes pedir às pessoas: “Ah, então se isto fosse mais barato?” Isto não é mais barato, isto é o preço justo. Quanto custa este serviço? Portanto, das duas uma: ou vamos forçando para que isto aconteça mais vezes ou então é assim.

Anaísa Raquel

Sim, na verdade, essa experiência no Teatro Nacional Dona Maria II foi super interessante, porque foram três semanas em cena, de quarta a domingo, e só um dia é que não houve público com deficiência visual a usar o recurso da audiodescrição. Um dia. Portanto, as pessoas fizeram aquilo que qualquer um deve fazer, que é: “Eu escolho o dia que mais me apraz e que posso ir e que quero ir.” Mas era um espetáculo que tinha a duração de 60 minutos, portanto acredito que financeiramente seja um bocadinho mais fácil do que, por exemplo, há uns anos antes fizemos as três récitas existentes de uma ópera no Teatro Municipal de São Luiz. As três récitas tinham a audiodescrição, tivemos sempre também público, só que também vamos falar de um espetáculo com duas horas e meia. Portanto, é claro que fica mais caro, porque é um espetáculo mais longo, exige mais tempo e, ainda por cima, havia também as duas locutoras, porque as óperas, por norma, não são em língua portuguesa. Portanto, há a questão da segunda pessoa a locutar a legenda. Então, é engraçado falares nisso porque eu sinto sempre que também tem a ver com esta questão financeira, para quem está devidamente sensibilizado e percebe a importância dos recursos... É uma questão financeira, muitas das vezes. Mas a verdade é que, e queria falar contigo também sobre isso... Não sentes que há equipamentos culturais em digressão que não têm forma absolutamente nenhuma de se ter lugar onde pôr uma cabine ou que não tenham uma régie?

Marco Paiva

Ah, claro. Há sítios que, estruturalmente, lembro-me de um ou dois em que tu não tens hipótese de lá pôr nada.

Anaísa Raquel

Pois.

Marco Paiva

Mas isto, ou seja, para nós é mais fácil justificar isso do ponto de vista do ano de construção daquilo, que também há uns que nem por isso, não é? Há 5 anos já se podia pensar, mas, na verdade, é aquilo que falávamos há pouco: isto dura há 20 anos, mas a conta-gotas, não chegou a toda a gente. Portanto, há quem esteja a pensar agora, hoje, a projeção de um teatro e não tem audiodescrição na cabeça, apesar de ter acontecido tanta coisa. Como as questões de acessibilidade, epah, se ainda não tem a acessibilidade física, que é o que foi mais discutido e, às vezes, é a única coisa que as pessoas têm na cabeça, e isso não está resolvido, como é que vão ter tudo o resto? Nós continuamos a inaugurar equipamentos do ponto de vista da acessibilidade física que são uma nulidade, apesar de haver lei específica para aquilo. Mas, por exemplo, há muita lei do ponto de vista do público, há pouca lei ou nenhuma do ponto de vista do artista. Ou seja, isto é tudo muito devagar e parado.

Anaísa Raquel

Também, quando se começou a pensar as acessibilidades, nunca se pensou no artista; pensou-se sempre primeiro no público.

Marco Paiva

Sim, sim, ainda hoje isso acontece.

Anaísa Raquel

Porque, nas próprias escolas artísticas, também não há uma abertura assim tão grande para se receber pessoas com diversidade, não é?

Marco Paiva

Não. Então, eu, há dois anos, que dou uma cadeira na Escola Superior de Teatro e Cinema, e aqueles alunos que ali chegam, chegam a zero. Tudo

aquilo que tu lhes mostras é, oh... Chegam a zero. Agora, este ano, comparado, por exemplo, com o primeiro, quando na sessão eu mostro artistas do mundo todo com deficiência e S/surdos e antes peço para identificar alguém, conhecem a Diana Niepce, porque, na verdade, também só tens uma artista com deficiência criadora no *mainstream*. Depois, há pessoas que tu conheces que estão a aparecer, mas que ainda têm uma escala de reconhecimento pequena. Mas, ainda assim, tudo o resto é zero. Houve, mesmo, artistas que vêm cá a Portugal há muito tempo, porque esta geração, na verdade, já não apanha, o Raymond Nodges, ou a equipa que veio no espetáculo do Jérôme Bell, o Teatro Hora, ou o Back to Back Theater; eles não viram, porque vieram, se calhar, há 10 anos, e eles, há 10 anos, não viam espetáculos.

Anaísa Raquel

Sim, e à data de hoje ainda não há um número grande de atores com deficiência ou S/surdos em cena.

Marco Paiva

Sim, não há, não há, não há.

Anaísa Raquel

Também não há nas escolas. Se não há nas escolas, não é? Isto é uma pescadinha de rabo na boca.

Marco Paiva

Onde é que esses artistas podem estar maioritariamente? Nas instituições, é um bocadinho de onde veio a Crinabel e a Terra Amarela que vem daí, e pouco mais, ou projetos muito particulares, que o *mainstream* não faz ideia o que é, nem quem são, nem onde é que estão. Foram aparecendo, foram

aparecendo empurradas de fora para dentro. Não foi o *mainstream* que as foi buscar ou percebeu onde é que elas estão. O *mainstream* levou, de repente, assim um...

Anaísa Raquel

Um abanão.

Marco Paiva

Um abanão.

Anaísa Raquel

Sim, o *mainstream* também pode não ter interesse em receber, às vezes.

Marco Paiva

Sim, tem o interesse... ou o interesse que pode ter é ao ponto do quanto isto se torna uma *trend* ou não. Ainda está tudo muito no exotismo, não é? “Ai que giro, que fixe, que incrível”. Mas é só por aí... é uma coisa que vai passar. Quando passar a moda, até a moda estética vai-se voltar a apagar tudo. Nós já vimos isto, isto não é uma coisa nova. Já tivemos muitos arranques. Quando eu entrei para a Crinabel, o António Coutinho, que é um ator com Trissomia 21, fazia parte da Crinabel desde o início, que ainda lá está, tinha feito uma série para a SIC...

Anaísa Raquel

O *Médico de Família*, eu estive lá, eu conheci-o...

Marco Paiva

E aquilo veio aquilo... era um formato espanhol, acho eu... e aquilo é muito inspirado numa coisa que se chamava, dos anos 80, que tinha um ator com

Trissomia 21, que a música do genérico era o Ob-La-Di, Ob-La-Da, dos Beatles.

Anaísa Raquel

Ok, não estou a lembrar do nome, mas estou a perceber a referência.

Marco Paiva

Pronto, então aquilo... E eu lembro-me que o Tó, quando a série estreou, aquilo foi um *boom*, nós íamos a uma escola e os miúdos ficavam malucos com o Tó e era o Tó, e era não sei o quê... e era o “Médico de Família” e de repente começou assim um burburinho de “ai, porreiro, artistas com deficiência”, depois o Brasil faz uma novela a seguir que tem como protagonista uma miúda com Trissomia 21, o Pipe de Alboni vem cá com os primeiros espetáculos, com um ator ou dois com Trissomia 21, é assim um burburinho, e de repente, bom, apagou tudo outra vez. E depois volta a florescer, se calhar, nos últimos anos, quando veio o Jérôme Bell com o Teatro Hora, quando aparece o Raimundo Nudes na dança, mais ou menos, ou seja, há três ou quatro artistas que vêm, insufla-se qualquer coisa e depois vai abaixo.

Anaísa Raquel

São sempre nichos, não é? Parece que nunca globaliza, não é?

Marco Paiva

É porque acho que o sistema fica um bocadinho à espera que as pessoas caiam do céu. Ainda não perceberam que tem que haver um trabalho de relação, de mediação, de formação, de pesquisa, de mapeamento, para que esses artistas possam saltar para outro tipo de prática. O caso da Diana é um caso muito particular. A Diana era uma pessoa sem deficiência, que é diferente do ter uma deficiência e tentares entrar num lugar. E esta... Acho

que por cá ainda não há esta consciência que tu pertences a esta pluralidade e a esta diversidade... As organizações culturais têm que ter um movimento que vai para lá de contratar um espetáculo ou um artista, não é? Tem que ser um bocadinho mais, mais próximo do que isso. E ninguém faz esse trabalho. Das grandes organizações, ninguém faz esse trabalho.

Anaísa Raquel

Claro. Sim, bem, temos muito em que pensar e esta entrevista também me deu aqui muitas coisas para tratar. Espero que a minha tese também, de alguma forma, faça pensar, pelo menos, sei lá, alguns alunos, poucos, que queiram lê-la, pensando que a termino...

Marco Paiva

Acho que cada vez mais é preciso documentação, acho que há pouca documentação nestas práticas, de uma maneira geral há pouca coisa para tu leres do que já foi feito, do que se está a pensar... E isso também é um problema para tu conseguires avançar, não é? Não há referências?

Anaísa Raquel

Sim, entendo, tenho sentido isso, por exemplo, no que diz respeito a artistas cegos... mas no que diz respeito a pessoas com mobilidade condicionada, encontrei imensa bibliografia, imensa literatura para estudar, é muito engraçado, artistas mesmo, não só ativistas, mas também artistas, tudo bem, não é? Em língua portuguesa, por norma, é literatura em inglês ou noutras línguas, mas na verdade até tenho encontrado. Acho é que, mais uma vez, é um nicho, há um interesse para determinadas pessoas, não é? Não é uma coisa que, não estou a ver nenhum professor de uma escola artística mostrar uma literatura sobre artistas com deficiência numa aula.

Marco Paiva

Na minha cadeira eu dou uma bibliografia que vem muito do *Disability Arts*, mas que para eles é tudo nada daquilo que foi nunca sequer visto, não é? Tu conheces um músico chamado Rui Vasconcelos?

Anaísa Raquel

Sim, sim.

Marco Paiva

Estava-me a lembrar, o Rui se calhar foi o primeiro artista... não, não foi, não foi... Mas foi um artista cego que eu conheci, na altura da Crinabel, porque ele tinha um projeto de música com a... com a uma outra instituição ali de Lisboa...

Anaísa Raquel

Nossa Senhora dos Anjos, será? APEDV?

Marco Paiva

Não, pah...

Anaísa Raquel

Era em Marvila?

Marco Paiva

Era.

Anaísa Raquel

É a APEDV? Associação Promotora de Deficiência e de Formação para o Trabalho, qualquer coisa assim, APEDV.

Marco Paiva

E ele organizava um festival, com uns concertos e não sei o quê, e eu lembro-me que na altura falava-se muito sobre esta questão de não haver referências de outros artistas com deficiência visual, ou de outra característica qualquer. Tu não tens artistas com deficiência como referência... Nós agora estamos a fazer este trabalho de mapeamento com a Gulbenkian e das primeiras entrevistas que fizemos isto é muito assinalado: “Eu, como artista com deficiência, quem são as minhas referências, de artistas com deficiência?” E não é que não existam, é um desconhecimento de chegar à bibliografia ou chegar ao trabalho daquele artista ou chegar... Esta agilização não está feita, estás a ver?

Anaísa Raquel

Sim, eu confesso que fiquei dececionada agora neste Festival da Canção português deste ano, porque eu estava expectante que houvesse um zum zum em relação a um dos concorrentes ser um cantor com deficiência visual, que na semifinal não era notório visualmente, ou pelo menos tão notório para a comunidade global, mas que na final ele assumiu a sua bengala branca em palco. E eu vi isto em direto a audiodescrever o programa e fiquei super excitada, pela positiva, porque acho a nível de representatividade maravilhoso, até porque, pela primeira vez, pude audiodescrever em direto o Festival da Canção a dizer que está ali uma bengala branca.

Marco Paiva

Como é que se chamava?

Anaísa Raquel

Ele tem um nome artístico que não é o nome dele, mas eu depois até te posso enviar mensagem, sim. Blue... tem a ver com a cor dos olhos dele.

Marco Paiva

Ah, já sei quem é.

Anaísa Raquel

Mas eu vou procurar no guião e...

Marco Paiva

Se calhar era fixe podermos fazer...

Anaísa Raquel

E tinha uma pianista cega, que é a Maia, que eu também já tinha conhecido... Mas quer dizer, não houve nenhum zum zum zum, sabes? Como é que não se celebra esta diversidade?

Marco Paiva

Mas o discurso dele afirmava essa questão?

Anaísa Raquel

Não, ele nunca, no Festival da Canção, disse perentoriamente que tem uma deficiência visual. Também não sei se precisava dizer, não é? Porque ele próprio, na sala onde estão todos os artistas depois das atuações, aproxima a Maia dele e fala do quão importante é para eles estarem ali. Portanto, também não sei até que ponto é que nós temos que estar sempre a pôr rótulos para esclarecer as pessoas. Quer dizer, tens ali uma bengala branca em palco, não vais celebrar isto?

Marco Paiva

É isso...

Anaísa Raquel

Não é?

Marco Paiva

Pois é, ou seja, o discurso dele é aquilo que ele quis que fosse.

Anaísa Raquel

Sim, sim, mas eu nem falo do discurso, eu falo da questão de não ter visto uma importância que a comunidade, a sociedade, devia ter dado. Não vi isso, pela questão da representatividade, pela questão de ser a primeira vez que estava a acontecer, sabes?

Marco Paiva

Não foi neste Festival que também estavam dois miúdos com Trissomia 21 a dançar?

Anaísa Raquel

Sim, para ele.

Marco Paiva

Pronto, estás a ver, mas isso... houve um eco que tem a ver outra vez com o quão a deficiência é visível e um bocadinho esta coisa que há paternalista e de comiseração com a Trissomia 21.

Anaísa Raquel

Ah, ok...

Marco Paiva

Estás a ver? Ou seja, que também é uma discussão que nunca mais acaba,

tu és uma pessoa com Trissomia 21 e, naturalmente, há uma espécie logo de automatização da infantilização na relação.

Anaísa Raquel

Claro, sim...

Marco Paiva

E de repente eu lembro, eu não vi o Festival, mas li logo coisas: “há um grupo de dança, aquela coisa típica, vestidinhos de branco”, a fazer lá umas macacadas, mas isso ganhou visibilidade porque há esse, há esse reconhecimento imediato da deficiência. Por exemplo, se nós entrássemos... Com a Crinabel isso acontecia muito... Nós entrávamos num restaurante, num sítio qualquer onde íamos fazer um espetáculo, eu entrava à frente, entrava o Tiago, que trabalhava connosco, entrava um dos artistas da Crinabel que não tinha Trissomia 21... Quando entrava a primeira pessoa com Trissomia 21 era tipo... um silêncio, porque a deficiência era visível...

Anaísa Raquel

Certo.

Marco Paiva

Quando não é visível, é como a história das cadeiras de rodas, não é? Tu vêes uma pessoa em cadeira de rodas, a primeira coisa é o “coitadinho”, porque há esta ligação...

Anaísa Raquel

Sim, é a narrativa da tragédia pessoal...

Marco Paiva

É, e a mesma coisa com tudo o que é deficiência que é muito visível. Nesse

caso particular, se de repente a primeira coisa que se vê não é a bengala, são eles a dançar, é o que fica logo gravado. E do ponto de vista do eco comunicacional são vampiros atrás dessas coisas. Mas eu, por acaso, queria ver se apanhava esse artista para a entrevista da Gulbenkian.

Anaísa Raquel

Certo, eu vou-te dar o nome certo, bem, o nome artístico dele, porque, como sabes, neste trabalho eu não lido diretamente, porque estou numa cabine muito longe do sítio onde ele está.

Marco Paiva

Eu acho que a Maia já está na lista.

Anaísa Raquel

A Maia é uma jovem, deve ter entre os 18 e os 22 anos. Ela é morena, tem o cabelo comprido até mais ou menos à zona do ombro, castanho escuro ou preto.

Marco Paiva

Eu acho que ela já está no mapeamento que nós fizemos ao início, para a entrevistar. O último censo apresenta 158 artistas em Portugal com deficiência ou S/surdos.

Anaísa Raquel

Ah, uau!

Marco Paiva

Não, mas é pouquíssimo... nós só na comunidade...

Anaísa Raquel

Tu achas que há mais?

Marco Paiva

Há muitos mais, nós só na comunidade... há quatro... Os censos apresentam quatro artistas na zona do Algarve, na zona do Alentejo, a Cátia Terrinca, que é...

Anaísa Raquel

Sim, sim, a artista que estará situada na zona do Alentejo agora...

Marco Paiva

E é a estrutura que trabalha connosco em parceria neste projeto da Gulbenkian. Ela disse: “4? Eu, assim de cabeça, conheço 15”, entre performers, bailarinos, atores, atrizes, artistas plásticos... O que é que a gente cobre mais? Cinema, artes visuais... E ela estava a dizer: “Epah, é um disparate...” Mas o censo mapeou tipo as pessoas que se identificaram; a questão é que há muitas pessoas que não se identificaram ou que...

Anaísa Raquel

E que não se identificam por não ser a sua profissão base, será?

Marco Paiva

Algumas sim... Porque este mapeamento cobre profissionais e não profissionais, desde que tenham uma continuidade da atividade nos últimos 5 anos. Ou seja, podes ser amador de artes plásticas e, nos últimos 5 anos, tens feito as tuas exposições; não vives disso, mas... Encontramos uma senhora no Algarve, inglesa, que vive cá em Portugal há muitos anos, cega, e que faz o seu trabalho de artes plásticas com algumas exposições pelo Algarve. Ou seja, há muita gente a trabalhar que é completamente invisível

nas diferentes linguagens... Encontramos um tatuador, um tatuador não, uma maquilhadora S/surda a norte, pronto. Ou seja, há muita gente que está tipo invisível no setor, mas que trabalha e que tem qualidade, e que só não consegue dar o salto porque nunca teve a oportunidade de mostrar o seu trabalho.

Marco Paiva

Claro. E pronto... portanto, estamos nesse lugar ainda.

Anaísa Raquel

Mas é importante também este mapeamento, mas não me espanta que esteja incompleto porque, na verdade, o próprio mapeamento dos profissionais do espetáculo é incompleto, nunca foi completo. Portanto, depois, quando agregas isso também aos profissionais ou às pessoas que poderiam ser profissionais dos espetáculos, com deficiência ou S/surdos, é claro que é incompleto porque são pessoas que têm mais dificuldade de acesso ao trabalho, porque, por exemplo, as pessoas cegas, por norma, já têm mais dificuldade de acesso ao trabalho, seja qual for a profissão.

Marco Paiva

E depois tens artistas com deficiência que, no trabalho, tu não sabes se têm ou não têm deficiência. Estou-me a lembrar do Hugo Turita, ele tem Tourette, mas a representar, no trabalho, ele não mostra que tem Tourette. Se tu tens, estás a ter uma conversa com ele, percebes, e ele diz-te: "Olha, tenho Tourette, que não te faça confusão os esgares, ou a estereotipia..." mas a trabalhar, não tem.

Anaísa Raquel

Mas sabes que eu uma vez fui maquilhada por uma maquilhadora com síndrome de Tourette, portanto maquilhadora também há. Mas sim, estas

são mais invisíveis, porque se não aparecerem, se não surgirem, não é? Porque há as deficiências invisíveis, de facto. Mas lá está, eu tenho sempre as questões entre o rótulo e a necessidade de se saber, para se... Não sei, eu sinto que, se soubermos, é mais fácil, em conjunto, convivermos, sabermos conviver mais facilmente. Não sei se me estou a explicar bem, mas... Por exemplo, se eu estiver a trabalhar para uma pessoa específica, só uma, e se ela me disser se é cega de nascença ou se é cega adquirida ou se é baixa visão, eu rapidamente adequo o meu trabalho a ela, porque estou a trabalhar só para ela, não é? Se não souber, fico, pronto, pode ser um trabalho com algumas falhas. Portanto, eu não acho que seja rótulo, acho que é facilitar, é comunicação.

Marco Paiva

Sim.

Anaísa Raquel

Não é?

Marco Paiva

Espetáculo.

Anaísa Raquel

Boa, olha, obrigada. Pronto, está feito. Desculpa e obrigada por me teres dado este tempo. Vai ser muito interessante cruzar as várias respostas e, sim, na verdade, tu és um dos poucos que têm este posicionamento todo muito planeado, montado, intrínseco, normal. Portanto, vai ser muito interessante, por isso é que as perguntas para ti, algumas para ti, não cabiam, mas pronto.

Marco Paiva

Sim, mas estás a ver, eu acho que isso tem muito a ver com o lugar de onde eu vim, não é propriamente uma coisa, e tu também não podes pedir a toda a gente que venha do mesmo lugar, não é?

Anaísa Raquel

Claro, como é óbvio, por isso é que as próprias perguntas estão pensadas num crescendo, sabes, do “ok, sabias, pensavas, não sabias, ok, chegou-te à comunicação, depois disso mudou alguma coisa? Não, não mudou”?

Porque isto não é para julgar absolutamente nada. Isto é para refletir. Esta tese é para se refletir sobre uma coisa que eu, às vezes, não tenho tempo para o fazer, porque estou ocupada em implementar o recurso, não é? E desta vez é-me importante falar com os artistas.

Marco Paiva

Boa.

Anaísa Raquel

Obrigada.

XII - Entrevista integral transcrita a Sara Barros Leitão

Data da entrevista: 30 de Abril de 2025

Entrevistador(a): Anaísa Raquel

Entrevistada: Sara Barros Leitão

Meio de registo: Entrevista realizada por videoconferência, com gravação áudio e consentimento informado.

Formato: Entrevista semiestruturada

Anaísa Raquel

Olá, Sara, obrigada pela tua disponibilidade. Vamos então começar esta entrevista no âmbito do meu mestrado.

A minha pergunta é: qual é o teu primeiro pensamento no processo de criação?

Sara Barros Leitão

Qual é o meu primeiro pensamento no processo de criação? Então, antes de existir um processo de criação, existe o pensamento, não é? Os meus espetáculos, geralmente — ou nunca aconteceu assim, o que não quer dizer que no futuro não mude —, nunca surgiram a partir de um texto já escrito que eu tivesse lido, de um dramaturgo ou uma dramaturga, e que eu tivesse dito: “É isto que eu quero fazer.”

Também nunca me aconteceu andar à procura de espetáculos para fazer, para cumprir agendas. “Conheces alguma peça com estes atores que seja sobre isto?” Isso nunca acontece assim para mim.

O meu primeiro pensamento é muito individual, pessoal, da minha vida.

Alguma coisa que me começa a inquietar, uma história que eu sei, qualquer coisa. E eu começo a pensar sobre ela quando lavo a loiça, quando tomo banho, quando começo a falhar saídas de rotundas porque fiquei a pensar naquilo, e, de repente, percebo que aquilo já se está a tornar um espetáculo.

Então, antes de existir um processo de criação na forma mais ortodoxa — que é sala de ensaio, vamos começar —, antes disso existir, existe um processo interior, em que o espetáculo começa a nascer em mim.

E só depois de eu perceber que não tenho hipótese, e tenho mesmo de fazer um espetáculo sobre aquilo, é que eu organizo toda a criação para que isso aconteça.

Mas eu diria que isso já é um processo de criação. Portanto, quando eu começo a imaginar esses temas e começo a ter imagens das coisas, é porque o processo de criação já começou, mesmo que eu não tenha dinheiro, atores, equipa ou co-produtores.

Não sei se respondi...

Anaísa Raquel

E, quando crias, tu pensas no público que queres que usufrua da tua obra?

Sara Barros Leitão

Durante o processo acabo por pensar nisso, mas esse não é o meu primeiro pensamento. Eu não começo a criar a pensar para quem é que isto vai ser. O meu primeiro instinto é uma urgência de qualquer coisa que eu quero fazer, testar, pensar e, quando começo a reunir as condições, e o projeto se começa a estruturar, há um momento em que eu penso: quais são os públicos?

A Isabel Alves Costa, que dirigiu o Teatro Rivoli nos anos 90 e 2000, tem um livro sobre isso, e ela não gosta de usar a palavra “espetador” nem “público”. Porque ela acha — ou seja, ela usa “os públicos” — e também acho interessante essa questão: são vários, são diversos.

E então há um momento, obviamente, em que eu penso também: quem são estes públicos?

Eu creio que os espetáculos — os meus espetáculos —, eu tento que eles sejam para qualquer pessoa que se sente e usufrua do espetáculo.

Obviamente que há uma questão legal, até do próprio IGAC, da classificação etária, e eu acho que isso é importante para a compreensão do espetáculo no global, mas também para uma série de imagens que o espetáculo pode ter, que a maturidade te permite entender que é um espetáculo.

Ou, se forem crianças a ver certas coisas — não é que não entendam, mas não interessa tanto a questão de entender —, preocupa-me mais que possam ficar com monstros noturnos ou assim, por não compreenderem que aquilo é um espetáculo e que tem imagens que depois as podem perturbar por não compreenderem isso.

Então eu acho que a questão da classificação etária é importante.

Tirando essa questão, interessa-me que qualquer pessoa compre o seu bilhete autonomamente e possa usufruir do espetáculo.

E penso muito em públicos muito diversos: seja a minha mãe — que é sempre um tipo de público que não vê nada a não ser as minhas coisas, e que só vai ver porque sou eu.

E então é uma espécie de público que eu deteto... Como é que eu chego a este tipo de pessoas, que não vê nada, que não conhece teatro? Como é que ela vai entender o meu espetáculo? E tento trabalhar para ela.

E quem diz a minha mãe, diz o diretor do Teatro Nacional, no sentido de: como é que públicos hiperespecializados conseguem ter leituras que a minha mãe não vai ter, mas que há piscares de olhos, porque eu estou a piscar o olho ao Shakespeare, que, quando encenou... pronto.

Ao mesmo tempo, penso noutro tipo de públicos que possam ter outros condicionamentos, tal como, intelectualmente — já referi —, pode haver pessoas que não conhecem certas referências, e têm essa dificuldade.

Mas há outras questões, como pessoas cegas, pessoas S/surdas ou com baixa visão, com mobilidade condicionada.

E, por isso, quando eu começo a pensar os processos e a relação com os co-produtores, essa é uma das questões que converso sempre com eles: que tipo de teatro ou de instituição é aquela, qual é a sua relação com estas

diversidades de públicos, se têm trabalhos de mediação e se têm, à partida, já públicos-alvo identificados com quem gostariam de trabalhar.

Por exemplo, Viseu — numa conversa recente que tive com eles — percebi que há uma comunidade nova de migrantes a quem eles querem chegar e, portanto, interessa-me perceber isso logo, quando estou a criar o espetáculo, para perceber se consigo chegar a eles também.

Então, não penso nisso tanto na sala de ensaio especificamente, mas em questões de produção e de organização do projeto.

E isso depois reflete-se, obviamente, em momentos de ensaio específicos, em que eu tenho de tomar decisões — e também decisões da própria encenação e da escrita —, de perceber quem é que vai ver.

Portanto, há muitos momentos em sala de ensaio em que eu penso como é que isto é recebido.

Mas não é uma... não penso só no público. Portanto, eu penso no público muitas vezes, mas não penso só no público, até porque eu acho que isso seria um exercício que desvirtuaria também a própria encenação, porque eu estaria a trabalhar em função do que acho que o público quer, ou tem, ou precisa, e...

O Gilberto Gil tem uma frase que eu gosto particularmente, em que ele diz: “O povo sabe o que quer, ele quer o que não sabe.”

E então, se eu estivesse sempre a pensar no que é que eu acho que o público quer, na verdade, o que o público quer é o que ainda não sabe que quer.

E a minha função como artista, na sala de ensaio, é descobrir coisas que ainda não sei. Portanto, o meu exercício é também esse: descobrir o que eu ainda não sei, e depois perceber como é que isso chega ao público.

Anaísa Raquel

Certo. Sim, acho que já respondeste à terceira pergunta, que era: quando pensas no público, ou nos públicos que irão assistir à tua obra, se pensas na

diversidade do público.

E é interessante porque tu trazes para a diversidade de público, de facto, as características daquilo que são as sociedades em que vivemos. E as sociedades são mutáveis, não é? A sociedade de hoje não é igual à sociedade de há 10 anos.

Portanto, também pensas, por exemplo, nos migrantes, como estavas a referir. E é muito interessante que também incluas estas novas pessoas da nossa sociedade naquilo que é a diversidade do público — ou dos públicos. Já alguma criação tua teve recursos de acessibilidade ou Língua Gestual Portuguesa em alguma apresentação? Se sim, como foi a experiência?

Sara Barros Leitão

Sim, já. Na verdade, naquilo que eu considero que são as minhas criações, em que eu tenho poder de decisão nos meios de produção — porque difere um pouco quando sou encenadora convidada e não tenho qualquer capacidade de gestão do projeto —, isso para mim altera muito.

Para mim, a produção é muito importante — eu ter domínio sobre ela — porque consigo tomar decisões.

E, portanto, considerando as produções que eu faço em que tenho essa capacidade, todas tiveram recurso de audiodescrição e de Língua Gestual Portuguesa em alguma apresentação.

E qual era a segunda parte da pergunta?

Anáísa Raquel

Como foi a experiência? Se tens noção de como foi a experiência, tanto do teu ponto de vista como do ponto de vista do público — ou dos públicos?

Sara Barros Leitão

Vou tendo, até porque tenho a sorte de circular bastante os meus espetáculos e de os poder apresentar muitas vezes a públicos muito

diversos — também na sua geografia — e dentro da geografia, à diversidade que cada local tem, não é, dos públicos.

E, por isso, o mesmo espetáculo não se encerra naqueles dois dias e naquela sessão que, por acaso, tem LGP e AD, ali, e pronto. Ou seja, eu consigo experimentá-lo em vários sítios, e consigo também que cada um desses recursos possa ir sendo melhorado, acho eu, de apresentação para apresentação.

Numa relação com o encenador — com a encenadora, neste caso —, com os intérpretes, de acordo com o *feedback* também dos públicos e também dos próprios intérpretes de LGP e da audiodescrição — e os audiodescritores —, podem também melhorar o seu trabalho.

Porque, tal como os intérpretes, atores, fazer muitas vezes ajuda a que a coisa melhore.

E, por isso, a experiência tem sido boa.

Para dar assim alguns exemplos, há muita gente que vê os meus espetáculos mais do que uma vez — públicos gerais — e que vai vendo os espetáculos, os meus espetáculos, e que apanha, seja com este tipo de recursos ou não, porque nem todas as sessões têm.

E, por exemplo, o meu irmão, que é uma pessoa zero do teatro — ele é jogador de futebol, para tu perceberes, profissional —, não vê nada, só vê as minhas coisas.

No caso do *Monólogo*, um espetáculo que fiz, que tinha audiodescrição e Língua Gestual, ele viu a estreia, ou perto da estreia, em que não tinha LGP. E depois foi ver, passados uns meses, com LGP — por acaso, uma sessão com LGP.

E, pronto, em relação à Língua Gestual, eu integro sempre a Língua Gestual no espetáculo.

Uma das coisas que faço — e por isso é que dizia que é importante termos domínio sobre os meios de produção — é porque nem tudo depende apenas da vontade do encenador de pôr ou não o intérprete em determinado sítio.

Depende, por exemplo, de poder pagar ensaios ao intérprete para ele estar nos ensaios.

E, portanto, eu preciso de ter domínio sobre os meios de produção para exigir que aquele intérprete tem que fazer parte de certos ensaios; é preciso pagar-lhe hotel, alojamento, etc.

É preciso prever desde logo figurinos, na minha perspetiva, para aquela pessoa, e esses figurinos têm que ser pensados como o figurino do espetáculo.

Portanto, é preciso prever os materiais, a execução e o próprio pensamento do figurino no espetáculo, mas também uma relação com o intérprete, no sentido em que o figurino tem que ter uma cor que permita que o gesto tenha, de facto, expressão.

Mas, ao mesmo tempo, tem que ser uma cor que o iluminador ache que faz sentido — enfim, tem que haver ali um jogo. E por isso é importante que isso seja pensado desde o início.

Mas isto para contar a história de que, como eu integro os intérpretes em cena, o meu irmão foi ver depois com um intérprete, e eu depois no final perguntei-lhe:

“Então, e o que é que achaste? Achas que distraiu muito, ficaste muito distraído com o intérprete?”

E ele disse-me: “Não, agora é que eu acho que está completo.”

E acho que esta frase do “agora é que eu acho que está completo” — gosto muito dela, porque acho que reflete muito aquilo que as pessoas sentem ao ver os espetáculos quando têm LGP.

Não que, quando não tenha, ou seja, quando não tenha, elas sintam falta — porque estamos a falar de público ouvinte, e por isso não sente falta.

Quando tem, esse público ouvinte não sente que está a mais nada, porque está integrado.

E há muita gente que, vendo o espetáculo apenas com sessões com LGP — quando eu pergunto, e estou a falar do público ouvinte —, não imagina que o

espetáculo tem uma versão sem ser assim.

Então, para eles, é assim o espetáculo.

No caso do público S/surdo — e agora estou só a falar da questão da LGP — o *feedback* que vou tendo é muitíssimo bom e vai-me ajudando também a ir melhorando... melhorando coisas pequenas, como melhorar algumas marcações para ser mais visível, pequenas coisas...

No caso do *Monólogo*, é apenas uma atriz e uma intérprete, e o *feedback* é muito bom porque as pessoas me dizem que não têm de fazer nenhum “pingue-pongue” com a cabeça, que conseguem ter o mesmo campo de visão, tudo.

E o facto de estarmos com o mesmo figurino — não fazemos os mesmos movimentos, não é uma sombra, é uma integração na encenação — e o *feedback* é bom.

No caso do *Guião*, por exemplo, em que são dois intérpretes, e depois há dois intérpretes LGP que estão com os atores, a maior parte do *feedback* é que resulta muito bem.

Tive uma pessoa S/surda que me disse que foi muito difícil para ela acompanhar o facto de estarem dois intérpretes em palco, em sítios diferentes, e às vezes a fazer gestos diferentes — e que ela tinha que escolher.

E eu disse: “Mas o público ouvinte também não consegue ouvir as duas coisas ao mesmo tempo. Se os atores se sobrepõem, eles sobrepõem-se no seu discurso, e está de facto a acontecer isso ao mesmo tempo.”

“Quando uma pessoa S/surda está com outras pessoas S/surdas, elas também se interrompem, e tu também tens que escolher — há coisas que tu perdes.”

Então, eu acho que a experiência que estava a proporcionar era mais fiel àquilo que é o espetáculo.

E ela, de facto, concordou e disse: “Pois, o problema é que eu não estou habituada a que os espetáculos me proporcionem este tipo de experiência.

Eu tenho apenas um intérprete e eu fico a olhar sempre para o intérprete a fazer as várias personagens. Aqui, a minha dificuldade foi perceber que elas são as personagens e que eu estou a ir com elas.”

Isso foi uma dificuldade que essa pessoa sentiu por ser um espetáculo com essas características — achei isso curioso também.

Anaísa Raquel

Por ser a primeira vez, na verdade, porque, se voltar a ver mais destes exemplos, essa repetição, essa rotina, traz total compreensão, não é?

Sara Barros Leitão

E, sobretudo, traz a confiança nessa emancipação do espetador — de que ele... Ou seja, não é uma questão capacitista de ser o intérprete a decidir o que é que ele vai ouvir.

O intérprete está a ouvir várias coisas e decide o que é que a pessoa S/surda vai ouvir.

E ali há uma emancipação da pessoa, em que ela vai ter que decidir qual dos intérpretes é que quer seguir — tal como uma pessoa ouvinte também não consegue ouvir as duas coisas e tem que se focar numa ou noutra.

Ou então não consegue sequer focar-se em nenhuma, e ouve só um burburinho e percebe que está a ver qualquer coisa.

E isso acho interessante.

No caso da audiodescrição, o *feedback* que tenho tido tem sido bom também, sendo que vou sentindo que há menos pessoas no público do que pessoas S/surdas.

Ou seja, por estimativa, nos espetáculos, consigo chegar a mais pessoas S/surdas do que a pessoas cegas ou com baixa visão.

Apesar de ser uma falácia também, porque com a audiodescrição tu consegues saber quantas pessoas — porque há o recurso físico das pessoas que pedem.

Anaísa Raquel

Há entrega do equipamento...

Sara Barros Leitão

Há a entrega do equipamento.

No caso das pessoas S/surdas, nem sempre sabes, porque o ideal é que elas não comprem bilhete em nenhum lugar específico — porque, como elas veem tudo, podem comprar o bilhete na BOL e saem, e tu nem sabes se elas foram.

Mas, assim, numa estimativa nada fundamentada em números, apenas em perceções, eu diria que chegamos mais a público S/surdo do que cego.

E o que é que eu ia dizer a seguir...

E o *feedback* tem sido muitíssimo bom das pessoas que usam a audiodescrição, e é interessante também perceber que há uma outra camada nesse *feedback*, que é a própria interpretação do audiodescritor.

Pronto, que é uma coisa nova — de facto, é tão importante como qualquer outra coisa que está a acontecer em palco.

E o audiodescritor ganha a mesma dimensão da dramaturgia ou do que seja, ou até mais, porque é uma figura realmente muito mais presente do que os figurinos, por exemplo.

Que tu sabes como são porque tiveste o reconhecimento, mas que depois até te esqueces durante o processo — porque te esqueces — e a voz e a interpretação do audiodescritor ganham uma dimensão muito maior para a dramaturgia do que qualquer outro recurso cénico que eu possa estar a usar.

Anaísa Raquel

Certo.

Portanto, a próxima pergunta era: qual foi a tua primeira criação que teve o recurso da audiodescrição? Eu acho que foi o *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa*?

Sara Barros Leitão

A minha primeira criação foi. A minha.

Anaísa Raquel

Na verdade, andamos com ela em digressão há 4 anos?

Sara Barros Leitão

2021, 22, 23, 24... Há 4 anos. E vamos voltar agora em Barcelos.

Anaísa Raquel

Vamos, sim senhora. E não te sei dizer quantas versões do guião eu tenho, mas andar em digressão com o espetáculo também é isto — aquilo que estavas a dizer há pouco.

De facto, o trabalho desenvolve-se e vai mudando. Da mesma forma que, na primeira vez que nós fizemos a audiodescrição nesse espetáculo, em Viana do Castelo, era sem a intérprete de Língua Gestual Portuguesa integrada — e depois também a tivemos de integrar na audiodescrição.

Sara Barros Leitão

Deixa-me só dizer sobre isso... Eu sempre quis que ela estivesse integrada. A questão é que, em Viana, era um festival, e a intérprete... eles é que pagavam os intérpretes, e já tinham contratualizado esse *budget* para essa intérprete, e não havia como ensaiar com ela antes.

No caso, por exemplo, do *Monólogo*, sempre que querem intérprete, eu peço que seja uma das intérpretes que já trabalha comigo, que já conhece o espetáculo.

Aqui, como era um festival e eles já tinham este lote de sessões com ela, não podiam pôr outra e não havia como esta integrar o espetáculo, porque não havia forma de ensaiar — porque era um festival.

E por isso foi a única vez que eu fiz o *Monólogo* com ela de lado, contra a

minha vontade.

Mas as circunstâncias assim o pediram — mas já era a minha vontade integrá-la desde sempre.

Anaísa Raquel

Certo, mas isso é interessante porque mais à frente terei perguntas em relação a isso, não é? Que são as condicionantes. Isso é muito interessante. Portanto, a próxima pergunta é: de quem foi a decisão da tua criação ter disponível o recurso de audiodescrição?

Sara Barros Leitão

Eu perdi-te no início, podes repetir?

Anaísa Raquel

Desculpa.

A próxima pergunta é: de quem foi a decisão da tua criação ter disponível o recurso de audiodescrição?

E esta pergunta surge porque, apesar de alguns artistas criadores terem o conhecimento, às vezes a decisão — ou o “espicaçar” — em relação a colocar os recursos não vem diretamente deles. Às vezes vem de algum membro da equipa.

No teu caso, como é que funciona?

Sara Barros Leitão

Olha, então, a minha primeira criação, em 2021, acho que também foi feliz no contexto, porque ela coincide com a criação da Rede de Teatros Acessíveis, que foi no mesmo ano.

E os meus co-produtores — quatro deles — pertenciam a essa rede. Ou seja, a rede acho que era composta por quatro.

Anaísa Raquel

Certo, no início.

Sara Barros Leitão

E por acaso os quatro eram meus co-produtores. E quando eu soube disto, na reunião seguinte foi dizer a vários co-produtores, olha, “eu sei que vocês estão na rede e o meu espetáculo também faz parte”. “Ah, então vamos falar todos”. E então foi, dividiram todos os custos e eu acho que deve ter sido talvez o primeiro espetáculo, não sei, ou talvez dos poucos, a funcionar de facto em rede, em que os quatro dividiram os custos e os quatro estavam mobilizados para isso. Acho que foi um acontecimento feliz nesse sentido. Portanto, partir, partir, eu não sei dizer se foi de mim ou de algum co-produtor a falar, ou se foi de uma notícia que surgiu, mas foi este o contexto. E isso acho que foi importante para mim porque também balizou o meu trabalho futuro. Se calhar eu não posso ser aqui agora uma falsa humilde a dizer que se calhar, se isto não tivesse acontecido, que sempre teria sido uma preocupação minha, talvez, foi uma coisa que eu tomei consciência nesse contexto e que passou a ser uma coisa que fez sentido para mim. No entanto, neste momento, eu estou a criar novos espetáculos e o que eu faço é, sempre que tenho reuniões com co-produtores, pergunto qual é a relação deles com estas questões da acessibilidade. Se têm, se não têm, como é que querem fazer, se querem ter. Muitos dizem-me logo que não, que não têm nem querem ter, e eu fecho a porta e não insisto. Isto porque já tenho muitas lutas e muita energia para gastar. Por exemplo, pôr pessoas a dormir em quartos separados. Portanto, é uma luta que eu vou ter com os co-produtores. Então é tipo, não vou entrar nesta luta porque eu preciso guardar fichas para a minha equipa ficar em quartos separados, para não comer no mesmo restaurante durante doze vezes, não é? Pronto, então é tipo, ok, pronto, lancei a questão, explico que eu vou ter uma versão do espetáculo em que isto acontece e que se eles mudarem de ideias, essa versão vai

existir e existem custos associados. A minha política tem sido, como encenadora, portanto, falar com os co-produtores sobre isto e com todos os teatros onde vendo o espetáculo, dizer que isto está disponível. A título de curiosidade, por exemplo, no São João, recentemente, a minha relação como encenadora e diretora artística geralmente é com os diretores artísticos dos teatros. Portanto, é essa a relação. E depois entram as produções, entra a minha produção e a produção do teatro para falar de outras questões. E eu falo sempre destas questões com os diretores artísticos. E no caso do Teatro de São João, eu falei de que isto, pronto, que o meu espetáculo tem estes recursos, já existe, se querem, pronto. E nunca, quando os e-mails de produção começaram a chegar, nunca foi falado que queriam, nunca. Tudo certo. Não falaram, pronto, tudo bem. Quando estava lá agora recentemente com o espetáculo, falei com a Teresa.

Anaísa Raquel

Certo, a Teresa Batista.

Sara Barros Leitão

Batista. E disse, Teresa, é mesmo pena. Como é que está a correr o teu curso de LGP? Ela está a correr bem, está muito bem, não sei o quê. E eu disse, é mesmo pena nós não termos este espetáculo aqui. Quer dizer, são duas semanas em cena.

Anaísa Raquel

Certo. O guião está feito.

Sara Barros Leitão

Está tudo feito. Por que é que não há um dia... E ela, mas tu tens isso no teu espetáculo? E eu disse: ó Teresa, eu tenho sempre. Como é que tu não sabes que eu tenho sempre? Tenho sempre. Está a publicidade em todo

lado. Tipo, eu tenho sempre. Está integrado. E ela, mas isso não nos chegou. Vocês não nos enviaram. E eu disse: nós não enviámos? Quer dizer, no nosso dossiê está lá escrito, nós temos isso no dossiê de que o espetáculo tem recurso, audiodescrição e LGP, e no caso dos teatros quiserem, nós... têm de fazer o pagamento à parte, não está incluído no *cachê*... Eu, oh Anaísa, não sei se eu estiver a divagar...

Anaísa Raquel

Não, não. Tranquilo.

Sara Barros Leitão

... não está incluído no *cachê*, mas nós fazemos a ponte com as pessoas, e já aconteceu nós fazermos essa ponte e darmos os contactos. Já nos aconteceu, por exemplo, Famalicão querer e pedir-nos para incluirmos isso no nosso *cachê* porque, em termos de procedimento deles, era mais fácil. Foi uma reflexão difícil de fazer, mas eu decidi que não íamos fazê-lo. Porque eu acho que é uma porta que eu não posso abrir, que é a partir do momento em que as pequenas entidades começam a incluir isto no seu próprio *cachê*, já faço “chave na mão” para tudo. Se eu passo a incluir isto na “chave na mão”, primeiro eu acho que isto é a responsabilidade dos teatros. E acho que, em termos políticos, é importante que eles percebam que é preciso ter lá uma alínea no orçamento que pague isto. Que é para os presidentes de Câmara perceberem que isto tem um custo. Não foi o espetáculo que custou isto. O espetáculo custa isto, e a acessibilidade do espetáculo custa isto. E eu acho que isso é importante. Porque eu não incluí, portanto, eu prejudiquei que públicos pudessem ter isto, em Famalicão. Mas eu acho que é importante, para no futuro Famalicão perceber que tem que precaver este tipo de coisas. Porque, se eu incluísse, então passaria a incluir-se. Ponto um. Ponto dois: imagina que depois tu não aparecias, ou a intérprete não aparecia. Seria a minha entidade...

Anaísa Raquel
Produção, claro.

Sara Barros Leitão
Produção que teria de... Porque fomos nós que contratualizámos.

Anaísa Raquel
Certo.

Sara Barros Leitão
E eu acho que isso é um problema, porque nós não somos tuas patroas.

Anaísa Raquel
Certo.

Sara Barros Leitão
E a relação laboral não é... Se os meus atores não aparecerem, eu tenho que resolver laboralmente essa questão. Se o meu técnico adoecer, eu tenho de resolver. Se a intérprete não aparecer, enfim, eu passo a ter que ser eu a resolver. E eu não quero esse problema porque é uma prestação de serviços que não está ligada a mim e em relação ao teatro. Ponto 3. Eu acho que é muito importante que sejam os teatros a disponibilizar, a pensar e a ter. Acho que é importante os encenadores pensarem sobre esta integração, terem esta disponibilidade. No meu orçamento da DGArtes, eu pago ensaios e deslocações para ensaios, pago figurinos, é isso que eu pago, de LGP neste caso. Mas não pago espetáculos e não ponho isso no meu orçamento. Porque eu acho que tem que ser as instituições a pagar isto, porque senão entramos aqui numa porta em que ficam os artistas com toda esta responsabilidade. E as instituições lavam as mãos e não têm a responsabilidade. E, além do mais, não me interessa abrir a porta e dizer nós

temos, e depois não há públicos. E aí, se passa a ser da parte dos artistas, as instituições dizem: “quer dizer, nós até pagámos mais que achávamos, mas não aparece ninguém”. Se forem eles a contratualizar, tem que ser eles a fazer essa mediação, e eu não tenho capacidade na minha instituição de ter alguém — ainda não tenho, mas espero no futuro ter — eu não tenho ninguém de mediação, e também não acho justo eu, no Porto, ter alguém no Porto a fazer mediação em Évora; ou seja, alguém vai fazer mediação com as pessoas que estão em Évora. Eu acho que tem que ser os locais a fazer essa mediação. Pronto, isto só para terminar a história: no São João ela disse, “como é que nós não sabemos?” E eu disse, “mas isso é impossível não saber”. E ela disse: “ah, pois é que isto é conversado com a direcção artística e depois com a produção, e isto aqui, quem paga estes serviços é um orçamento do serviço educativo, e no serviço educativo nunca nos passaram isso”. E eu disse: “olha, eu não tenho nada a ver com isso. Eu disse à direcção artística: se a direcção artística não está alerta para estas coisas, acho que é um problema interno vosso, têm que ter uma reunião para dizer direcção artística, perguntem sempre aos espetáculos se têm ou não”. Pronto, é uma coisa que eles têm que resolver internamente, mas isto para dizer que, enquanto artista, eu propus e que a direcção artística, por não estar sensibilizada, esqueceu esta questão, não passou à produção, a produção não passou ao serviço educativo...

Anaísa Raquel

E não aconteceu.

Sara Barros Leitão

E não aconteceu. E também é curioso que isto esteja no serviço educativo e não na direcção artística.

Anaísa Raquel

Certo. Ou na produção.

Sara Barros Leitão

Ou na produção, pronto.

Anaísa Raquel

Concordo plenamente. Sabes que, apesar de ser uma entrevista, é uma conversa, deixa-me dizer-te que, quando comecei a implementar o recurso de audiodescrição, eu achei que devia fazê-lo junto dos equipamentos culturais, e não junto dos colegas, até porque apesar de tudo, estávamos a falar de uma época em que eu trabalhava muito como atriz, portanto conhecia bastante melhor os colegas do que os equipamentos culturais, exatamente por isso. Porque eu concordo que é uma responsabilidade do espaço que abre as portas ao público e não do artista. Claro que agora estou na segunda fase, que é... sensibilizar mais criadores, talvez mais equipamentos culturais também sejam sensibilizados vezes dois, não é? Através de nós e através de vocês.

Sara Barros Leitão

Claro, mas eu acho que, por exemplo, o facto de a DGArtes ter lá uma questão da acessibilidade faz com que as pessoas, em altura de candidaturas, pensem: “Acessibilidade, o que é que eu ponho aqui?”

Anaísa Raquel

Sim, eu levo com isso porque normalmente sou contactada no dia antes da entrega.

Sara Barros Leitão

Pronto, vou pôr aqui qualquer coisa, quanto é que custa. E eu recuso-me a

pôr. O que eu ponho nesse ponto, em termos orçamentais, são estes custos que te falei e, na justificação, digo, por exemplo, que vejo a acessibilidade de forma transversal, que inclui também acessibilidades físicas, não é?

Portanto, quando faço as minutas para os teatros, geralmente peço para assinarem a minha, e eles depois não querem, e eu peço outra vez, vou lá. Porque eu tenho sempre lá um parágrafo que fala sobre a acessibilidade daquele espaço, que pode até ser um sítio que não tem audiodescrição nem LGP, mas faço uma pesquisa sobre qual é a política de preços da bilheteira, se tem descontos ou não, porque acho que isso também é acessibilidade.

Anaísa Raquel

Claro.

Sara Barros Leitão

... Se... como é que é a questão física do teatro. Portanto, se tem forma das pessoas se deslocarem, se tem próximo um lugar para pessoas com deficiência, se tem... Ponho inclusive, nas descrições, nesse parágrafozinho, as horas das sessões. Ou seja, as sessões são às 19, o que permite que... Por exemplo, no Funchal, isso é muito recorrente, as sessões são às 18 porque os últimos autocarros para o pico da ilha acabam às 20. E, por isso, isso também é acessibilidade.

Anaísa Raquel

Isso é acessibilidade acima de tudo, é a que serve mais pessoas, na verdade.

Sara Barros Leitão

Pronto, e por isso vejo-a de forma transversal. Isto para dizer que concordo com o que estás a dizer. Mas, em relação às candidaturas, acho que é muito importante alertar os nossos colegas para não entrarmos numa onda de “vou

pôr aqui, vou pagar, vou começar a pagar”, porque depois, se abrirmos essa porta, as instituições lavam as suas mãos e impõem-nos o ônus de nós começarmos a pôr isso nos nossos orçamentos, que já são tão escassos. Começar a pôr isso, eu acho que é...

Anaísa Raquel

São tão escassos e não dizem respeito ao trabalho, não é? Os orçamentos de “chave na mão” são uma falácia. Porque uma pessoa que olha para aquela fatura acha que o orçamento custou aquilo, mas dentro desse orçamento estão incluídas as estadias, as deslocações, a alimentação, que não têm nada a ver com o trabalho que é o espetáculo, não é? Portanto, enfim, acho muito bem não se abrir esse precedente.

Vamos passar para a sétima pergunta: Essa primeira vez em que a tua obra foi audiodescrita, mudou algo no teu pensamento, no ato de criar? Se sim, o quê?

Sara Barros Leitão

Não, de criar, não. Mudou, essa obra em particular, eu estava em cena, portanto era um monólogo, mudou nos momentos, nas vezes seguintes que fiz, em que sabia que havia audiodescrição, ou seja, havia uma hiperconsciência minha de tentar ser limpa e rigorosa nas coisas. Pronto, porque sentia que contra a cena que respirava comigo. Isso, com o facto de fazer também muitas vezes... Chegou a um ponto de alívio em que hoje em dia eu já não sinto isso, porque sinto que já respiramos juntas e que não é necessário. E que tenho também cumplicidade com a pessoa que o faz, o que também acho que é importante, para que se encontre o novo, a novidade, a frescura daquele dia, porque sei que a pessoa conhece o espetáculo e consegue improvisar, tal como eu improviso, enfim, não estamos a dizer de mudar completamente, mas estamos a dizer de... o espetáculo é um organismo vivo.

Anaísa Raquel

Sim, é um espetáculo, é diferente todos os dias.

Sara Barros Leitão

É um espetáculo...

Anaísa Raquel

Somos seres humanos...

Sara Barros Leitão

Mas eu acho que é isso, é bom quando tu sentes em palco que a pessoa conhece o espetáculo tão bem quanto tu e, portanto, desfruta-o também quanto tu estás a desfrutar, também o descobre, e acho que isso é bom. No ato de criar em si, não, não mudou nada, portanto, ou seja, não há nada que eu faça que fique condicionado por eu saber que vai ser audiodescrito.

Anaísa Raquel

Certo, certo.

Quais são as maiores dificuldades que sentes no ato de se implementar o recurso de audiodescrição nas tuas criações? Já falámos aqui de algumas, na verdade.

Sara Barros Leitão

A maior dificuldade, pronto, acho que a primeira não é bem a implementação, é a execução, ou seja, os teatros quererem. Ponto, isso é uma dificuldade. Depois, talvez na implementação, a dificuldade é conseguir ter espaço mental e de produção para que, num contexto ainda muito preliminar, de fechar com produções, nos consigamos lembrar e ter essa capacidade de pôr teatros em contacto para dividir custos, ou seja, às vezes é tanta coisa que uma dificuldade é: “ok, quantas pessoas da equipa são?”,

“Como é que são os dias técnicos?”, “Nesse dia não dá”, “Mas e o *rider*?”, “Mas então temos que pedir um?”, “Ok, mas alugam vocês?” Pronto, ok, “E agora, sobre a audiodescrição, vocês querem?”, “E ponho-vos em contacto com outro teatro?” Pronto, no fundo é não nos esquecer disto, e é pôr teatros em contacto, que isso é uma coisa que eu acho que tenho feito, não sei se é a minha responsabilidade ou não, eu acho que é. A partir do momento em que eu sei quem são os meus co-produtores, é dizer aos outros quem são, para eles conversarem entre si para dividir custos. Pronto. Porque aí eles começam a ver o Excel a diminuir e é tipo: “ah, isto afinal é bem possível”, e também acho injusto que o primeiro tipo pague tudo e depois os outros, pronto... Então, se conseguirmos ir dividindo acho isso importante. Outra dificuldade que sinto, e aí já é mais como encenadora, é quando... quando a audiodescrição é feita numa fase muito inicial do espetáculo, ou seja, da sua estreia ou nos dias seguintes, eu ainda não tenho capacidade mental para ouvir o espetáculo com audiodescrição e poder desfrutar e avaliar e pensar também nesse outro guião, porque ainda estou a resolver coisas de encenação muito prementes. Então eu simplesmente confio e não me intrometo nisso, porque ainda tenho de resolver o próprio espetáculo, portanto confio no audiodescritor. Mas gostaria de poder vir a desenvolver, no futuro, uma relação com os audiodescritores mais próxima da que desenvolvo com os intérpretes LGP, na integração. Ou seja, não obstante o guião da audiodescrição ser um objeto autoral e também uma tradução, tal como os tradutores de português, inglês, francês são também intérpretes, interpretam também uma série de coisas, eu gostaria, como autora, de, mantendo essa questão única e essa visão autoral também que o intérprete tem, discutir um pouco mais algumas coisas. Porque, não de alterar o guião em si, mas de tal como os intérpretes em cena sabem que pegam naquele copo de água por alguma razão, eu acho que um passo seguinte poderia ser os audiodescritores conseguirem compreender não apenas a perceção do espetáculo, mas algumas decisões e alguma dramaturgia que está por trás

no processo de criação. No fundo, é, gostaria de ter capacidade para que o audiodescritor assistisse a ensaios ainda durante o processo de criação, para perceber alguma da vibração da sala de ensaios...

Anaísa Raquel

Tu sabes que o audiodescritor percebe bem isso, aliás, há marcações — falo por mim, pelo processo da minha equipa — há marcações que nós automaticamente não colocamos no guião porque sentimos que é uma marcação que não está marcada. É uma marcação de respirar. Portanto, automaticamente, se no dia da locução acontecer e houver tempo, e não estivermos a pisar uma fala do intérprete, nós vamos audiodescrever essa marcação, mas sabemos que não é uma marcação marcada. O trabalho da audiodescrição, quando é feito — ou pelo menos da forma como eu e a minha equipa fazemos, da forma objetiva — nós sabemos perfeitamente quais é que são as ações que são, que foram encenadas, que foram marcadas, que foram pensadas. Ou seja, no *Monólogo*, quando tu pegas naqueles objetos que são as personagens da revolução, não é? Tens as molas, tens o detergente, o spray, tens uma quantidade de objetos que dizem respeito a uma limpeza de casa, mas que são transformadas em personagens... Eu sei o que é que tu queres fazer, eu não preciso é dizer que aquele detergente está a ser, a personalizar aquele nome, não é?

Sara Barros Leitão

Não era isso... De acordo, de acordo, perfeitamente de acordo. Quando eu digo isso, não é tanto na perspetiva final da relação audiodescritor com a pessoa que está a usufruir, não é nessa alteração, é numa perspetiva de criadora. Eu gostaria, portanto, como é que eu ia dizer isto?

Anaísa Raquel

Gostarias de participar, sentir que estás integrada no processo.

Sara Barros Leitão

Sim, eu acho que é mais do que só desfrutar também, porque o encenador tem esta... ou seja, ele vê tudo e gera a equipa toda, e de repente sente-se que há um elemento que não passou por nós e atenção, eu não estou a dizer que é para eu alterar. É simplesmente porque eu acho que poderemos chegar a um nível de coesão do espetáculo que pode ainda ser mais extraordinário, e se calhar não muda nada, se calhar tem só a ver com eu própria também compreender o meu próprio espetáculo com isso. Eu compreendo quando entra a luz, discuto com a pessoa da luz, ela tem a sua dramaturgia, ela também vê os ensaios, também percebe o porquê, não tenho de lhe explicar, ela percebe. E depois há uma harmonia nas coisas. Eu acho que a fase seguinte que eu gostaria é de, por exemplo — porque com os intérpretes de LGP, como eles estão presentes em cena e de facto é uma presença...

Anaísa Raquel

Visível, não é?

Sara Barros Leitão

Visível. Eu não altero o gesto até porque não sei. Mas por exemplo, já aconteceu eu ver o gesto, não saber bem o que significa, mas aperceber-me de que talvez aquilo não fosse a coisa mais justa. E depois perguntar exatamente o que é. E discutirmos sobre isso, e abrem-se outros campos de possibilidade, de outras possibilidades de gesto e de decisões, de coisas que fazemos em conjunto. E não me estou a pôr numa posição hierárquica superior. Estou a falar de... discutirmos mais o espetáculo e de ele poder ter outras coisas. Então, eu acho que o próprio espetáculo também, em vez da audiodescrição ser só um recurso em que o espetáculo é isto e tu... O próprio espetáculo poder também por coisas que tu vês nele, se calhar. Ou seja, porque cada figurinista também vê coisas no espetáculo que eu não vi,

e quando eu vejo a partir dos olhos dele, é tipo “ah, tu viste isso, isso é espetacular, então vamos fazer assim”. E se calhar é como eu me deixo também influenciar por coisas que o audiodescritor vê, porque observa muito. E como é que o espetáculo pode ser contaminado? E não estou a falar de fazer pausas para ajudar ou de descrever... Estou a falar de eu própria descobrir o espetáculo também a partir disso, e o espetáculo ser contaminado também por isso, tal como é com a LGP, porque eu os estou a ver.

Anaísa Raquel

Certo, certo, entendo perfeitamente e percebo perfeitamente, e acho que pode ser um caminho muito interessante. Implica um bocadinho mais de custos, e não sei se ainda conseguimos neste tempo.

Sara Barros Leitão

Como é óbvio. Esta é talvez um desejo, mas há uma dificuldade...

Anaísa Raquel

Que é financeira...

Sara Barros Leitão

Que é financeira, mas também de disponibilidade, que não é só financeira, porque é preciso realmente disponibilidade, até mental, não é? Não é só estares aqui, é em tempo útil ser possível isto, com tudo o que um encenador tem na cabeça e tem de decidir, ter também...

Anaísa Raquel

Mas sabes o que é que eu sinto? Eu sinto que essa disponibilidade pode ser antecipada, e há uma coisa que eu peço sempre muito às equipas, que é: no momento em que nós estamos a criar, marcamos uma tarde de uma

discussão... em que posso responder — eu, por exemplo, enquanto audiodescritora, posso responder a uma quantidade de questões, por exemplo, posso fazer outra quantidade de questões — porque é um tempo que não é um tempo de pressão, e o tempo da criação acaba por ser um tempo de pressão, de *timings*, de cumprir, de chegar a algum lugar. E eu sinto que nessa altura ninguém vai estar disponível para ouvir. Então, talvez seja interessante antecipar.

Sara Barros Leitão

Sim, sim, sim, concordo. No fundo acho que é isso, é melhorar essa relação, torná-la mais próxima da relação da encenação com a audiodescrição, e da encenação — quando digo encenação ponho tudo, ponho os atores, ponho tudo... — tornar tudo mais próximo. Eu sinto que nas minhas criações já consegui que a LGP chegasse a esse lugar, e acho que agora o passo seguinte será que a audiodescrição chegue também. Pronto.

Anaísa Raquel

Entendo. Boa.

E quais sentes que são as mais-valias de uma obra tua ser audiodescrita?

Sara Barros Leitão

Olha, a primeira de todas é poder chegar de uma forma mais completa — usando a palavra do meu irmão, “agora é que está completo” — de uma forma mais completa a todos os públicos. Portanto, acho que isso é uma mais-valia, porque as pessoas poderiam perfeitamente desfrutar da obra como ela é, sem audiodescrição, mas acho que traz um imaginário que permite percecionar melhor aquilo que é a obra, porque traz esse imaginário que não estaria antes. Portanto, chegar a isso. Acho que isso é a grande mais-valia. Depois, outra mais-valia também acho que é haver uma visibilidade de diversidade de público nas plateias, e acho que isso é uma

mais-valia para que o outro público perceba que existem pessoas com cães, que os cães têm que estar dentro dos teatros — e quem diz dentro dos teatros diz em qualquer outro sítio — que há pessoas com bengalas, que há pessoas com assistentes pessoais, que há pessoas... E acho que isso é uma mais-valia, ou seja, que essa diversidade ocupe o teatro porque ela é a diversidade da vida. E muitas vezes, na vida, não se percebe que há essa diversidade porque há uma segregação das pessoas nos sítios, não é? E então acho que isso permite... permite, por exemplo, que uma pessoa com paralisia cerebral que veja o espetáculo e que faça sons durante o espetáculo permita que todas as outras pessoas, incluindo os intérpretes e os técnicos, etc., percebam que essas são as características de conviver com uma pessoa com paralisia cerebral, que são sons espontâneos, baba, o que seja, e que isso faz parte da vida. E que essas pessoas deviam estar nas escolas, nas repartições de finanças, no supermercado, mas não estão. Então, eu acho que uma das mais-valias é essa visibilidade, no fundo é a visibilidade de um conjunto de pessoas que existe e que estão muito invisíveis, e ali tornam-se visíveis porque há um sururu, não é? De entrega de aparelhos: “mas o que é que são os aparelhos?”, “também quero aparelho, porque é que eles têm aparelho e não tenho aparelho?”, pronto. E as pessoas também querem o aparelho, e então acho que isso é interessante. Outra mais-valia acho que é uma outra possibilidade de espetáculo, que é diferente para quem quiser. Precise ou não, acho que também é totalmente legítimo que pessoas que não sejam, que não tenham baixa visão ou que não sejam cegas, possam querer ouvir também a audiodescrição do espetáculo. Acho que isso... é tal como quando a LGP está em cena, as pessoas não fecham um olho e não veem a intérprete. Pronto, acho que podem desfrutar também. É a mesma coisa, para mim é como eu ler um texto na língua original e ler a tradução e depois resolver ler outra tradução. Porquê que as pessoas têm mais do que uma tradução em português? Já tens uma, porquê que queres a nova? Pronto, eu quero

também ler este texto à luz deste tradutor. Por isso, eu também acho que é interessante ouvir o espetáculo à luz daquilo que também são os audiodescritores, que também trazem outras coisas para o espetáculo. Por isso, eu acho que isso são tudo mais-valias.

Anaísa Raquel

Boa.

Sentes que os equipamentos culturais com os quais trabalhas na apresentação ou na co-produção das tuas obras estão devidamente sensibilizados para a criação de uma maior acessibilidade ao público, ou aos públicos?

Sara Barros Leitão

Acho que começam a estar, acho que é um caminho que se está a traçar. Acho que vivemos esse tempo, uns mais do que outros, muitos, ou seja, acho que detetava assim: uns não, outros estão a meio, outros já estão. E nestes acho que se vive uma coisa que é: “temos os recursos, por que é que não há pessoas?” Pronto... e acho que são coisas de lapela, não é? Que me incomodam, para isso prefiro nem ter, porque, se sinto que estou só a cumprir a própria cota deles da RTCP, isso chateia-me. Perceber que não houve nenhum trabalho para chegar hoje, nenhum trabalho, isso incomoda-me. Depois, os que estão sensibilizados e os que fazem um trabalho sério, sente-se... sente-se a diferença, e isso, pronto, é incrível, quando se sente a diferença. Por exemplo, no Funchal, o *Monólogo* teve 27 pessoas S/surdas, já não sei se eram 9 pessoas cegas, mas pronto, são assim números que nos deixam tipo... aquelas imagens, tu tens aquelas fotografias?

Anaísa Raquel

Não tenho, não.

Sara Barros Leitão

Então eu vou-te mandar, porque são muito lindas. As fotografias, duas com o grupo que eram, não sei, 9, 12, pronto. É um grupo bastante bom, não é? No reconhecimento, acho que é assim bem fixe. E percebe-se também o trabalho que se faz.

Anaísa Raquel

Também tens muitos em Leiria, por exemplo.

Sara Barros Leitão

Pois, Leiria, só lá estive uma vez com um espetáculo. Não, por acaso estive agora com o *Guião*, mas eu estava em licença de maternidade e não acompanhei, por isso nem sei como é que correu.

Anaísa Raquel

Leiria é um equipamento cultural numa cidade onde costumam estar grupos de 16, 21...

Sara Barros Leitão

Pois, Leiria também tivemos, é verdade. E houve uma característica especial porque a Joana também é de Leiria, portanto ela também mobilizou muita gente quando fizemos lá, não é? Leiria também teve muita gente, é verdade. Mas como não tenho uma relação tão próxima, sei lá, estive no *Monólogo* e não senti, não tenho essa, portanto estou a ser injusta porque não tenho essa perceção.

Anaísa Raquel

Tu não tens essa perceção porque, em Leiria, tu não conseguiste estar no reconhecimento do palco, lembra? Estivemos a resolver problemas até mesmo à entrada do público.

Sara Barros Leitão

Pois é...

Anaísa Raquel

Mas o público era expressivo em número e também muito expressivo no final do espetáculo.

Sara Barros Leitão

Pois é, já me estou a lembrar, é verdade. É verdade.

Anaísa Raquel

Porque há bons exemplos, de facto. Nós temos isso, por exemplo, nunca fizemos espetáculos teus em Loulé, mas em Loulé nós temos um grupo muito específico da AD, que aparece realmente muitas vezes e que, na verdade, até está a ser, de alguma forma, a ganhar conhecimento de manifestações artísticas e culturais que não tinha até à data. Loulé programa muita dança. E é muito engraçado que as pessoas com cegueira ou com baixa visão estão a conhecer agora os códigos da dança e também são pessoas que vão em número expressivo, seja lá o que isso for, não é? Porque, para mim, uma já é ótimo, porque trabalhamos. Mas sim, boa. Em algum momento, quando a tua obra for audiodescrita, tu tens vontade de interferir nesse trabalho?

Sara Barros Leitão

Sim.

Anaísa Raquel

Em interferência, de facto.

Sara Barros Leitão

Sim, acho que tenho vontade, tenho, não quer dizer que eu faça, mas tenho vontade. Porque era como te digo: para mim, a questão de independência e de autor é equiparada a qualquer outro criativo, e eu respeito todos os criativos que trabalham comigo e as suas vontades; portanto, eu respeito completamente. Interessa-me que eles tragam coisas, por isso é que são criativos, e é assim que construímos o espetáculo. Mas depois, em última análise, há um olhar, sobretudo, que é o do encenador/da encenadora, que cose. E por isso eu tenho vontade que a audiodescrição pudesse estar nesse sítio, de uma pessoa criativa, nessa perspetiva de alguém que tem independência artística, que tem uma visão própria e que traz as suas coisas, mas que eu pudesse acompanhar e coordenar também. Eu gostaria... E digo isto, não é... Eu gostaria de experimentar uma vez assim. No fundo, é... Eu, pelo menos, gostava de uma vez fazer isso para experimentar, para perceber se isso é uma coisa que faz sentido ou não. Acho que também é um bocado... sei lá... Dizer-te que... Pronto, tal como está, está bem, porque nunca fizemos diferente. Não, eu gostava de fazer uma vez diferente para perceber se é possível e se faz sentido ou não, de testar. Pronto, acho que é isso. Portanto, sim, tenho vontade.

Anaísa Raquel

Vamos passar para o outro lado.

Quando tu escolhes o elenco da tua próxima criação, tu pensas em alargá-lo aos atores, às atrizes, com cegueira, baixa visão, S/surdos, com neurodivergência, mobilidade condicionada? Se sim, sentes que toda a tua equipa criativa e de produção está preparada para o devido acompanhamento desses novos intérpretes com a diversidade ou não?

Sara Barros Leitão

Olha, eu acho que, para responder a essa pergunta, aquela pergunta, tu como é que é? Olha, formula outra vez do início...

Anaísa Raquel

Quando escolhes o elenco da tua próxima criação, tu pensas em alargá-lo aos atores, às atrizes com cegueira, baixa visão, S/surdos, com neurodivergência...

Sara Barros Leitão

Não. Eu não penso em alargar porque acho que há um problema meu, claro, que é desconhecer. Tal como eu não penso — eu não faço audições, e não o faço porque, quando penso nas peças, não penso primeiro em peças e depois em quem é que fica bem. Eu penso logo nas pessoas. Voltando à primeira pergunta: qual é o meu primeiro pensamento? Quando penso nos projetos, vêm-me logo as pessoas dos projetos, e depois outra questão é se consigo ou não que essas pessoas façam os projetos. Mas eu quando vejo um ator em cena, eu apaixono-me por ele. E depois há um dia em que ele me vem à cabeça e é ele, é aquela figura, é aquilo, é aquilo.

E por eu desconhecer muitos intérpretes com essas características que descreveste, não são eles que me surgem quando eu penso em atores. E isso acho que é o problema, portanto, não tem a ver com alargar... tem a ver com... se eu conhecesse provavelmente de forma mais íntima essas pessoas — quando digo íntima é vê-los várias vezes — porque como não faço audições, não me sinto confortável a fazer audições. É um lugar super desconfortável para mim, eu não consigo avaliar ninguém. Fico tão nervosa pelas pessoas, fico tão a querer que elas estejam bem, fico tão constrangida pela situação em que estou a colocar que não consigo avaliar ninguém. É horrível, é horrível, não quero pôr-me nesse lugar. No fundo, já estou eu quase a tentar ser eu a fazer... a audição fica ao contrário, que é eu a querer

agradar-lhes a eles, tipo, é uma coisa... Então, não me sinto confortável nesse lugar.

Por isso, o que faço é vejo o máximo de coisas que posso, vou conhecendo e, de repente, só trabalho com atores que já vi e que conheço. O que é ingrato, porque então... e os primeiros? Mas pronto, por isso é que vou ver coisas de escola, para ir conhecendo atores, mas sei que é ingrato. Mas enfim, olha, são as minhas características. E como vejo poucas coisas com pessoas com essas características, não são elas que me surgem quando penso nos elencos.

Agora, como encenadora, acho que tenho que fazer um esforço para encontrar mais pessoas e também acho que os teatros nacionais, a começar pelos nacionais, deveriam começar a ter esta figura dos diretores de *casting*, porque eu acho que são pessoas específicas que conhecem e que, nas relações com os co-produtores — portanto, agora eu vou ser co-produzida pelo Teatro de São João e, de repente, o São João diz: “Olha, tudo bem, mas eu gostava que tivesse uma reunião com o nosso diretor de *casting* só para ele te falar sobre alguns *castings*, sobre algumas pessoas, e depois tu escolhes quem tu quiseses.” Acho importante preservar isso, tipo, é quem tu quiseses, mas pelo menos vê. E eu acho que era importante Portugal chegar a este nível em que, pronto, os encenadores têm de fazer esse esforço, mas acho que as instituições, nomeadamente teatros nacionais, poderiam chegar a este nível de criar esta figura para que houvesse esta verdadeira diversidade — também homens, mulheres, pessoas trans — e que tudo fosse conversado.

Anaísa Raquel

Certo. E antes disso, os teatros nacionais devem ser responsáveis por terem x% da sua programação dedicado a espetáculos que recebam elencos mais diversos, mais do que não seja como uma montra, como uma representatividade, porque ainda estamos cá em baixo num nível muito

primário em relação a estas questões. Daqui, se calhar, a 20 anos já não seria necessária a questão das cotas, por exemplo.

Sara Barros Leitão

Claro.

Anaísa Raquel

E... Ok, eu acho que sei a resposta a esta pergunta, mas tenho que a fazer sempre. Para mim é muito importante.

E a pergunta é: consideras que tens um posicionamento político nas tuas criações?

Sara Barros Leitão

Olha, não é assim tão fácil responder a isso. Eu acho que é inevitável, e acho que sim, não é? Porque eu entendo a política também como a forma como nos organizamos, e isso, para mim, é política. E por isso, sim, à partida. Daí achar que o meu teatro é político, já tenho alguma dificuldade em dizer que tudo é político. No entanto, acho que há posicionamentos políticos nos temas, nas abordagens, porque tem a ver com a minha própria essência. Ou seja, não quer dizer que eu sinta um chamamento, ou seja, que eu sinta que tenho de fazer para mudar o mundo. Não é por uma questão maior, porque o mundo está muito estranho e eu tenho mesmo de fazer isto para mudar. Eu não acredito que o teatro mude nada. Só que eu tenho essa essência em mim. Por muito que não me queira meter, meto-me, nos sindicatos, nas coisas, tem a ver com a minha essência. Então eu acho que há esse posicionamento. E no caso desta entrevista, da audiodescrição, da língua gestual, de sessões descontraídas, o que seja, eu acho que, se calhar, mais do que o resultado final, o gesto político é, nesta relação com os espaços, com as instituições, de, enquanto artista, demonstrar que isto é um interesse que tenho, “também é vosso, e por que é que não é?” “Há outros

sítios em que são”, “eu estou disponível para isto”. Então, eu acho que aí é um gesto político, porque ele é mais deliberado, tem um pensamento de chegar a mais públicos, ou seja, como é que nós nos organizamos, isso é político. Eu tenho mais pudor em dizer que aquilo que faço na sala de ensaio, em encontrar aquela cena, que tem um gesto político por trás, porque isso implicaria dizer que eu faço aquilo que faço para que mude alguma coisa, e não faço para mudar, eu faço porque é o que eu sinto, porque é o que está a fazer sentido, porque fica bem, porque é belo. Eu acho que há coisas que eu faço só porque são bonitas. E eu acho que encontrar também esses lugares do belo, por ser belo — esta cena é bela, é bonito — e é importante haver ser só bonito, não ser mais nada do que bonito. E eu quero ter esse lugar também de liberdade, de fazer coisas bonitas, apenas, porque acho bonitas, porque acho poéticas, porque me tiram daqui, porque me imaginam outros universos. Nem tudo tem esse gesto político de mudança, então... pronto, não sei se ajudei a responder...

Anaísa Raquel

Nem tudo o que é político é panfletário, não é?

Sara Barros Leitão

Pois é, isso...

Anaísa Raquel

Nem tudo o que é político é pensado para ser político, é uma consequência de quem sente...

Sara Barros Leitão

Pois é isso, mas pensando no gesto, se o meu gesto é político, eu acho que tenho um gesto político quando incluo estas coisas ou não. Acho que isso é um gesto político, mas sem nunca perder também um gesto artístico. Tem

que estar muito interligado. E, se calhar, terminaria — não sei se há mais perguntas ou não — dizendo, por exemplo, que na minha próxima criação estou com muitas dificuldades em imaginá-la com a LGP integrada. Porque, quando fecho os olhos e a visualizo, não a visualizo com LGP, e nas outras eu visualizava. Isso está a ser uma dificuldade para mim, porque, se calhar, vou ter que incluir a LGP de uma forma menos orgânica, menos... Como é que eu vou fazer? Então, ando a pensar nisso, como é que vou fazer? Porque não está a sair de um gesto artístico também, está só a querer sair de um gesto político, e por isso ainda estou neste processo de reflexão...

Anaísa Raquel

Mas o elenco está escolhido?

Sara Barros Leitão

O elenco está escolhido. O elenco está escolhido porque isto começou com este elenco, mais uma vez, porque foram eles.

Anaísa Raquel

É por isso que eu às vezes depois coloco este espicaçar: quando tens a oportunidade de ter um ator S/surdo, por exemplo, a LGP não é uma questão de acessibilidade, a LGP é uma questão da obra.

Sara Barros Leitão

Pois, mas eu também acho que isso tem que sair de alguma coisa, porque é assim...

Anaísa Raquel

Orgânica, claro.

Sara Barros Leitão

Porque eu não sou S/surda e porque eu, como artista, trabalho a partir do meu universo também. E eu acho que, por muito que o meu universo tenha pessoas S/surdas e eu perceba, e por isso é que nos outros espetáculos isso fez sentido, eu também acho que tem... enfim, eu estou mesmo a ser muito honesta, porque é um pensamento que eu tenho no mais íntimo, à noite, quando penso. Aqui, eu, não sendo S/surda, o meu gesto artístico mais primordial não vem desse lugar. Porque não é assim que eu sou, e neste espetáculo em particular estou com muitas dificuldades em perceber como é que eu vou fazer isso. Ando a pensar se faz sentido ter legendas, em que as legendas estejam, mais uma vez, integradas no espetáculo, sejam projetadas em vários sítios de acordo com — ou seja, que tenham um *videomapping* quase — em que as legendas estejam próximas dos intérpretes, que não seja, sabes, se calhar, mais do que ter mais intérpretes. Se calhar porque tem muito a ver com a linguagem também, linguagem. Porque acho que este espetáculo que eu vou criar tem alguns equívocos de linguagem das pessoas...

Anaísa Raquel

Para a linguagem gestual, é complexo...

Sara Barros Leitão

E eu acho que... não só é complexo, como, se calhar, a legenda respeita mais o meu gesto artístico, então...

Anaísa Raquel

A minha questão seria sempre falar, dialogar com algumas pessoas da comunidade S/surda.

Sara Barros Leitão

Para elas poderem fazer uma consultoria, não é? Do espetáculo.

Anaísa Raquel

Sim, porque há muita comunidade S/surda que não lê as legendas em língua portuguesa, da mesma forma que há pessoas S/surdas que não sabem a língua gestual portuguesa, que não é a sua primeira língua. Então, eu acho que era importante, no teu caso, tu falares, dialogares diretamente com eles, mesmo que através de uma intérprete, claro. Essa questão da legendagem não é assim tão clara.

Sara Barros Leitão

Pois... é um pensamento que estou em processo, e isto são coisas que eu vou pensando. Mas já pensei que, talvez neste espetáculo, se eu não sentir esse — se eu não sentir isso — eu vou ter de abdicar da integração, porque eu também não acho que se deve forçar o gesto artístico, sabes?

Anaísa Raquel

Sim, é super complexo. Estas questões são muito complexas, e por isso é que eu gosto e decidi pensar sobre elas, porque é tão... Temos que aceitar tanto um criador que diz “não, eu não estou a ver um ator S/surdo a fazer o Hamlet” como temos que aceitar um criador que diz “não, para mim todas as personagens do Hamlet devem ser interpretadas por atores S/surdos”. É cultura, não é? Então, também estamos numa época em que não há decisões, andamos todos a experimentar, a tentar...

Sara Barros Leitão

Eu só tenho uma questão... eu não acho que o palco seja sempre o reflexo da vida ou que tenha de ser. Acho que até nem... acho que o palco é um outro lugar que não é o reflexo do quotidiano, ou seja, aceitaria mais isso

numa novela que se propõe a ser o reflexo da vida, é a sua proposta, e por isso, como a vida tem essas pessoas, elas têm que entrar... O palco, eu vejo o palco como um... acho que há uma série de códigos que são colocados e o público desmistifica-os... E, por isso, os signos que tu crias têm uma leitura no palco muito, muito, muito grande. E, portanto, colocar uma pessoa S/surda não é só porque, na vida, há pessoas S/surdas e então há pessoas S/surdas. Isso altera o código que tu dás do espetáculo, e pronto, e isso, para mim, eu acho importante. Até nos momentos em que vivemos, em que a extrema-direita galga isto tudo, acho importante preservarmos a arte pela arte. Mesmo que essa arte não seja inclusiva, seja dura, faça mal. Eu acho importante preservarmos os quadros dos autores que foram umas bestas. Eu acho importante passarmos filmes de autores, de realizadores que são assediadores, porque, se nós entrarmos no cancelamento dessas obras, a seguir estamos nós a ser cancelados e não sabemos porquê. Então, eu acho que...

Anaísa Raquel

E não só, estás a apagar a história, e a história deve servir como memória; não acho que a deves apagar...

Sara Barros Leitão

Sim, sim, sim.

Anaísa Raquel

Boa.

Últimas duas: consideras que dar acessibilidade aos públicos é um posicionamento político com o qual concordarias? Na verdade, acho que respondeste na anterior. Acho também interessante que, com a tua resposta, vem sempre esta questão do: “mas primeiro o objeto artístico”, não é? Portanto, tens sempre esta dualidade no teu posicionamento.

Sara Barros Leitão

Sim, e digo-te porquê. Porque, apesar do objeto artístico ter esta missão pública de chegar a toda a gente, o objeto artístico não é uma repartição de finanças. O objeto artístico é outra coisa. O objeto artístico não é um manual da escola que vai ensinar, ou seja, não é o ensino obrigatório. Então, eu acho que há uma camada que é preciso, de facto, que seja totalmente acessível, é preciso escancarar portas, mas é preciso perceber que o objeto artístico é uma outra coisa.

E agora, falando até da questão intelectual, quer dizer, o que seria agora eu dizer que a Maria Teresa Horta não pode escrever certos poemas porque eu não os entendo?

Anaísa Raquel

Claro.

Sara Barros Leitão

Entendes? E eu se calhar vou morrer sem nunca os entender. E não é por isso que ela vai deixar de os escrever, sabes? Eu não os entendo, não consigo chegar a eles intelectualmente. E quem diz a Maria Teresa Horta, diz — sei lá — eu, que não entendi; vou morrer sem entender certas coisas. O que seria agora eu dizer ao jazz experimental que, por eu ser neurodivergente e aquilo me fazer confusão, eles têm que alterar a forma como tocam? Opa, não, não têm, porque senão estou... Acho que há coisas que nós temos de entender, ou seja, temos de ter acesso a elas e depois temos de decidir se são para nós ou não, se queremos ou não, se podem ou não ser, entendes?

Anaísa Raquel

Entendo perfeitamente. E acho que é uma posição muito interessante, que me faz pensar realmente, porque lá está, não se pode passar de um extremo

ao outro. Não se pode passar de um extremo de “uma coisa só para alguns” de repente para “uma coisa para todos”, que implica que o objeto vai sofrer uma alteração na sua essência.

Sara Barros Leitão

Dou-te um exemplo que é muito tonto. O meu namorado adora ouvir um tipo de música que me faz mal, que é uma eletrónica experimental, que é... Nem sei o que é. Olha, eu já medi a tensão uma vez. Eu disse: “Bruno, olha como a minha tensão está diferente.” Aquilo dá-me uma adrenalina. Eu fico mal disposta com aquilo. Não consigo trabalhar, porque acho que devo ter... Aquilo entra-me ali numa coisa...

Anaísa Raquel

Hipersensibilidade, não é?

Sara Barros Leitão

Não dá para mim. E o que é que eu lhe vou dizer? Que a música não pode ser feita? Ela pode ser feita. Agora, eu não quero ouvi-la. E eu tenho a oportunidade de dizer: “Oh pá, não quero ouvir.” E não preciso de mediação, não preciso de nada. Eu não quero ouvir essa música, pronto. Então, pronto, acho que é isso. Não dá para mim. Essa música não dá para mim. Ainda bem que há outra que dá. Agora, se eu tenho de poder ter acesso a essa música, tenho, claro. Devo poder ir e depois devo poder escolher se ela dá ou não. Pronto.

Anaísa Raquel

Certo, entendo.

Última pergunta: quando tens a possibilidade de ser tu a escolher a implementação dos recursos de acessibilidade nas tuas criações, escolhes

sempre usá-los ou escolhes consoante alguns critérios teus? E que critérios? É engraçado porque desemboca aqui...

Sara Barros Leitão

Olha, se calhar vou responder assim: “não é escolher sempre usá-los.” Eu penso sempre neles, ou seja, penso sempre neles, e logo vejo se consigo ou não, por questões práticas de produção, questões artísticas, uma série de questões. Mais do que escolher sempre usá-los, eu escolho sempre pensar neles, e eles são sempre motivo de reflexão. Usá-los ou não é fruto de uma reflexão e consequência de condicionantes técnicas, artísticas e financeiras.

Anaísa Raquel

Mas há sempre uma consciência no teu caso?

Sara Barros Leitão

Eu acho que sim, diria que sim. Aliás, e agora, se calhar, não falando só em espetáculos, por exemplo, nas *Heróides* desde o início há LGP, que é uma sessão online do livro. E o ano passado, enfim, nós só este ano é que temos o primeiro bienal. Nunca tínhamos tido um sustentado, e o ano passado tivemos dificuldades financeiras sérias, porque vivíamos só com o viajar dos espetáculos e alugámos um espaço, e isso encareceu muito. Tivemos aqui uma série de problemas financeiros e tivemos de tomar decisões. Uma das decisões foi abdicar da interpretação da LGP, porque também sabia que nas sessões online não havia ninguém a usufruir da LGP, por muito que nós nos esforçássemos, não tínhamos ninguém. E então também me custava, não tendo ninguém há quatro anos, ter de cortar. Pronto, cortámos aí. No entanto, foi doloroso, fizemos um comunicado, em todas as nossas comunicações dizíamos: esta sessão não tem LGP. Ou seja, a ausência passou a ser motivo de comunicação. Nós não comunicamos só os que têm, comunicamos também os que não têm.

Por exemplo, aqui na Cassandra, todo o espaço não tem nenhum degrau, ele é todo acessível, no entanto, as nossas casas de banho não são acessíveis e não podemos fazer obras. O nosso senhorio não permite. E por isso, eu pensei muito: como é que fazemos? Não fazemos coisas aqui? Ou como é que fazemos? Então, falámos com o Lidl, que é a 80 metros daqui, e o Lidl tem uma casa de banho para pessoas com mobilidade condicionada. Permite que as pessoas possam ir lá à casa de banho. Então, falei com a Acesso Cultura, pedi a opinião deles e acabei por optar por uma comunicação muito transparente. Sempre que comunicamos coisas aqui, dizemos: “Tudo é acessível, exceto a casa de banho.” Não há casa... Portanto, as pessoas que vêm sabem para o que vêm. “No entanto, há uma casa de banho a 80 metros, em que é preciso ir pela rua, que é acessível.” E as pessoas decidem se querem vir ou não.

Aquilo que faço é: a programação da Cassandra decorre sempre em horário em que o Lidl está aberto. Portanto, não há nada aqui que ocorra com o Lidl fechado. Então, as pessoas quando vêm sabem que há sempre essa casa de banho. Eu, não podendo fazer obras, não podendo nada, pronto, é assim. Isto para dizer que está sempre no meu pensamento. Agora também tenho noção de que há muita coisa que me falha e que eu tenho de evoluir e de pensar melhor. E por isso, porque eu vejo isto de forma mais transversal, não é? E eu gostaria muito no futuro, se calhar no próximo bienal, a próxima pessoa que eu gostava de colocar na equipa seria uma pessoa de mediação, da minha equipa, para que essa pessoa me ajudasse a pensar em todas as atividades que temos, em tudo o que fazemos, como é que chegamos a mais pessoas, a outras pessoas e como é que se calhar há projetos artísticos que podem surgir da identificação de públicos a que nós não chegamos... Pronto, alguém com formação nesta área que consiga não só ter a relação com esses públicos, como desafiar-me a dizer assim: “Olha, tu nunca tens sessões descontraídas, se calhar devias pensar.” Pronto, e então isso acho

que é o passo seguinte que eu gostava de ter na Cassandra, é alguém que pense sobre essas coisas.

Porque eu sinto que, por muito que eu pense, depois há um lado em que eu desconheço, eu não sei, eu não estudei, tenho que ir procurar mais formações, enfim, eu sinto que há uma ausência. E depois também acho que, em sala de ensaio, há um momento em que eu tenho de pensar na eficácia do espetáculo: resulta ou não resulta, este ator não pode vir hoje, fazemos uma italiana, há coisas muito práticas de gestão.

Por isso, eu preciso de alguém que não tenha essa responsabilidade e que pense no projeto de outras formas, que me desafie a pensar nele de outras formas, que vá buscar linhas de financiamento para outras coisas, que traga esse universo. Acho que isso é uma coisa que eu gostava de ter na equipa. Eu vou ter agora uma pessoa a fazer estágio de produção aqui, é uma pessoa não binária que vai ter desafios...

Anaísa Raquel

Logo na linguagem, não é?

Sara Barros Leitão

Sim, e portanto fomos muito honestos, todos: não sabemos como é que se faz, ou seja, sabemos, mas no dia a dia não sabemos. Isso vai mudar. Por exemplo, as nossas trocas de e-mails, se cada vez, vamos ter que pôr na assinatura... Vai mudar muita coisa aqui, e isso é espetacular.

Essa pessoa é também uma pessoa muito consciente das questões das acessibilidades, ela está a estudar na ESTC e está a ter, com o Marco Paiva, alguns...

Anaísa Raquel

Como é que se chama? Não sei se não é uma pessoa que eu conheço, que também está a terminar o mestrado, será?

Sara Barros Leitão

Não, ela está na licenciatura ainda... Pronto, e essa pessoa, percebi que era uma das coisas que ela tinha vontade, também pela questão não binária, de perceber a inclusão também de outros elementos das equipas e assim. E uma das coisas que falei neste processo de estágio foi da vontade que tinha de que ela nos contaminasse com outras, com coisas que nós nunca vimos. O que é que aqui, que barreiras é que aqui nós temos que ela vê e nós não vemos? Pronto, e por isso acho que pode ser uma boa porta de entrada para, no futuro, encontrar... Se calhar até pode ser ela a ficar cá depois a trabalhar profissionalmente, quem sabe, depois do estágio...

Anaísa Raquel

Sim, claro. É muito engraçado porque na audiodescrição nós temos um — é um problema, não é uma questão, é um problema em relação à linguagem inclusiva, porque nós trabalhamos acima de tudo para a pessoa com deficiência visual, seja uma pessoa com cegueira, seja uma pessoa com baixa visão, que faz parte de uma comunidade que tem as suas próprias características e que teve os seus próprios entraves no acesso ao conhecimento, nomeadamente no acesso ao ensino superior, por exemplo. Há pouquíssimos licenciados com cegueira ou baixa visão, do que eu sei, licenciados são três, em todo o país... Portanto, isto depois traz algumas questões. E quando falamos da linguagem inclusiva, quando falamos do não binário, em conversas informais para ver se conseguimos começar a integrar isso na audiodescrição, apercebemo-nos que não podemos, porque será um ruído na comunicação do espetáculo.

Sara Barros Leitão

Concordo. E, por exemplo, eu na Cassandra inicialmente escrevia com X, depois passei, e depois percebi que isso, por exemplo, conheci o Jorge, que é um amigo meu que é cego, não sei se conheces.

Anaísa Raquel

O Jorge é do Porto?

Sara Barros Leitão

Ele está muitas vezes no Porto, mas é de São João da Madeira, tem um cão chamado Zangão.

Anaísa Raquel

Sim, sim, claro.

Sara Barros Leitão

Gosto imenso do Jorge, e foi quando o conheci que percebi que a sua autonomia — e ele vai para todo lado — é tudo através do telefone e do que ele lê no telefone. Eu não tinha essa consciência porque nunca tinha conhecido ninguém assim. E percebo o quão difícil é para o telefone ler uma linguagem inclusiva, porque fica meio um *bug* ali, aquilo não dá. E pensei: não, vou já mudar tudo, isto não faz sentido nenhum porque ele não consegue ler o nosso site por causa deste tipo de coisas. Portanto, agora a fase em que estou, mas isto é tudo um processo, eu não tenho certezas, mas eu também não tenho medo de errar. Eu acho que é importante tirarmos e depois também sermos humildes para as pessoas nos dizerem: “Olha, isso que estás a fazer é muito grave” e tu pedires desculpa e refazeres de outra maneira. Eu acho que é mesmo importante essa humildade, porque senão não se avança. É como aquela história da centopeia e da barata. A barata invejosa, com a quantidade de patas que tinha a centopeia, diz: “Ai centopeia, que patas tão bonitas que tu tens. Tu não tropeças a andar com essas patas?” E a centopeia diz: “Não, eu não tropeço.” E ela: “Mas como é que tu fazes?” E ela: “Olha, é fácil. Eu pego nas 50 patas do lado direito e ponho para a frente. E nas 50 patas do lado esquerdo e ponho para trás. E depois troco. As 50 patas do lado esquerdo para a frente e depois...” E a

barata: “Ai, fantástico! E será que és capaz de me mostrar?” E a partir daí, a centopeia foi incapaz de se mexer. Quando ela começa a pensar como é que ela faz... Ela não sai do sítio.

Anaísa Raquel

Certo, bloqueia.

Sara Barros Leitão

Quanto mais nós pensamos... Eu não saio do sítio assim. Eu vou ter que fazer um espetáculo com legendas, estar mal, eu perceber que está mal, e eu perceber, pronto, que não resulta. E está mal, e vou tirar. Porque senão não saio do sítio, senão não faço espetáculos, senão não mexo, senão não faço nada. E então, aqui, o sítio onde estou neste momento é: já não escrevo com X, já não ponho o feminino plural porque também acho que isso não é justo — dizer “todas”, quando na verdade não somos todas — mas também dizer “todos”, também não sei. Então, agora, se calhar uso os três: “todas”, “todes”, “todos”, e se calhar é uma forma de estar mais, pronto... não sei, ando a pensar, a experimentar, a perceber o que é que eu própria... Porque se eu disser só “olá a todes”, eu não me sinto representada, porque eu não me revejo no “todes”. Eu não me revejo. Eu revejo-me mais no “todos” do que no “todes”. Eu não me revejo. E então, a minha questão é: eu, mulher *cis*, será que, para bem de uma inclusão destas pessoas, eu, como mulher, me devo anular? Não. Eu acho que não devo anular, porque não posso anular também, como mulher, na minha essência. Então, eu também quero estar representada nisso. Então, eu estou a pensar sobre isso, não sei... não sei a solução.

Anaísa Raquel

E para de alguma forma trazer algumas das pessoas, nós não temos que eliminar as outras pessoas, senão estamos a repetir a história ao contrário,

não é? Para mim, por exemplo, na audiodescrição, quando nós temos em palco intérpretes ou personagens que são não binárias, nós recorremos a “a pessoa”, “a pessoa de saia”, “a pessoa de cabelo comprido” e, a partir daí, aglutinamos para “a de cabelo comprido”, nunca naquilo que diz respeito ao género feminino, mas sim na aglutinação de “a pessoa”. E é a forma como nós, de alguma forma, temos trabalhado nos últimos três anos para respeitar todos, mas nunca nos esquecendo que trabalhamos para a pessoa com cegueira e baixa visão e que o nosso trabalho não pode ser ruído, não pode impedir o acesso à obra.

Sara Barros Leitão

Claro, claro, claro. E acho que isso é um caminho e vamos pensando todos sobre isso. Acho que temos...

Anaísa Raquel

Certo. Olha, vou parar a gravação.

Sara Barros Leitão

Porque foi muito longo, não foi?

Anaísa Raquel

Não, foi ótimo.

XIII - Entrevista integral transcrita a Tiago Rodrigues

Data da entrevista: 11 de Abril de 2025

Entrevistador(a): Anaísa Raquel

Entrevistado: Tiago Rodrigues

Meio de registo: Entrevista realizada por videoconferência, com gravação áudio e consentimento informado.

Formato: Entrevista semiestruturada

Anaísa Raquel

Então, bom dia, Tiago. Obrigada por esta oportunidade.

Tiago Rodrigues

Bom dia, Anaísa. Obrigado pela atenção.

Anaísa Raquel

Obrigada. A nossa entrevista para esta tese de mestrado está baseada em 15 perguntas, que são iguais para todos os artistas criadores que eu vou entrevistar. O que não quer dizer que as perguntas sejam estanques, de sim ou não — é uma conversa. E eu pretendo mesmo que seja assim, porque, no meio de conversas, às vezes até surgem coisas que eu não tinha pensado para estudar.

Portanto, vou começar pela primeira pergunta, que é: Qual é que é o teu primeiro pensamento no processo de criação?

Tiago Rodrigues

Eu acho que o primeiro pensamento é aceitar que há uma urgência, uma preocupação, um acontecimento que se vão transformar em peça de teatro. Ou seja, acho que há um momento que não consigo propriamente definir, mas em que qualquer coisa que — eu poderia dizer de uma forma um

bocadinho poética — me habita, qualquer coisa que me preocupa, ou que me fascina, ou uma curiosidade, das múltiplas que podemos ter enquanto ser humano... há coisas que, de repente, se iluminam como: isto é objeto de trabalho, isto é qualquer coisa que eu quero tratar em teatro.

E não sei propriamente definir quais são os critérios que levam a essa escolha, mas essa escolha opera-se. Muitas vezes tem a ver, eu diria, com qualquer coisa que quero compreender melhor, ou com uma espécie de preocupação que se repete — e que se repete de uma maneira que vai evoluindo, como se começasse com uma pergunta, e essa pergunta se fosse formulando de forma diferente a cada vez, mas sabendo que é a mesma pergunta.

E, subitamente, o primeiro pensamento é: esta coisa vai ser uma peça; esta história vai ser uma peça; ou esta preocupação, este tema que me preocupa, vai ser uma peça. E tem a ver com a minha necessidade de participar daquela coisa. Ou seja, há coisas em que, no meu quotidiano, eu sou capaz de participar plenamente, e há coisas em que sinto que preciso do teatro para participar plenamente, ou preciso de fazer uma peça para participar plenamente ou para...

Dou dois ou três exemplos: eu estava fascinado pela questão da experiência pessoal dos trabalhadores em ajuda humanitária, porque ia conhecendo pessoas que trabalhavam em ajuda humanitária, começava a desenvolver uma relação de amizade com algumas pessoas que trabalhavam nessa área, que tinha conhecido, e comecei a ler sobre o assunto, comecei a pensar sobre o assunto — interessava-me muito. Sempre que estava com eles, tinha imensas perguntas para lhes colocar sobre o que é que é, o que é que transforma na vida deles essa proximidade com o perigo ou com o sofrimento, porque é que o fazem, o que é que os leva a fazê-lo. Tentava perceber também porque é que eu estava tão interessado no assunto e, subitamente, percebi: “Ah, olha, isto vai transformar-se num espetáculo.”

E é quase como uma coisa que se apresenta como uma evidência, como uma escolha — mas uma escolha evidente: tenho que escolher fazer um espetáculo sobre isto. E, às vezes, são outras coisas: são coisas que testemunho e que, rapidamente, digo — também pela qualidade da coisa — “Isto é matéria de um espetáculo.” Esta história que eu acabei de testemunhar: isto é o princípio de um espetáculo, ou isto poderia ser uma parte de um espetáculo, isto merecia ser visto em palco, isto merecia ser traduzido para teatro.

Ou então são obras que, por uma razão ou por outra — a leitura ou a descoberta da obra — me pedem um diálogo em teatro com essa obra. São... eu diria que o primeiro pensamento é perceber que há uma coisa em que eu já estava a trabalhar, só não sabia ainda que estava a trabalhar. E, um dia, essa coisa apresenta-se como: “Ah, isto vai ser um espetáculo.” E aí a reflexão, o cérebro, começa a funcionar de uma maneira diferente em relação a essa coisa, e começa a explorá-la de uma maneira diferente, com uma preocupação de aprendizagem, mas também de posicionamento, de questionamento.

Passa a ser parte integrante de como eu penso o mundo, torna-se... aproxima-se de mim. Eu acho que também é um fenómeno de aproximação. Esse momento em que eu digo “Esta coisa vai ser uma peça” é um momento em que eu me aproximo dessa matéria — seja uma história, seja um tema, seja uma obra que já existe, seja uma preocupação, seja um medo, seja um desejo, uma aspiração, uma esperança — mas aproximo-me dessa coisa. Portanto, eu diria que esse é o primeiro pensamento: é dizer “Isto vai ser... esta coisa que já existe, que já está perto de mim de alguma forma, vai ficar mais perto porque vai ser uma peça de teatro.

Anaísa Raquel

Certo.

E quando crias, tu pensas no público que queres que frua a tua obra ou nos públicos?

Tiago Rodrigues

Sim, penso no público e nos públicos, e faço-o não como uma escolha premeditada, organizada — talvez agora, cada vez mais com a experiência, comece a aceitar que é preciso organizar essa escolha —, mas sempre o fiz como um exercício de imaginação. Ou seja, imaginar a assembleia humana do teatro enquanto estás a preparar a peça que depois vai estar no centro dessa assembleia humana.

Ou seja, a versão anedótica disto, assim banal, é: estando numa sala, nunca estar sempre sentado no mesmo sítio a olhar para o ensaio; ir-me movendo para imaginar pontos de vista diferentes, porque o público está sentado em sítios diferentes. Isto, depois, traduzido para dramaturgia, para pensamento, para estética, também se aplica.

Ou seja, ir imaginando as múltiplas interpretações que o público poderá fazer de uma determinada cena, de um determinado movimento, de uma determinada frase — que é uma imaginação sempre incompleta. Ou seja, eu aceito que não conseguirei ser enciclopédico, porque não consigo imaginar o ponto de vista de todos os públicos, de todas as espectadoras, de todos os espectadores — mas ponho-me no lugar, desde o primeiro momento da escrita, dos ensaios, de imaginar que há múltiplas visões daquilo, que não há só a minha.

Claro que eu confio na minha e na nossa, até porque a forma como eu trabalho imediatamente multiplica esse ponto de vista, porque tento trabalhar da forma mais colaborativa possível e debater com todos os intervenientes no espetáculo — da equipa artística à técnica — aquilo que é a matéria que estamos a trabalhar: o texto, as ideias, as cenas, a estética, a dimensão visual do espetáculo.

E, portanto, acabo por integrar, nas escolhas que vou fazendo, muito daquilo que é um ponto de vista de muitos intervenientes e tento construir aquilo que eu chamo uma espécie de imaginação coletiva. Ou seja, tento trabalhar no sentido de criar as condições para que a intervenção dos outros permita que o espetáculo seja o fruto de uma imaginação coletiva — por muito que eu tenha, depois, a responsabilidade e a liberdade de editar e fazer escolhas, e que haja uma dimensão autoral, efetivamente, porque estou no ponto de partida e na última palavra sobre o que é que pode ser o espetáculo.

Mas que, na construção entre este ponto de partida e o ponto de chegada, haja uma imaginação coletiva que é praticada.

Logo aí, eu acho que há uma multiplicidade de pontos de vista, e eu tento, sobretudo quando sou o olhar exterior do trabalho que está a ser feito, colocar-me no lugar de imaginar, de especular possibilidades, diferentes pontos de vista sobre aquele trabalho — que não correspondem necessariamente ao meu ponto de vista, mas que, às vezes, transformam o meu ponto de vista.

Quando eu me pergunto — e eu pergunto-me muitas vezes — o que é que o Tiago Rodrigues de 14 anos, que não via teatro, poderia pensar disto, descubro coisas que ainda não tinha descoberto sem fazer esse exercício.

E, portanto, estou muitas vezes na posição de imaginar pontos de vista.

E depois, quando temos uma equipa artística que tem a preocupação de alguma diversidade — não só de pontos de vista, mas de experiências de vida, de origens, de género, de etnicidade, de relação com o mundo, da sua condição —, muito rapidamente, nesta imaginação coletiva, também acedemos a pontos de vista de outros que nos fazem alertas e que dizem: “Esta cena, isto que estamos aqui a fazer, pode significar isto”, coisa que me escaparia.

Portanto, eu acho que, de alguma forma, a multiplicidade de pontos de vista na plateia — que é muito bem-vinda e que eu desejo, eu desejo uma plateia heterogénea, que depois do espetáculo possa viver um desacordo fértil, ou

seja, não ter a mesma visão daquele espetáculo —, eu acho que essa possibilidade começa quando esse desacordo também é possível na equipa artística que, durante meses, antes da chegada do público, está a construir o espetáculo.

E daí o meu desejo de uma imaginação coletiva — mas de uma imaginação coletiva que também surge de experiências de mundo diferentes na equipa.

Anaísa Raquel

E quando tu pensas nesse público que vai assistir à tua obra, já percebi que pensas nas várias pessoas, com as suas várias formas de observar, de sentir... mas pensas também associado à diversidade do público, dos públicos, de cada uma das pessoas?

Tiago Rodrigues

Sim.

Anaísa Raquel

Porque nem toda a gente assiste da mesma forma, não é?

Tiago Rodrigues

Sim. Depois depende do que é que nós chamamos diversidade, que é uma palavra com uma amplitude tão enorme e que eu gosto de utilizar no plural — as diversidades — no sentido em que te permite ser um pouco mais concreto. Se há diversidades, então quais são? Em vez da diversidade apenas enquanto valor, que também é um valor importante, mas as diversidades são mais substantivas, obrigam-te depois a dizer que tipo...

Mas então porque é que são no plural? Que diversidades são essas?

E a diversidade começa com quem é que faz a peça, no sentido de que qualquer condição diferente da minha é diversa. Eu não acho que ser uma espectadora seja um elemento de diversidade. Eu vejo, por exemplo, aqui no

Festival de *Avignon*, 60% do nosso público são mulheres. Portanto, se falássemos de diversidade, a presença feminina no público do Festival de *Avignon* é dominante, é majoritária. E, portanto, se tivéssemos que olhar para o mundo, teríamos que olhar para o mundo a partir dessa maioria, que diria que os outros são diversos.

Mas, como eu assino peças — ou seja, por muito colaborativamente que eu trabalhe —, efetivamente as peças são também uma expressão de quem eu sou. Diversidade começa por ser tudo o que é diferente de mim. Depois, quando falamos de diversidade na sociedade, eu prefiro falar muitas vezes de representatividade, porque não posso aceitar, considerar, que um cidadão negro é diverso, no sentido em que a sua cidadania é tão plena — ou deveria ser tão plena — como a minha. E, portanto, ele faz parte da diversidade se eu também fizer. Se estivermos juntos, há um fenómeno de diversidade, porque nós somos diferentes. E estamos juntos como iguais, nas mesmas circunstâncias, e com os mesmos direitos, a mesma igualdade de oportunidades e a mesma liberdade, etc.

Caso contrário — e desculpa estar a entrar demasiado no... a conceptualizar demasiado a palavra diversidade —, mas é uma ferramenta, esta palavra. Hoje, nas organizações culturais, mesmo na criação. Portanto, essa questão da diversidade eu gosto de concretizar pelos plurais, porque os plurais permitem incluir-me também nessa diversidade. E, portanto, falar da diversidade enquanto um valor que depois corresponde a diversidades étnicas, diversidades sociais, diversidade de género, diversidades com a questão das pessoas com deficiência ou sem deficiência...

A linguagem é muito particular. É muito curioso como de país para país a linguagem muda, às vezes de uma forma que nos parece incoerente na tradução. E, portanto, eu sou muito cuidadoso — e peço-te, Anaísa, agora que estou em França e que adotei um léxico francês, para me corrigires na delicadeza e na importância que têm as palavras.

Mas também essa diversidade, essa dimensão... E, portanto, há um diálogo com essas diversidades quando estamos a criar uma peça, se aceitarmos que temos a ambição de encontrar essa diversidade na plateia, que é representativa da sociedade.

E, portanto, eu tenho essa ambição, eu tenho essa esperança de encontrar na plateia a sociedade representada. E mesmo quando ela não está representada — mais importante ainda — de falar a essa diversidade social, a essa diversidade da sociedade. Mesmo quando tens uma plateia homogénea na sua etnicidade, ou na sua idade, ou no seu género, ou o que seja, mais importante ainda é endereçarmo-nos a uma sociedade que está presente e à que não está presente, mas que deveria e poderia estar presente.

E, quando ela está presente, obviamente sentir que é também para essas pessoas que estamos a falar. E, nesse sentido, eu acho que, embora possamos questionar — mais uma vez — a palavra inclusão ou o conceito de inclusão, há um conceito oposto, que é o de exclusão. E eu acho que o que é importante praticar... não sei exatamente se estou de acordo com a prática da inclusão, embora também use essa palavra, mas estou sobretudo de acordo com a prática de evitar a exclusão.

E, portanto, falar para quem nós não sabemos ainda se vai estar ou não estar — mas que pode estar. E, nesse sentido, sim, questiono-me durante a criação. Questiono-me sobre como é que uma pessoa cega teria uma relação com esta peça. Como é que uma pessoa numa cadeira de rodas, com mobilidade reduzida, teria uma relação com esta peça. Ainda não estou a pensar no acesso, no dispositivo de acesso concretamente, não estou a pensar na arquitetura do edifício, não estou a pensar ainda em audiodescrição. Estou a pensar em: o que é que, dramaturgicamente, esta peça pode significar para uma pessoa assim?

E essas questões coloco-as — e coloco-as tão mais fortemente quanto tenho uma relação quotidiana com essas condições, com essas realidades, quando

estou a criar a peça. E daí a importância também da representatividade numa equipa de trabalho.

Obviamente, mais uma vez, aceitando a imperfeição, a incompletude, o facto de que não vais ser enciclopédico e não vais nunca ter uma equipa completamente representativa de todas as possibilidades. Mas, ainda — mais uma vez — o que é importante é evitar a exclusão. Evitar a exclusão é abrir portas de representatividade, de diversidade numa equipa, e contar que, com essas pessoas, vêm pensamentos que tu não terias e que vêm enriquecer o trabalho.

Porque uma das grandes questões é: como abordar a questão — que é muito importante politicamente — da acessibilidade, da inclusão, da diversidade nas práticas culturais e no acesso à cultura, e na democratização da cultura?

E eu acho que a primeira coisa é pôr... é assumi-lo como não um constrangimento e uma limitação e um conjunto de regras que se impõem porque a sociedade evoluiu para melhor na sua visão destas questões, mas, pelo contrário, como um tesouro.

A diversidade é de uma riqueza enorme. A diversidade, se falarmos artisticamente, inclui todas essas interpretações, mas também todas essas possibilidades de criação e de discurso que nos escapam — porque uma única pessoa, mesmo a mais completa das artistas, não tem acesso a todas as possibilidades que a diversidade lhe pode permitir.

E, como o teatro é, por natureza, um trabalho coletivo, beneficia dessa hipótese de aproveitar a riqueza da diversidade na forma como é construído.

Anaísa Raquel

Certo. Vou fazer um parênteses, porque acho que também te pode esclarecer. Uma das coisas que eu escrevo na minha tese, e o capítulo onde eu estou neste momento, foi o que eu escolhi que ficasse para o último, porque tem a ver com analisar a narrativa da tragédia pessoal e de onde é

que vem a história do contexto das pessoas que foram sempre excluídas das sociedades, das comunidades, ao longo dos tempos. Eu começo por escrever que tive dificuldade porque sinto que no momento em que defender a tese os meus pensamentos vão estar desatualizados. Não porque vou estar a pensar o contrário, mas porque provavelmente já li mais alguma coisa, já conheci mais alguma coisa e já penso de outra forma, se calhar com pensamentos mais ricos do que os de agora. Portanto, isso também acontece com as palavras. Eu acho que as palavras importam, muito. Acho que devemos pensar nas palavras certas para determinados discursos e contextos, mas também elas podem vir a ficar desatualizadas, não é?

Tiago Rodrigues

Eu acho que estão desatualizadas em permanência. Eu acho que tanto as palavras como as práticas estão desatualizadas em permanência. Isso é que é muito interessante, porque estamos a falar de atrasos históricos. Aquilo que nós hoje podemos considerar atrasos históricos. Estamos numa estratégia de reparação que nunca será suficiente em relação à exclusão que foi praticada durante séculos. E, portanto, nesse sentido, sobretudo quem está implicado, comprometido com esta reparação, deve aceitar que estará no centro das acusações de desatualização, de incapacidade de usar o léxico mais respeitoso e mais fértil para que a mudança se ponha em marcha. É precisamente quem quer praticar esta reparação... Eu acho que a primeira condição é aceitar que nessa prática imediatamente serão cometidos erros e a responsabilidade desses erros é de quem os pratica. E, a partir do momento que aceitamos isto, começa um diálogo. E esse diálogo, por vezes, pode ser mais complexo e difícil de viver, e outras vezes pode ser tremendamente cordial e rico e simpático, mas é preciso aceitar a complexidade da situação. Acho que em muitos casos temos que aceitar que, bom, eu falo a título individual, não posso generalizar, o facto de ser um homem branco europeu na casa dos 40, ainda por cima numa situação de

responsabilidade, ou seja, de poder, significa que sou, voluntária ou involuntariamente, o herdeiro de séculos de privilégio para pessoas como eu. A partir do momento que eu aceito isto e quero fazer qualquer coisa sobre o assunto, tenho que aceitar que a minha condição, ao fazer qualquer coisa sobre o assunto, continua a ser a do privilegiado que tenta fazer qualquer coisa sobre o assunto e que merece ser corrigido, criticado, debatido, combatido, às vezes, precisamente por quem, durante séculos, ou pelos herdeiros da exclusão, por quem durante séculos foi excluído. E isto é uma condição absolutamente essencial para que as coisas também possam continuar a transformar-se. Porque, sem esta fricção, sem esta tensão, não há uma continuidade, não há uma responsabilidade de continuidade. O que eu acho é que, enquanto artista, tento olhar para isto; enquanto responsável de uma organização cultural, tento fazer o melhor possível e aceitar que o melhor possível nunca será suficiente e que, portanto, será alvo de críticas também por isso. E, enquanto artista, tento aproveitar o facto de os passos dados serem passos no sentido de uma riqueza. O território é mais fértil, há mais ideias, há ideias mais diferentes, há mais diversidade de iniciativas, de gestos, de pensamentos, de interpretações. E, portanto, para o artista que há em mim, é fantástico. Para o organizador ou diretor de festival, é um trabalho, é uma missão, e é uma missão com grandes complexidades, mas ao mesmo tempo com frutos; qualquer fruto que nasça desta missão é também fantástico. Portanto, eu acho que é um trabalho, esse trabalho no sentido da... da diversidade ou da acessibilidade, é um trabalho que devemos lembrar-nos sempre também, e isto é muito importante para mim, beneficia todos. Quando, por exemplo, trabalhamos de forma a que não apenas as pessoas S/surdas possam aceder a um espetáculo, mas que pessoas S/surdas possam também fazer espetáculos. Quando fazemos este trabalho, não só estamos a permitir a pessoas S/surdas que tenham acesso a ferramentas de criação e, portanto, permitir que pessoas S/surdas do lado do público sintam que a sua história também chega ao palco e que não é

sempre a história dos outros, que, sim, senhor, lhes é acessível, mas que não os representa. Não só estamos a fazer isso, como estamos a permitir a todas as pessoas não S/surdas aceder a uma riqueza da qual ainda não beneficiavam, porque as pessoas S/surdas estavam excluídas de fazer espetáculos ou não tinham o acesso, em igualdade de circunstâncias, às ferramentas da criação. E, portanto, o que temos que pensar é que este gesto de reparação, de compensação histórica, de exclusões históricas e de formas de invisibilizar grupos historicamente, é uma riqueza para toda a sociedade, não apenas para as pessoas que agora já não são excluídas. E isto é extremamente importante e é a parte muito importante do acesso às ferramentas de criação. Uma das coisas que eu sinto que durante muito tempo fizemos mal, e quando digo fizemos mal penso no trabalho que poderei ter feito enquanto diretor de companhia, diretor de teatro, agora diretor de festival, é que fizemos demasiados esforços, quando fizemos demasiados esforços na acessibilidade do público, sem acompanhar com acessibilidade às ferramentas de criação. E isso talvez nos tenha atrasado tremendamente porque há uma espécie de sublinhar possível de exclusões quando um público excluído acede a uma criação onde, e eu digo história para que seja simples de compreender, onde a sua história não é contada. Não podemos trabalhar a acessibilidade apenas do lado do público que ouve as histórias, mas também do lado dos criadores que contam as histórias. E aí temos um ciclo completo, e esse é o único que pode beneficiar toda a sociedade. Caso contrário, a única coisa que estamos a afirmar é a dominância de uma condição contra as outras, que, por uma espécie de caridade, desta vez agora, porque nós somos muito bondosos, vão poder aceder àquilo que nós fazemos para eles. E aí há qualquer coisa, há um risco, se ficarmos pela acessibilidade dos públicos e dos grupos excluídos tradicionalmente à fruição de espetáculos, se ficarmos por aí, há qualquer coisa da ordem do sublinhar a exclusão, se isto não for só um passo no

sentido de também aproximar esses grupos das ferramentas de criação e de poderem eles próprios partilhar a riqueza da sua visão do mundo.

Anaísa Raquel

Sim, claro. É interessante porque é a questão entre a democratização cultural e a democracia cultural, não é? Nós queremos que vocês venham ver os nossos espetáculos, mas não pensámos que vocês poderiam fazer os espetáculos.

Tiago Rodrigues

Eu acho que é uma combinação entre as duas em que nós deixamos de dizer nós.

Anaísa Raquel

Claro.

Tiago Rodrigues

Há uma combinação entre a ideia de democratização cultural, que é muito importante do ponto de vista em que o “nós” são os espaços culturais, as organizações culturais, os agentes culturais, e o “vós” são toda a gente, o povo de um país ou de um continente. E muitas vezes este “nós” / “vós” na democratização cultural traduz por “nós, o público dominante, as pessoas que têm práticas culturais” e “vós, os que estão longe dessas práticas por um motivo ou por outro”. Esse “nós” / “vós” não só não é aceitável em termos políticos, como não corresponde à realidade. A democracia cultural efetivamente é esse gesto de acesso à prática cultural e às práticas artísticas e à criação de toda a gente. Mas, mais uma vez, na democracia cultural também há um “nós” / “vós”, que por vezes é equívoco. Eu acho que é uma combinação entre os dois, em que o “nós” é efetivamente diverso. E é esse “nós” diverso... que tem que ser ... e o “vós” diverso também, que tem que

ser conjugado, combinando democracia cultural e democratização cultural, que continuam a ser, depois a vários níveis, muito importantes. É muito importante que a ideia de democratização cultural, ou seja, há um museu, este museu tem que ser acessível ao maior número e ao público mais diverso, aos públicos mais diversos. Aqui há um “nós,” o museu, e “vós”, o público em geral. E esta democratização cultural tem que ser praticada. A democracia cultural, que é “nós”, o Estado e outros, que controlamos as fontes de financiamento das ferramentas de criação, e “vós”, todas as pessoas que podem ter acesso à prática artística, seja profissional, seja amadora. Continua a haver um “nós” e um “vós”, mas o “nós” é do lado de quem pode desenvolver políticas culturais e o “vós” é de quem pode beneficiar das políticas culturais. E nesse sentido há uma combinação entre os dois conceitos, democratização cultural e democracia cultural, que é muito importante.

Anaísa Raquel

Certo. Vamos afunilar para os recursos de acessibilidade e para a língua gestual.

Já alguma criação tua teve recursos de acessibilidade e/ou língua gestual portuguesa em alguma apresentação? Como foi a experiência?

Tiago Rodrigues

Sim, muitas vezes, e é uma questão que é colocada muitas vezes pelos teatros que apresentam, mas é sobretudo também uma questão que é colocada desde o início da criação, como uma possibilidade que deve ser normalizada. No sentido de que eu acredito que os artistas devem pensar nessa possibilidade, sobretudo artistas que têm um percurso que lhes permite prever um circuito de distribuição, de difusão, de circulação, sabem que à partida um dos seus espetáculos vai ter um tempo de vida relativamente longo, o que, infelizmente, não é o caso para uma grande

maioria das companhias e dos artistas, nomeadamente em Portugal, mas não só. Mas quando um artista, e acho que é nesse lugar que eu estou atualmente, sabe que a partir do seu próprio próximo espetáculo vai fazer digressão e vai ser apresentado uma quantidade de vezes relativamente importante... A ideia de pensar quais seriam os dispositivos de acessibilidade, nomeadamente de língua gestual, mas também se é possível fazer audiodescrição, se há legendas em vez de língua gestual, qual é também a relação que os dispositivos de acessibilidade conhecidos podem ter com a matéria artística, como é que podem interferir, onde é que há pontos de entrada, onde é que pode haver uma inclusão na cenografia, onde é que pode... todos esses aspetos acho que são coisas que artistas que já têm um percurso relativamente estabelecido têm a obrigação de pensar e de... pelo menos de questionar no momento da criação, porque obviamente isso vai facilitar o trabalho a todos os lugares de apresentação que tenham essa preocupação e que tenham dispositivos desse género disponíveis. Muitas vezes deparo-me com dificuldades efetivamente. Há espetáculos que já fiz, por exemplo, penso no *Coro dos Amantes*, em que temos duas pessoas a falar em uníssono e a dizer coisas ligeiramente diferentes. O trabalho que tivemos que fazer com o *Coro dos Amantes* em França, para que pudesse ser interpretado em língua gestual, é um trabalho de recriação; foi uma semana de ensaios todos os dias, dois serviços por dia, o que significou que, para poder dialogar artisticamente de uma forma interessante com a língua gestual, significou um investimento dos produtores nesse trabalho. E como isso foi acautelado no início, esse investimento foi previsto e foi considerado importante, e permitiu que hoje esse espetáculo, que já fez mais de 100 datas em França, quando há a capacidade do lugar de..., ou o desejo, a vontade, o compromisso do lugar de apresentar com língua gestual, esse lugar sabe de antemão que este espetáculo tem uma versão língua gestual. Mas isso significa uma versão. Os dois intérpretes em língua gestual são aqueles dois intérpretes que devem vir com a equipa artística.

Porque o espetáculo não permite uma interpretação em língua gestual com um tempo reduzido de ensaios e uma leitura do guião, como é o habitual em muitos espetáculos, que não está relacionada com o espetáculo. E então o espetáculo tem uma versão língua gestual, que é mais cara, porque implica mais duas pessoas em palco, duas pessoas em palco, mas que existe, que está orçamentada e que é apresentada como uma possibilidade aos sítios de difusão, e que por vezes é adotada e é apresentada. Quando esses sítios de difusão têm também um trabalho com os públicos que torna relevante essa apresentação em língua gestual. Isto é um exemplo. Depois, há vários exemplos que tive no passado de espetáculos que, depois de criados, foram apresentados com interpretação em língua gestual, e aí devo dizer sempre muito por iniciativa dos espaços de apresentação. Há uma quantidade, infelizmente ainda minoritária, de espaços de apresentação que, por virtude do trabalho que eles fazem com públicos e de terem públicos fiéis que necessitam de interpretação em língua gestual, têm essa... tomam essa diligência e discutem cedo com as companhias a possibilidade de interpretação em língua gestual. Quando são carreiras mais longas, em teatros que fazem carreiras longas ou nos teatros de estreia, muitas vezes isso também é simplificado porque as intérpretes ou os intérpretes têm acesso ao espetáculo mais vezes durante mais tempo e há um tempo de preparação possível. Uma das vicissitudes de carreiras curtas ou digressões muito curtas de uma ou duas apresentações é que esse tipo de trabalho é mais difícil de realizar localmente e, portanto, é transportado com o espetáculo ou então não é realizado. E depois há espetáculos efetivamente em que, durante a criação, nos damos conta que uma determinada escolha pode impedir essas ferramentas de acessibilidade e, às vezes, há escolhas importantes a fazer, nomeadamente um espetáculo — não é muito a minha prática, mas penso também enquanto diretor de festival — eu identifico imediatamente com a equipa e com uma equipa muito sensível a estas questões os espetáculos em que ainda não sabemos se orçamentalmente

vamos conseguir fazer quantos dispositivos de, por exemplo, interpretação em língua gestual ou audiodescrição vamos conseguir fazer no festival. Mas há espetáculos que identificamos logo que não os terão pela natureza do espetáculo. Um espetáculo em deambulação na natureza coloca logo imensas questões de ponto de vista, de mobilidade, de acesso aos auscultadores, por exemplo, para a audiodescrição, onde é que se põe a cabine, pode uma pessoa interpretar movendo-se no espaço, como é que se fazem essas coisas? E, portanto, há estéticas, ou propostas, ou ideias de encenação ou de coreografia que efetivamente dificultam a possibilidade de acesso e que são desafios super interessantes a tentar trabalhar. Eu penso num projeto que fizemos aqui em 2023, que se chamava *Pesares Partagés (Paisagens Compartilhadas)*, que foi apresentado também em Lisboa pela Culturgest, julgo que eles apresentaram em Monsanto. Uma das questões que se colocava nesse projeto era um projeto na natureza e, portanto, um projeto muito complicado para pessoas com mobilidade reduzida do lado do público. No entanto, uma das artistas que criava uma das sete peças que incluíam esse projeto — um projeto do Rimini Protokoll, do Stefan Kaegi, que convidou sete artistas a comporem sete peças para a natureza — era a Chiara Bersani, que é uma pessoa com mobilidade reduzida. E a Chiara faz uma peça precisamente sobre o facto de estar a fazer uma peça para um lugar onde é muito difícil o acesso a pessoas com mobilidade reduzida, que é a natureza. E, de repente, da dificuldade de acesso surge um discurso sobre a relação entre pessoas com mobilidade reduzida e a natureza, e o espaço natural, e a paisagem natural, que foi absolutamente — que eu acho absolutamente incrível — como na situação mais difícil de acesso, artisticamente foi despoletada uma questão de acesso que impacta talvez pouco público com mobilidade reduzida, porque efetivamente era difícil aceder, embora tenha havido algumas pessoas, mas sobretudo impacta sobre a questão da mobilidade um público que não tem um problema de mobilidade reduzida. Torna-se sensível a essa questão. E eu acho isso muito

importante. Muitas vezes relembro as equipas que a língua gestual não está lá apenas para tornar acessível o espetáculo. E este é um exemplo, a língua gestual, a audiodescrição também poderia ser, embora seja um pouco mais invisível, às vezes audível, infelizmente, depende das filas onde estamos.

Anaísa Raquel

Já menos, já há aparelhos melhores.

Tiago Rodrigues

Cada vez mais perfeita, sim. Mas, por exemplo, a língua gestual, que é muito visível, tem que o ser. A interpretação em língua gestual tem dois efeitos: um, tornar acessível concretamente a obra, mais acessível a obra a pessoas que necessitam daquele dispositivo; mas também tornar acessível a presença dessas pessoas na sala a todas as pessoas que estão na sala. E isso também é precioso. Portanto, eu, pessoalmente, adoro quando vou ver um espetáculo e tenho interpretação em língua gestual porque me retira do meu lugar confortável de espectador habitual e me relembra coisas também sobre a sociedade e sobre quem somos nós que estamos aqui na plateia e o que é que é uma obra de teatro, que é muito interessante. E depois, obviamente, também há uma dimensão estética de uma enorme beleza na língua gestual, quando estamos, quando conseguimos ouvir o dito e ver a interpretação na língua gestual; há qualquer coisa de tradução viva, profundamente humana, que se opera e que eu acho muito bonito de assistir. Mas, pronto, isto tudo para dizer que, sim, muitos dos meus espetáculos já foram alvo de interpretação em língua gestual e é uma questão que se coloca normalmente na criação. Por exemplo, qual é o espaço dos intérpretes, se houver intérpretes um dia, vai ou não haver intérpretes na carreira do espetáculo, como é que tratamos a questão da interpretação em termos de ensaios, em termos de preparação. Portanto, é uma questão que surge, da mesma forma que surge: a próxima peça que eu

vou fazer terá audiodescrição aqui no Festival de *Avignon*, e é uma peça que tem... ou seja, acontece muita coisa, mas não se vê acontecer muita coisa em palco; ou seja, é uma peça que colocou-se-nos logo a questão de que, em audiodescrição, esta peça é extremamente repetitiva, porque a peça é muito sonora, há muito material, mas, ao fim de 15 minutos, percebemos que a peça é sobre a repetição, do mesmo movimento, dos mesmos gestos.

Anaísa Raquel

Mas a peça é sobre a repetição?

Tiago Rodrigues

A peça é sobre a repetição.

Anaísa Raquel

Então, a audiodescrição também.

Tiago Rodrigues

A peça é sobre a repetição, é sobre a circularidade e, portanto, de alguma forma, a audiodescrição... ou a audiodescrição embarca numa lógica de repetição e, nessa musicalidade de repetição, está basicamente sempre a veicular a mesma descrição. E isso é muito interessante. Começamos agora a trabalhar, a preparar o diálogo, porque o texto ainda não está pronto, mas a preparar o diálogo com as pessoas que vão fazer a audiodescrição, e colocou-se logo essa questão: o espetáculo é perfeito para a audiodescrição, no sentido em que as condições técnicas estão reunidas, e, ao mesmo tempo, é um desafio poético para a audiodescrição, porque é quase sempre a mesma coisa, mas ligeiramente diferente. Portanto, essas ideias, saber que ainda não comecei a escrever o texto, mas que vai haver audiodescrição, permite-me também, de vez em quando, lembrar-me, no processo de trabalho, que há uma relação entre isto que estamos a fazer e o

dispositivo de audiodescrição, o que me obriga a pensar na relação disto que estamos a fazer com pessoas cegas ou com pouca visibilidade, com pouca vista. E, portanto, é muito curioso a forma: se houver alguma vulnerabilidade na criação, eu acho que há coisas que transpiram, há uma porosidade, há uma influência que surge e, mais uma vez, que é uma forma de riqueza.

Anaísa Raquel

Certo. Vou fazer só um parêntese que não tem nada a ver com a entrevista, mas só para te lembrar que *A Visita Escocesa* no Teatro Nacional D. Maria II, em que tu eras Diretor Artístico na altura, foi a primeira vez que nós implementámos o recurso da audiodescrição. Era um espetáculo em itinerância, que acontecia nos vários sítios do teatro, no interior do teatro, e a audiodescrição foi feita assim: nós, audiodescritores, caminhávamos com o público, afastávamo-nos ligeiramente para o som não vazar demasiado, e a audiodescrevíamos sem cabine. Então, também é interessante, às vezes, não ficar fechado na cabine, que é um dispositivo muito bom para espetáculos como, estou-me a lembrar, por exemplo, do *No Yogurt*, que de repente tem ali alguns silêncios, zonas muito de silêncio, de um pensamento mais baixo, e a audiodescrição tem que estar numa cabine, claro, mas é sempre possível pensar, junto das equipas de audiodescrição, como é que se pode implementar sem ser com a cabine. Só puxar aqui a brasa à sardinha da audiodescrição para que mais público com cegueira ou baixa visão usufrua dos espetáculos. Portanto, eu estava a comentar isto. A próxima pergunta é: qual foi a tua primeira criação que teve o recurso da audiodescrição? Lembras-te?

Tiago Rodrigues

Não tenho a certeza absoluta. Eu, obviamente, lembro-me que o meu primeiro contacto sério com a audiodescrição foi ao assumir a direção do Teatro Nacional D. Maria II, ou seja, acho que foi o primeiro momento em

que, sabendo da existência da audiodescrição, me aproximei da questão e de como tratar essa questão no seio de um teatro, de uma equipa, e como a desenvolver. E aí temos um percurso partilhado nessa aventura e na forma como o D. Maria II tentou desenvolver, e continua a tentar desenvolver, a ferramenta de audiodescrição na programação e no teatro português. Eu não tenho certeza se a primeira vez que um espetáculo meu teve audiodescrição foi o *Sopro*, em 2017, ou eventualmente *Bovary*, em 2014, mas acho que foi o *Sopro*, em 2017. Mas eu acho muito provavelmente foste tu, Anaísa, quem fez, portanto acho mais seguro procurares nos teus arquivos do que eu procurar nos meus para saberes a resposta a esta pergunta que me estás a colocar. Nós trabalhámos bastante no Teatro Nacional D. Maria II, e imagino que talvez possa ter sido a audiodescrição do *Sopro*, em 2017, depois da estreia em *Avignon*, no outono de 2017, a primeira vez — não que eu tenha contactado com a audiodescrição, porque já tínhamos feito nas temporadas anteriores no D. Maria II, mas julgo que os primeiros espetáculos que fiz no D. Maria, a trilogia de tragédias, não foram audiodescritos. Julgo que talvez, enquanto artista, a minha primeira experiência tenha sido o *Sopro*, de que tenho a certeza que foi audiodescrito, porque tenho a imagem muito concreta das visitas ao cenário e das conversas com os espectadores e com os atores no cenário antes da representação. Como tenho essa memória muito forte, talvez tenha sido porque foi a primeira vez que participei de uma visita ligada à audiodescrição num espetáculo meu. É possível que tenha acontecido antes, mas é com o *Sopro* que me lembro de ter várias dessas ocasiões, depois também em digressão em vários locais. Uma das coisas também muito interessantes é que, sobretudo dentro de um mesmo país ou de uma mesma língua, mas mesmo às vezes fora dessa língua, assim que há numa fase inicial um investimento em audiodescrição, há uma mutualização e uma partilha dessa ferramenta possível que transforma as possibilidades também da acessibilidade de um espetáculo. Por isso é que é muito importante sítios de produção, de estreia, investirem na questão da audiodescrição e da

audiodescrição estar ligada ao funcionamento de uma casa, de uma casa de produção, como era — e é — o Teatro Nacional D. Maria II, mas como outras no mundo, que têm muitas estreias, que produzem muitos espetáculos e que, sendo casas de criação, podem investir numa audiodescrição da qual depois outros públicos e outros sítios de apresentação podem beneficiar.

Anaísa Raquel

Certo.

E de quem é que foi a decisão dessa tua primeira criação ter o recurso disponível? Mesmo tendo-se, na verdade, eras Diretor Artístico do Teatro Nacional de D. Maria II, portanto, é quase como se duas funções para a mesma pessoa se contaminassem, não é? Mas foi decisão tua? Foi pensamento teu? Ou achas que veio de alguém que, agora vou usar uma expressão popular portuguesa, que te espicaçou para que também essa tua criação fosse audiodescrita?

Tiago Rodrigues

No Teatro Nacional D. Maria II eu contei sempre com uma equipa, penso sobretudo na Ana Ascensão e na sua equipa, a Carolina Vila Verde Rosado e todas as pessoas que compõem a equipa que está ligada à questão também da acessibilidade, sempre encontrei uma escuta para a minha vontade de alavancar mais dispositivos de acessibilidade e um alerta para o facto de eu ter exprimido essa vontade e ter também que colocar os meios à disposição para que essa vontade fosse desenvolvida. E, portanto, sim, eu gosto dessa ideia de ser espicaçado por uma equipa, porque isso é um sintoma de convicção, numa determinada estratégia, numa determinada linha de trabalho, independentemente de ter sido também eu a propô-la e a querer desenvolvê-la ou de vir, emergir efetivamente da equipa. Acho que é sempre melhor quando há um espicaçar da parte da equipa em relação às

Direções, porque são um sintoma de compromisso. Eu sinto isso também aqui em *Avignon* e é uma espécie de... recordar as Direções de que nestas questões, como noutras, mas sobretudo nestas questões, passámos já há muito tempo a fase de exprimir grandes ideias e fazer belos discursos. É preciso acelerar e ser concreto e ações concretas. O que é interessante nos discursos é que permitem à equipa exigir a uma Direção que faça aquilo que diz. E, nesse sentido, no Teatro Nacional de D. Maria II, como aqui no Festival de *Avignon*, muitas vezes eu digo as coisas em voz alta, com a consciência completa de que a partir da manhã a equipa vai-me cobrar esta promessa, e eu feliz com isso, mesmo que isso me exija esforços e decisões, escolhas às vezes difíceis, mas feliz com isso porque é essa expressão de intenções que pode permitir também uma equipa, uma exigência que está de acordo com os seus valores e com a missão que acham que têm. No Teatro Nacional de D. Maria II não sei se a ideia de fazer audiodescrição especificamente para o *Sopro* terá vindo de mim ou da equipa com quem eu estava a trabalhar, mas posso imaginar perfeitamente que tenha vindo da equipa, nessa lógica de “se dizes que é importante, então no teu espetáculo não pode faltar”. Mas no Teatro Nacional D. Maria II nós tínhamos um critério em relação à audiodescrição que tinha a ver com as carreiras mais longas. Deveriam ser privilegiadas na possibilidade de audiodescrição ou de interpretação em língua gestual e também os projetos dirigidos à juventude deveriam privilegiar a possibilidade de audiodescrição e de língua gestual. E eu acho importante começar por compreender onde é que é prioritário fazer esse investimento para que esse investimento seja o mais eficaz. Uma das lógicas que eu tinha, obviamente em relação à juventude, é porque obriga a que públicos jovens estejam em relação com qualquer coisa que eu acredito que deve ser normalizada, enquanto ferramenta de acesso à criação. Portanto, isso permite uma... junto de públicos jovens e de dinâmicas onde estamos num contexto escolar ou num contexto familiar, estar em contato com esses dispositivos e permitir a

acessibilidade desses públicos é, tem um impacto também social de transformação da percepção, por exemplo, das pessoas com deficiência na sociedade em geral. E depois, no caso dos grandes espetáculos, tinha a ver com, se calhar de uma forma um bocadinho pretensiosa, mas reconhecendo a importância que tem um teatro como o Teatro Nacional, e aqui no Festival de *Avignon* fazemos a mesma coisa, ou seja, percebendo que são projetos que são exemplares no sentido em que são sistémicos, são, em França diz-se, prescriptores de práticas, ou seja, de alguma forma, são lugares que são imitados, que podem muito rapidamente ser lugares de fertilização de todo um sistema, pelo exemplo. E, nesse sentido, nós dizíamos que as carreiras longas são espetáculos que serão mais vistos, mais discutidos e que, portanto, terão mais impacto na opinião pública. E que o fenómeno de exclusão também se faz na conversa de café, também se faz na leitura do suplemento cultural, que é, se eu não tiver acesso a esta coisa de que toda a gente fala, há uma dupla exclusão. Não só não tive acesso, como não tenho acesso à conversa que existe à volta disso. E, portanto, nós devíamos, os espetáculos que merecem mais investimento da nossa parte, que estão em cena mais tempo, que mais público vê, devem ser os espetáculos onde fazemos uma aposta de diversidade maior para evitar essa dupla exclusão, que é a exclusão ao espetáculo e a exclusão do debate que o espetáculo pode originar.

Anaísa Raquel

Claro, mesmo. Boa.

Então vamos para a oitava: Quais é que são as maiores dificuldades que sentes no ato de se implementar o recurso da audiodescrição naquela que são as tuas criações?

Tiago Rodrigues

O investimento financeiro das organizações. É uma. Ou seja, encontrar

organizações, teatros, festivais que considerem o uso da audiodescrição suficientemente importante para merecer o investimento financeiro que exige. Por vezes, as condições técnicas ou o conhecimento das condições técnicas — onde é que as pessoas vão estar sentadas, que tipo de auscultadores, há ruído ou não há ruído, onde é que está a cabine, qual é a visibilidade, quanto tempo vamos ensaiar, etc. — ou seja, eu acho que a normalização ou a vulgarização da audiodescrição vai permitir cada vez mais a equipas técnicas, por exemplo, ou a equipas de acolhimento do público ou a artistas compreenderem o que é que está em jogo tecnicamente, para que a ignorância do que está em jogo não seja um obstáculo. É demasiado complicado, vai incomodar. E, portanto, esse conhecimento técnico que vem com uma competência técnica é essencial. Não chega haver o dinheiro e a boa vontade. É preciso haver um conhecimento técnico mínimo para que as pessoas que fazem audiodescrição tenham um interlocutor que permita essa audiodescrição. E, portanto, eu acho que, por exemplo, a formação de equipas técnicas, mas também a formação de artistas, que é muito simples, mas que permita um conhecimento do que é esse dispositivo de audiodescrição, que eu, por exemplo, para o qual eu não fui formado, mas que vivi de uma forma autodidata, porque estava próximo desse e pude observar e compreender como é que funcionava. Mas quando não temos essa oportunidade de contactar, e eu julgo que ainda é uma maioria de artistas e uma maioria de técnicos e uma maioria de equipas dos teatros que não contactou ainda com o dispositivo de audiodescrição nas suas múltiplas formas, isso cria, pela ignorância do dispositivo, uma perceção de que pode ser complicado, de que é trabalho, é mais um esforço, mais uma coisa que vale mesmo a pena, temos mesmo um público para isso etc. E depois a terceira coisa eu acho que, porque a pergunta era obstáculos à audiodescrição...

Anaísa Raquel

Sim, tem as grandes dificuldades de implementar.

Tiago Rodrigues

A terceira coisa é a convicção da existência de um público para esse dispositivo. Eu acho que há um trabalho anterior, mas também posterior à decisão de utilizar a audiodescrição, que é extremamente importante e que muitas vezes eu julgo que é o obstáculo à utilização da audiodescrição, mesmo quando as condições técnicas estão reunidas, quando o espetáculo o permite e foi pensado para o permitir, e quando inclusive há as condições financeiras. É a convicção de que não temos público, e aqui abro aspas, "não temos público suficiente para justificar utilizar a audiodescrição." Que é qualquer coisa que merece imediatamente a resposta: não têm público suficiente, provavelmente porque não fazem audiodescrição. Mas é verdade que para fazer uma primeira vez a audiodescrição há um trabalho junto de associações em termos de comunicação, há um teste que tem que ser feito, mas antes desse teste há um trabalho de preparação desse teste para uma primeira utilização de audiodescrição que tem que ser realizado e que é o ponto de partida para depois beneficiar do facto de haver audiodescrição disponível e poder depois multiplicar os efeitos positivos desse primeiro trabalho. É preciso falar com as associações, é preciso falar com o público em geral, nunca esquecer que este trabalho não é um trabalho de comunicação segregada, é um trabalho de comunicação a toda a sociedade, de cada vez que falas com uma associação de cegos e amblíopes, tens que também comunicar com o público em geral que há audiodescrição disponível, porque no público em geral potencialmente há muito mais gente que vai querer aceder à audiodescrição do que naquela associação. E, portanto, esse trabalho tem que ser feito e eu acho que o facto de muitas vezes esse trabalho não estar feito é o que faz com que muitas organizações decidam não fazer audiodescrição porque não acreditam que esse público

exista na sua comunidade, na sua cidade, na sua região, ou que, existindo, tenha vontade de aceder àquele equipamento cultural ou àquela obra. E, portanto, muitas vezes seja como um álibi para evitar o esforço e o investimento, seja como uma verdadeira convicção de que esse público não é... não está presente, não diz presente e não participa e isso evita a prática da audiodescrição, como se essa prática se pudesse medir pela quantidade de público que a utiliza, coisa que eu não acredito que seja o caso. Porque nesse caso tínhamos também que obliterar uma série de outras coisas que se fazem nas organizações culturais para públicos que nunca vêm.

Anaísa Raquel

É que é mesmo isso.

E quais sentes que são as mais-valias de uma obra tua ser audiodescrita?

Tiago Rodrigues

A primeira mais-valia é a riqueza da experiência de quem necessita da audiodescrição para aceder a dimensões outras que vêm substituir aquelas que a sua condição não permite aceder. Obviamente, se a pessoa não pode ver o figurino, tem que poder tocar-lhe antes, ouvir falar dele e ouvi-lo descrito no espetáculo, o que não é a substituição exata de ver o figurino, mas melhor, no sentido em que é uma riqueza acrescentada àquele espetáculo. Porque é filtrada, para já, pela interpretação de quem faz o guião, depois pela audiodescritora ou pelo audiodescritor, pela sua voz, pela sua sensibilidade, pela forma como trata aquele texto... Na realidade, há um diálogo artístico com a obra artística que não é apenas técnico para tornar acessível, como, por exemplo, a escolha de onde colocar os lugares, diz-se em França, PMR, em Portugal já não me lembro, mas de mobilidade reduzida...

Anaísa Raquel

Agora a mobilidade reduzida em Portugal, pelo menos até à data, está a ser chamada de mobilidade condicionada.

Tiago Rodrigues

Pronto, mobilidade condicionada, por exemplo. Aí é uma escolha, claro que tem uma dimensão da qualidade do acesso à obra, em termos de visibilidade, mas é uma escolha sobretudo técnica. A audiodescrição tem uma dimensão de diálogo artístico, dramático com a obra que é de uma riqueza... Eu tive a oportunidade de falar várias vezes com espectadoras e espectadores depois do espetáculo, que assistiram ao espetáculo usando audiodescrição, e há uma relação com a audiodescrição que vem acrescentar-se à relação com o espetáculo, que influencia essa relação, mas que é uma nova relação ainda, porque há uma dupla existência para essas pessoas, que é o espetáculo a que estão a assistir e a audiodescrição que lhes permite aproximarem-se desse espetáculo. Nós nunca pensamos nos nossos olhos quando vemos um espetáculo. Dizemos “o espetáculo é aquilo, é aquilo que é o espetáculo”, mas não pensamos no que é que os nossos olhos nos estão a dizer. Na audiodescrição temos esse fenómeno fantástico em que as pessoas pensam no espetáculo e pensam também no que é que esse sentido, que é a audiodescritora ou o audiodescritor, trata no espetáculo, a forma como foi o audiodescrito. Eu acho que isso é um... multiplica as possibilidades de interpretação do espetáculo, de aceder ao espetáculo, acho que é uma forma rica de aceder a um espetáculo. E, portanto, nesse sentido, acho que é uma ferramenta que tem também uma dimensão artística e que eu acho muito interessante de explorar e gostava um dia, se calhar, de explorar de uma forma mais... mais integrada ainda numa obra de teatro. Mas acho que é, ou seja, as condicionantes, elas são muito concretas; as vantagens de ter audiodescrição num espetáculo começam imediatamente pela vantagem concreta de ser mais acessível a

mais pessoas, mas também mais acessível de uma maneira que tem uma dimensão artística e que exige um diálogo artístico e, portanto, que pode ser tratado também dramaturgicamente. E, portanto, eu acho que a audiodescrição, como a interpretação em língua gestual, de formas diferentes, tem um potencial de tratamento artístico que acho que tem sido utilizado por muitos artistas que... ou cada vez mais artistas se interessam também a utilizar esses dispositivos quase como ferramentas teatrais — retiro quase — como ferramentas teatrais e não necessariamente artistas que estejam eles próprios, pela sua condição, ligados a esses dispositivos, no sentido que precisaram deles para. Mas sinto que há uma curiosidade crescente da parte dos artistas em relação às ferramentas de acessibilidade, como a interpretação em língua gestual ou a audiodescrição, ou outras, e também uma consciência cada vez mais alargada dos artistas da riqueza com que deve ser tratada a questão da acessibilidade também do ponto de vista artístico, para que não seja só uma questão que merece soluções técnicas por motivos políticos, mas também reconhecendo que há um impacto na criação da obra e que esse impacto pode ser positivo.

Anaísa Raquel

Certo.

Sentes que os equipamentos culturais com os quais trabalhas na apresentação ou na co-produção das tuas obras estão devidamente sensibilizados para a criação de uma maior acessibilidade aos públicos?

Tiago Rodrigues

Não. Se tiver que dar uma resposta numa palavra, sinto que não, porque sinto que maioritariamente, independentemente de achar que a preocupação é crescente e as ações e o trabalho são crescentes, não sei se isto se confirma com factos, mas especulo, ou seja, a minha sensibilidade e a minha experiência sobretudo em digressão, em muitos sítios diferentes, em muitos

países diferentes, diz-me que há cada vez mais sítios interessados em pôr em prática dispositivos de acessibilidade, mas ainda sinto que é uma minoria comparado com uma maioria de lugares onde esse trabalho é por vezes praticado como uma caução para dizer que se faz mas que não está enraizado na prática da instituição. E esse é um dos grandes problemas, eu julgo que é o facto de não haver nas políticas culturais, nas condições de financiamento, uma lógica de exigência de uma certa regularidade que permite, por exemplo, a um festival de fazer uma sessão em 300 com língua gestual e dizer que faz sessões com língua gestual no plural, ou que é uma prática daquele festival. E, portanto, nesse sentido consigo compreender que as sessões com audiodescrição ou língua gestual sejam minoritárias na quantidade de representações porque muitas vezes, existindo regularmente, permitem uma organização de públicos para sessões específicas, mas muitas vezes observo que as instituições culturais fazem gestos pontuais que as protegem de serem acusadas de não fazerem nada, mas que ainda estão longe de ter um verdadeiro desenvolvimento, de um verdadeiro trabalho e de um verdadeiro diálogo, seja sobretudo crescente, que permita que a acessibilidade seja crescente. A grande questão é a normalização dos dispositivos de acessibilidade. Essa normalização não é possível sem a regularidade dos dispositivos. Caso contrário, continua a ser uma forma de exclusão. Uma segunda-feira por ano que tem acessibilidade significa acentuar uma exclusão, podendo beneficiar de uma reputação de inclusão. E, portanto, eu acho que aí há ainda um trabalho a fazer. Não me parece que haja má fé da parte das instituições, parece-me que há curiosidade, mas parece-me que o trabalho com associações, o trabalho com organizações que estejam ligadas à questão da acessibilidade é essencial também para que as instituições culturais possam ter parceiros fiáveis que as ajudem a pensar a questão. Muitas vezes é a distância em relação às questões que faz com que as organizações culturais só lhes respondam de uma maneira superficial. Há muitas questões sociais prementes que devem ser integradas,

institucionalizadas nas organizações culturais que são tratadas pontualmente também porque essa instituição não tem as ferramentas, não tem os parceiros, não tem o pensamento, não tem o conhecimento que lhes permite pensar a questão. E essa é uma das grandes questões com que eu, com a qual eu me enfrentei e continuo a enfrentar cada vez que há uma questão fundamental ... para já aceitar que nós não estamos preparados, por muito que estejamos implicados, não estamos preparados necessariamente para tratar a questão, e que temos que procurar os parceiros, que são conhecedores e que nos podem ajudar a ganhar décadas de tempo no pensamento sobre como tratar esta questão. E, portanto, a importância de colaborações com, por exemplo, dou um exemplo que é a Acesso Cultura, em Portugal, ou aqui em França, com a qual o festival também trabalha, em que é tão preciosa a parceria naquilo que se faz concretamente como nos momentos de partilha em que aprendemos com quem é especialista na matéria e lida com a matéria cotidianamente e, portanto, eu acho que muitas vezes as instituições não têm esse parceiro e, não tendo esse parceiro, cometem erros que não permitem que a acessibilidade seja eficaz e seja crescente como deve ser.

Anaísa Raquel

Claro. E não permitem que a acessibilidade deixe de ser um nicho, não é? O ideal era não estarmos a falar da acessibilidade e estarmos a falar da fruição de qualquer produto cultural por cada uma das pessoas, não é? Mas as instituições são pessoas e as pessoas não estão todas no mesmo patamar de conhecimento ou na mesma necessidade de escutar ou de confiar. E agora vou aqui também espicaçar um bocadinho porque percebi a tua curiosidade e o teu interesse pela audiodescrição. Em algum momento, quando a tua obra será audiodescrita, tu tens vontade de interferir nesse trabalho?

Tiago Rodrigues

A vontade existe, ainda não o fiz, mas a vontade existe. Eu acho que a normalização de qualquer coisa como audiodescrição vai levar a que artistas como eu, não apenas sensíveis à questão, mas preocupados com a forma como o público se relaciona com a obra, queiram não apenas ler o guião, como é o meu caso, que quero conhecer o guião, não é o caso de todos os artistas. Eu, no meu caso, quero ler o guião e quero poder ter uma palavra a dizer sobre o guião, mesmo que não seja autor dele, mas cada vez mais penso que há uma dimensão que exige meios e tempo para se pôr em prática, em que os artistas colaboram na formulação do guião. E isso seria uma prática corrente, ou seja, a audiodescrição ser também pensada pelo artista que pensa o espetáculo e não apenas um resultado do pensamento sobre o espetáculo que o artista fez. Essa colaboração eu acho interessante e acho que um dia gostava de experimentar; por outro lado também gostava de experimentar imaginar um espetáculo onde a audiodescrição seja central e seja um veículo de acesso ao espetáculo para todos os públicos e não apenas para públicos que tenham absoluta necessidade de audiodescrição. Apenas me parece uma ferramenta riquíssima.

Anaísa Raquel

Sabes que seria quase uma comédia porque o trabalho do audiodescritor é correr atrás do artista e adivinhar o que é que ele vai fazer no segundo a seguir. Portanto, teria momentos cómicos muito interessantes que é, vai sentar-se e tu de repente dizes “senta-se” e aí não se sentou e tens que, ai, não se sentou, mas em um segundo parecia que se ia sentar, sabes, quando a pessoa se agacha. Então eu não sei se não será um bocado mais para as comédias esse tipo de trabalho.

Tiago Rodrigues

Estou à vontade com o humor.

Anaísa Raquel

Então faltam-nos quatro perguntas.

Quando escolhes o elenco da tua próxima criação, pensas em alargá-lo aos atores, às atrizes com cegueira, baixa visão, S/surdos, com neurodivergência? Pensas nisso? Se sim, sentes que a tua equipa criativa ou as tuas equipas criativas e de produção estão preparadas para o devido acompanhamento destes intérpretes?

Tiago Rodrigues

Não consigo generalizar, porque as circunstâncias de trabalho fazem com que todas essas diversidades tenham uma relação diferente com o trabalho. Portanto, a primeira coisa é que não consigo generalizar, mas efetivamente penso bastante nisso. Acho que é... são presenças que... das quais, por diversas circunstâncias, me tenho privado e que gostaria de não me privar, no trabalho. Acho que uma das razões pelas quais não tenho trabalhado com pessoas, por exemplo, S/surdas ou cegas ou com mobilidade condicionada ou neurodivergentes, tem a ver com as ferramentas para acompanhar corretamente essas pessoas no trabalho, com a noção de que, nalguns casos, não teríamos ou as condições concretas ou o conhecimento suficiente no seio da nossa equipa para que o acompanhamento fosse correto. Ao mesmo tempo, acho que também fruto de uma relação mais pobre com o mundo que tem a ver com o de não ter muitas relações de colaboração comparadas com outras, com pessoas, por exemplo, que façam parte desses grupos, coisa que tento transformar, ou seja, o que para mim seria importante era que mais uma vez trabalhar, por exemplo, em palco com uma pessoa com... já o fiz, mas não é uma prática habitual, ou seja, trabalhar, por exemplo, no palco com uma pessoa com mobilidade condicionada, já o fiz, mas sempre suspeitando que poderia estar a cometer erros, sempre com muitas precauções e sempre pensando que deveria ter mais artistas com estas características na minha vida e na minha teia de

relações próxima para que fosse natural e para que não tivesse receio ou pudor dessa escolha ser entendida como uma caução de diversidade e de progressismo na composição da equipa. E, portanto, para mim, independentemente daquilo que possa ser a interpretação das pessoas, a formação de um grupo para construir um espetáculo tem efetivamente uma dimensão política, mas também tem que ser natural na teia de cumplicidades que eu pratico artisticamente com outras pessoas, são pessoas com quem quero absolutamente trabalhar e, se quero absolutamente trabalhar, é porque conheço o trabalho delas e porque há uma relação. E porque há uma descoberta e, efetivamente, acho que o facto de ter trabalhado com poucas pessoas que pertençam aos grupos que vieste citar tem a ver com o facto de, na minha vida, não ter suficiente acesso, por culpa minha, muito provavelmente, mas suficiente acesso a artistas com os quais desejo trabalhar e que pertençam a esses grupos. E por isso é que é muito importante o acesso desses artistas à ferramenta de criação. Efetivamente, pensar em trabalhar com alguém como a Chiara Bersani seria natural para mim hoje, porque a Chiara Bersani foi programada, porque pude conhecer o seu trabalho, porque foi programada no Teatro Nacional D. Maria II, foi programada em *Avignon*, pude conhecer o seu trabalho, porque há uma cumplicidade e, portanto, isso pode acontecer. Mas eu acho muito importante também na ideia de acessibilidade, de acesso democrático às ferramentas de criação, a condição dessas pessoas, desses artistas, não ser a chave de acesso.

Anaísa Raquel

Claro, não ser a cota, não é? Não ser como nas faculdades as cotas, não é?

Tiago Rodrigues

Exatamente. E não só as cotas, mas aquilo que define, porque na dimensão... Quando se fala de artistas, a tua presença, sobretudo artistas de

artes performativas, a tua presença em palco, o teu corpo, a tua presença são a primeira e talvez a mais fundamental ferramenta de relação com o público. E, portanto, acho que conseguir considerar natural trabalhar com pessoas diferentes de mim tem a ver com essa diferença existir na minha vida e haver uma relação de cumplicidade, e por isso é que eu insisto muito na ideia do acesso às ferramentas de criação, porque é esse acesso às ferramentas de criação que vai permitir a estes artistas que venham de grupos como esses que descreveste não estarem condenados a serem apenas essa característica, que sempre os excluiu, e poderem estar num acesso tão normal à criação artística que, quando são convidados, não são convidados por essa condição ou por essa característica, mas pelo artista que são. E de repente há um processo que provavelmente ainda não vivi, mas que tento viver, de aproximação, da descoberta, e que espero me leve em breve a trabalhar com mais pessoas e a beneficiar dessa riqueza de pessoas que têm uma relação com o mundo que é diversa da minha, que é diferente da minha, mas que se pode vir acrescentar, acrescentar ao meu trabalho e ao trabalho que eu posso fazer com elas.

Anaísa Raquel

E tu consideras, isto é uma pergunta que é igual para toda a gente, mas eu já sei a tua resposta, consideras que tens um posicionamento político nas tuas criações?

Tiago Rodrigues

Sim, embora acho legítimo qualquer tipo de resposta de qualquer artista em relação a essa pergunta: sim, não, não sei, talvez, não me interessa, indeciso. No meu caso, sim, eu assumo que o cidadão que eu sou e a visão também política que eu tenho do mundo não está completamente separada da criação artística; por vezes pode ter uma presença mais explícita, por vezes mais implícita, mas seja nos bastidores ou à boca de cena, a

dimensão política da minha relação com o mundo e da minha relação com o teatro está sempre presente nas obras que faço. E também por isso sinto-me responsabilizado não apenas pela dimensão que já está presente, mas também pelas dimensões que estão presentes em mim e que eu não pratico ainda no teatro, ou que não pratico suficientemente no teatro, como a que acabaste de mencionar, que é a capacidade de integrar com naturalidade numa equipa artística, por exemplo, uma pessoa cega. Deveria ser o caso, porque é a minha visão do mundo, mas não é ainda a minha prática. E por isso é que eu acho que é importante que a dimensão política esteja presente na criação, porque é isso que permite não apenas exprimir uma visão política do mundo, ou um questionamento político do mundo, mas também organizar o trabalho de uma forma que seja uma resposta a essa visão. E sinto que entre 1998, quando comecei a trabalhar, e 2025, ano em que estamos a ter esta conversa, progredi enormemente, mas espero ter ainda umas décadas para continuar a progredir e ficar cada vez mais satisfeito entre aquilo que é a forma como faço espetáculos, a maneira como trabalho, o tipo de espetáculos que faço, a relação que eles têm com o público e aquilo que é a minha visão do mundo, que também ela, espero, continue a evoluir, porque 80% das coisas que eu disse até agora nesta conversa não teria provavelmente dito em 1998 porque ainda não as tinha aprendido ou ainda não tinha tido a experiência de vida que me permitia comprometer-me com algumas destas ideias.

Anaísa Raquel

E tu consideras que dar acessibilidade aos públicos é um posicionamento político com o qual, e sim, com o qual concordarias?

Tiago Rodrigues

Julgo que é efetivamente, é prioritariamente político, no sentido mais nobre da palavra, no sentido da organização da cidade, no sentido das políticas de

uma sociedade e de uma democracia. E eu não diria dar acessibilidade aos públicos, embora perceba perfeitamente o que estás a dizer, eu acho que a acessibilidade lhes pertence, é devolver acessibilidade a públicos que sempre a tiveram, em teoria, se lermos a Constituição por exemplo Portuguesa ou Francesa, mas que não tiveram, que não a puderam praticar. Portanto, quando uma instituição decide fazer audiodescrição não está a fazer uma coisa extraordinária, está a fazer uma coisa que tem não só a obrigação de fazer, como corresponde a uma dívida histórica que tem que ser compensada. Portanto, o acesso a um espetáculo é um direito de qualquer pessoa. Quando esse espetáculo não é acessível a uma determinada pessoa não é um favor fantástico que merece medalhas e aplausos torná-lo acessível à pessoa. É uma coisa que se faz pedindo desculpa no final, se por acaso antes ainda não foi feito. E, portanto, acho que é preciso que as melhores casas que praticam as melhores práticas de acessibilidade continuem a praticar também uma grande modéstia e humildade porque são apenas os pioneiros num enorme pedido de desculpas, que tem que ser praticado cotidianamente, à medida que vamos repondo uma acessibilidade que é um direito fundamental das pessoas que foram historicamente excluídas. Portanto, acho que... acho que não se dá a acessibilidade, devolve-se uma coisa que era propriedade já da pessoa, que é essa acessibilidade.

Anaísa Raquel

Certo. E tu...

Última pergunta: quando tens a possibilidade de ser tu a escolher a implementação dos recursos de acessibilidade nas tuas criações, tu escolhes sempre usá-los ou escolhes consoante alguns critérios teus e quais?

Tiago Rodrigues

Eu devo dizer que eu... dou o exemplo este ano, eu tento privilegiar a audiodescrição dos espetáculos apenas porque acho que é mais complexa e menos habitual, em comparação, por exemplo, com a interpretação em língua gestual ou o recurso, por exemplo, às legendas para quem não tem acesso à língua gestual, embora seja S/surdo, porque há uma parte da comunidade de S/surdos que não têm acesso à língua gestual do seu país, da mesma forma que há uma parte de S/surdos que não têm acesso à leitura da língua que é a língua oficial do seu país escrita. Mas acho que há uma... talvez pela facilidade de implementação da interpretação em língua gestual, em relação ao tipo de preparação e de técnica que exige a audiodescrição, eu sinto que há mais interpretação em língua gestual do que a audiodescrição, na maior parte, sobretudo na Europa, mas na maior parte dos teatros e festivais onde circulo. E, portanto, tenho a tendência a privilegiar a audiodescrição, porque acho que precisa de uma margem maior de normalização, ou precisa de se multiplicar mais. E, portanto, mais para responder àquilo que me parece ser uma maior dificuldade no lado da audiodescrição. Depois, há... E, portanto, se tiver a oportunidade de escolher, coisa que por vezes tenho, porque também estou ligado à direção de organizações culturais, onde muitas vezes também pratico enquanto artista, ou trabalho enquanto artista, se tiver a oportunidade de estar ligado à escolha, tenho essa tendência a privilegiar a coisa que sinto que é menos privilegiada habitualmente nas escolhas das instituições. Por outro lado, no caso concreto do Festival de *Avignon*, costumo privilegiar as intervenções nos espaços que permitem criar acessibilidade a pessoas com mobilidade condicionada, mas essa é uma característica muito específica de *Avignon*, porque uma grande maioria dos espetáculos se realizam em monumentos históricos, medievais, onde, infelizmente, embora muitos deles sejam monumentos nacionais, não há suficientes formas de acesso, o que significa que se nós medíssemos, em termos de investimento do Festival de *Avignon*

em acessibilidade, se medíssemos os meios colocados à disposição, os meios colocados à disposição na montagem dos espaços de representação, que é uma grande parte do bolo orçamental do Festival de *Avignon*, que se realiza, na sua maioria, em lugares que não são lugares de apresentação de espetáculos durante o ano e que devem ser montados de propósito para que no verão possam ser usufruídos pelo público, eu diria que o maior investimento que nós fazemos no Festival de *Avignon* é na questão da adaptação destes espaços históricos monumentais à acessibilidade a pessoas com mobilidade condicionada. Mas isso é uma escolha circunstancial que tem a ver com as características da cidade onde se realiza e dos espaços onde se realiza o festival.

Anaísa Raquel

Claro. Feito.

XIV - Lista de perguntas - entrevistas - estudos de caso B - Público-alvo do recurso de audiodescrição

Perguntas a fazer aos entrevistados - Público-alvo do recurso de audiodescrição:

1 - Qual é a sua formação?

2 - Qual é a sua profissão?

3 - Já alguma vez, no âmbito escolar ou mais tarde, na idade adulta, frequentou alguma formação ou ensino artístico, como aulas de teatro, dança, canto ou outras?

4 - Costuma frequentar espetáculos de teatro?

5 - Quando frequenta espetáculos de teatro, se estiver disponível o recurso de audiodescrição, costuma utilizá-lo?

6 - Considera que existe alguma relação entre a regularidade da fruição cultural e uma identidade cultural coletiva junto da comunidade em que está envolvido(a)?

7 - Considera que os equipamentos culturais que frequenta estão preparados para receber de forma adequada as pessoas com cegueira ou baixa visão?

8 - Quais considera que são as mais-valias de um espetáculo de teatro ser audiodescrito?

9 - Costuma usar o termo “pessoa com deficiência” ou prefere utilizar outro? Se usa outro, qual utiliza?

10 - Considera que há lugar para as pessoas com cegueira ou baixa visão nos palcos?

11 - Considera que o recurso de audiodescrição pode oferecer mais qualidade de vida?

12 - Privilegia assistir a um espetáculo de teatro que disponibiliza o recurso de audiodescrição em detrimento de outro que não oferece esse serviço?

13 - Já alguma vez reclamou, junto de um equipamento cultural, a existência do recurso de audiodescrição?

14 - Considera que existe alguma relação entre a prática formativa em alguma manifestação cultural e o entendimento cultural?

15 - O que sente que falta fazer para que a cultura esteja mais preparada para receber – seja na plateia, seja no palco – as pessoas com cegueira ou baixa visão?

XV - Entrevista integral transcrita a Pedro Almeida

Data da entrevista: 4 de Agosto de 2025

Entrevistador(a): Anaísa Raquel

Entrevistado: Pedro Almeida

Meio de registo: Entrevista realizada por videoconferência, com gravação áudio e consentimento informado.

Formato: Entrevista semiestruturada

Acompanhamento: A entrevista foi realizada com um menor de idade, na presença da respetiva encarregada de educação, que autorizou previamente a participação e permaneceu durante todo o decorrer da entrevista.

Anaísa Raquel

Então vamos lá. Então, Pedro, só para repetir esta informação, como já te disse, as perguntas são iguais para todos os entrevistados, mas, como tu és um entrevistado único de uma idade jovem, nós podemos adaptar as perguntas a algumas palavras que sejam mais entendíveis para ti.

A primeira pergunta seria: qual é a tua formação? Sendo tu jovem, vamos anexar com a segunda pergunta também, que é: qual é a tua profissão? Tu és um estudante, certo?

Pedro Almeida

Certo.

Anaísa Raquel

E tu estás em que ano de escolaridade?

Pedro Almeida

Olha, tenho uma boa notícia para ti: já passei para o quinto ano.

Anaísa Raquel

Uau, estás a ver como já não és criança? Agora já és jovem.

Pedro Almeida

Já fiz os 10 anos.

Anaísa Raquel

Parabéns, que maravilha.

Pedro Almeida

Obrigado.

Anaísa Raquel

Olha, e a terceira pergunta é: tu já alguma vez, no âmbito da escola ou mais tarde, ou seja, fora da escola, tu já alguma vez frequentaste alguma formação do ensino artístico? Aulas de teatro, dança, música, canto...

Pedro Almeida

Só canto, e tive um ATL de teatro.

Anaísa Raquel

Muito bem...

Pedro Almeida

Mas eu também já consigo dançar, e no outro dia eu estava no computador, a mãe chegou ao quarto, e eu estava a dançar ao som de uma música dos Aerosmith.

Anaísa Raquel

Olha, uma boa escolha, sim, senhora.

Pedro Almeida

Só para saber: já está a gravar?

Anaísa Raquel

Sim, já está, mas não faz mal, isso também é informação importante. E essas aulas que tu tiveste, foi na escola ou foi fora da escola?

Pedro Almeida

Fora da escola. A de coro foi no Conservatório de Palmela, e o ATL de teatro foi nas férias de verão do ano passado.

Anaísa Raquel

Muito bem. E tu costumavas...

Dídia Lourenço

Porque fazes aulas regulares, não?

Pedro Almeida

Sim, faço aulas regulares.

Anaísa Raquel

Muito bem. E tu costumavas frequentar espetáculos de teatro? Costumas assistir a espetáculos de teatro?

Pedro Almeida

Sim.

Anaísa Raquel

E, quando tu frequentas ou assistes a espetáculos de teatro, se o espetáculo tiver o recurso de audiodescrição, tu usas?

Pedro Almeida

Uso.

Anaísa Raquel

E tu achas, tu consideras que existe alguma relação entre a regularidade da fruição cultural com uma identidade cultural que tu possas adquirir junto da comunidade em que estás envolvido?

Pedro Almeida

Da comunidade, ou seja, o quê?

Anaísa Raquel

Ou seja, imagina: se tu assistires a muitos espetáculos — seja de dança, seja de teatro, seja de música — que os teus colegas, ou amigos, ou familiares também assistam, gera-se uma identidade cultural coletiva. Tu achas que isso acontece contigo?

Pedro Almeida

Ou seja, estamos todos a assistir a esse espetáculo.

Anaísa Raquel

E toda a gente sabe das mesmas coisas e pode falar sobre as mesmas coisas.

Pedro Almeida

Por exemplo, imagina naquele teatro *O Planeta é a nossa casa*, por exemplo. Foi a mãe que comprou os bilhetes, eu e a mãe fomos assistir ao espetáculo, por isso nós podemos falar dessas coisas, sobre as mesmas coisas.

Anaísa Raquel

Certo, exatamente. E tu tens alguns colegas que foram assistir a esse espetáculo?

Pedro Almeida

Não, porque eu não lhes disse.

Dídia Lourenço

Ou outros, outros na tua escola... cá aconteceu?

Pedro Almeida

Já, mas não tinha áudio, mãe.

Anaísa Raquel

Não tinha audiodescrição. Ok.

Pedro Almeida

Aí teve que ser a minha professora Isabel — ou professora mesmo — ou a antiga professora de educação especial, que é a Rita Palheta, a fazerem...

Anaísa Raquel

A fazer a descrição, muito bem.

Olha, e tu consideras que os equipamentos culturais — portanto, os teatros ou os concertos que tu frequentas — estão preparados para receber de uma forma adequada as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Pedro Almeida

Estão muito preparados.

Anaísa Raquel

A nível humano? A nível humano, ou seja, os funcionários? Ou o próprio equipamento também está preparado?

Pedro Almeida

O próprio equipamento também está preparado.

Anaísa Raquel

E tu dizes isso porquê?

Pedro Almeida

Porque, pronto, também... para além dos funcionários, pronto, porque, para além de eu ouvir a audiodescrição, antes, quando eu pego no equipamento, explicam-me tudo e, pronto, dizem para que é que servem os botões e dizem, por exemplo: “Não mexas nisto, não mexas neste, não mexas no outro, não mexas naquilo.”

Dídia Lourenço

Eu acho que aqui posso só interromper a Anaísa...

Quando ela fala em “equipamentos culturais”, não está a falar só dos equipamentos que permitem a audiodescrição. “Equipamento cultural” é um museu, é uma sala de espetáculos, é um teatro... E a Anaísa está a perguntar-te se achas que, a nível geral, os museus, os teatros, as salas de música, os concertos, as exposições estão adaptados e preparados para receber pessoas que veem de uma outra forma...

Pedro Almeida

Cegos...

Dídia Lourenço

Cegos, neste caso. Achas que sim?

Pedro Almeida

Sim, por exemplo, fomos ao museu na Dublínia, em Dublin, muito giro... tinha lá umas coisas em que... e também não é isso, também tinha a nível cultural para várias línguas. Nós carregávamos, tinha seis botões, cada um representava um país diferente. Carregávamos e ouvíamos a língua diferente.

Anaísa Raquel

E tu, em Portugal, encontras isso muitas vezes?

Pedro Almeida

Não, não, porque isso era na Irlanda.

Anaísa Raquel

Ok. Então achas que em Portugal podia haver mais...

Pedro Almeida

Sim, poderia.

Anaísa Raquel

Ok, perfeito.

Pedro Almeida

E não havia português, mas mesmo assim consegui entender-me com espanhol. Havia espanhol.

Dídia Lourenço

Mas posso... deixa-me só acrescentar aqui uma coisa...

Em Portugal, nas tuas experiências a nível cultural, muitas vezes vais a muitas coisas com audiodescrição porque a mãe escolhe, mas também já aconteceu ires a sítios — ou gostarias de ir a sítios, a museus, ou ver exposições — que não têm esse recurso, não é? Que não têm a possibilidade de tu veres as coisas.

Anaísa Raquel

Ou de mexeres...

Dídia Lourenço

Ou de mexeres nelas. Quando eu digo “ver”, é ver com...

Anaísa Raquel

... é ver com as mãos.

Dídia Lourenço

... com as mãos. É um bocadinho isso.

O que é que tu achas? No nosso país, achas que aquilo que existe em termos de lazer, de cultura, está preparado para todas as pessoas?

Nomeadamente para as pessoas cegas?

Pedro Almeida

Sim.

Dídia Lourenço

Achas que sim?

Pedro Almeida

Só aqueles que... mas já fui a uns que não estavam preparados para os de cadeiras de rodas... Não tinham, por exemplo — havia vários andares — e, por exemplo, não tinha elevador, por exemplo.

Anaísa Raquel

Boa. Então, vamos passar para a próxima.

Quais consideras que são as mais-valias ou o benefício de um espetáculo de teatro ser audiodescrito?

Quando tu vais assistir a um espetáculo de teatro que tem audiodescrição, o que é que tu consideras que é um benefício, uma coisa boa por ter a audiodescrição?

Pedro Almeida

Eu considero... porque... posso tentar perceber — não sei se isto aqui faz sentido na pergunta — mas posso tentar ouvir o que as outras pessoas veem.

Anaísa Raquel

Ok, perfeito.

Pedro Almeida

Faz sentido?

Anaísa Raquel

Faz, faz todo o sentido. E quando tu vais a palco, no reconhecimento de palco, tu tateias o cenário e os figurinos?

Pedro Almeida

Sim.

Anaísa Raquel

E tu achas que isso também é uma coisa boa?

Pedro Almeida

Acho. Ainda me lembro quando fomos lá ver *O Planeta é a nossa casa*.

Anaísa Raquel

E que tateámos no quê?

Pedro Almeida

Então, tateámos no cenário, que era assim uma floresta. O Cris, que era o José, acho que era a Margarida, que era a Ema. E depois tateámos no Samuel, que era um dinossauro pequenino... Naquele fato da mãe dinossauro, não era? Que era para se meterem lá dentro, que até eu metia ainda a cabeça lá dentro do fato. Mais... tateámos também as abelhas, que eram três abelhas, o Tomás, que era o Cangu, acho que era o canguru.

Anaísa Raquel

Sim.

Pedro Almeida

O Gustavo, que era o Cala, que era um koala. E tateámos uma mãe koala que agora já não lembro o nome dela. Era a Camala.

Anaísa Raquel

Exatamente. Que bom. Então, vamos para outra pergunta.

Tu costumavas usar o termo “pessoa com deficiência” ou preferes utilizar outro termo? E, se usas outro termo, qual é que utilizas?

Pedro Almeida

Como assim?

Anaísa Raquel

Imagina, quando tu explicas a alguém que tens uma condição, como é que tu dizes? Tu dizes que és uma pessoa com deficiência, tu dizes que és uma pessoa cega, tu dizes que és uma pessoa com cegueira — como é que tu dizes? Se tivesses que escolher um termo para usar, qual seria?

Pedro Almeida

Uma pessoa cega.

Anaísa Raquel

Uma pessoa cega. Muito bem. Vamos passar para a próxima.

Tu consideras que há lugar para as pessoas com cegueira ou baixa visão no palco? Ou seja, enquanto artistas?

Pedro Almeida

Ah, enquanto atores.

Anaísa Raquel

Músicos, atores, bailarinos?

Pedro Almeida

Sim.

Anaísa Raquel

Consideras? Muito bem.

Pedro Almeida

Conheço uma rapariga da Amadora que é a Mafalda, e ela é cega e faz muito bem teatro.

Anaísa Raquel

Muito bem. E conheces músicos também?

Pedro Almeida

O Ruben Portinha. E assim, sem ser amigos da Bengala Mágica e de Portugal, conheço o Stevie Wonder, o Ray Charles. Conheço vários.

Anaísa Raquel

Boa. E esses são símbolos para ti? São pessoas que tu gostas de seguir? Ou seja, sentes-te identificado?

Pedro Almeida

Sim. Gosto, por exemplo, da música do estilo do Stevie Wonder. Gosto também do estilo do Ray Charles.

Anaísa Raquel

Ok, perfeito.

Dídia Lourenço

E mais, tu conheces bastante, não é?

Pedro Almeida

O Sebastião Antunes também.

Anaísa Raquel

A Joana.

Pedro Almeida

A Joana, sim.

Pedro Almeida

O Áliu.

Anaísa Raquel

O Áliu, por exemplo.

Pedro Almeida

E também queria aqui referir uma pessoa que não é cega, mas sim S/surda, que também foi no espetáculo dia 13, que era a Paula Pimpão do piano.

Anaísa Raquel

Certo... que é uma pessoa, é uma instrumentista, não é? Ela tem a profissão na área da música e é S/surda, é isso?

Pedro Almeida

Sim. E o Sebastião não vê a Paula... Pronto, é um cego a fazer os gestos da música para uma S/surda. É uma pessoa que não vê a S/surda, pronto, uma pessoa que não vê outra e uma pessoa que não ouve a outra.

Anaísa Raquel

Exatamente. Portanto, há lugar para todas as pessoas no palco.

Pedro Almeida

Sim.

Anaísa Raquel

Muito bem, então vamos à próxima pergunta...

Pedro Almeida

Quer com deficiência, quer não.

Anaísa Raquel

Exatamente. Toda a gente. Todas as pessoas, não é?

Pedro Almeida

É.

Anaísa Raquel

Então, próxima.

Tu consideras que o recurso de audiodescrição pode oferecer mais qualidade de vida?

Pedro Almeida

Ou seja, as pessoas podem ter mais qualidade de vida?

Anaísa Raquel

Se usarem o recurso de audiodescrição?

Pedro Almeida

Sim, elas podem também, pronto, podem... podem imaginar também o que... pronto, imaginar o mundo da maneira deles, mas com a audiodescrição.

Anaísa Raquel

Muito bem. E agora vamos para a próxima.

Tu privilegas, ou seja, tu preferes assistir a um espetáculo de teatro que disponibilize o recurso de audiodescrição ao invés de um que não oferece esse serviço?

Se tu tiveres que escolher — esta pergunta é simples — imagina que só tens tempo para naquele dia ir ver um espetáculo e tens à tua escolha um espetáculo que tem o recurso de audiodescrição e um espetáculo que não tem o recurso de audiodescrição. Qual é que tu escolherias ir ver?

Pedro Almeida

Depende qual fosse mais giro. Se fosse o com audiodescrição, ia ver o com audiodescrição; se fosse o outro, ia ver o outro. Mas ia ver mais o da audiodescrição por causa...

Anaísa Raquel

Muito bem.

E tu já alguma vez... diz.

Pedro Almeida

E a mãe... nós já... A mãe está a tentar fazer isso porque, quando eu vou aos cinemas, nos filmes, tem que ser ela ou o pai a fazer-me a audiodescrição. E no Brasil não, é obrigatório os cinemas terem a audiodescrição. Acho que a mãe já mandou mensagem para os cinemas portugueses a fazer essa queixa.

Anaísa Raquel

Muito bem, pois depois há referências que te ficam a faltar porque não há o recurso da audiodescrição, não é?

Pedro Almeida

Hum hum, é.

Anaísa Raquel

Muito bem, até tu já alguma vez, já percebemos que a mãe faz isso, e tu já

alguma vez exigiste junto de um equipamento cultural, portanto de um teatro, de uma sala de espetáculo, de uma sala de cinema, a existência do recurso de audiodescrição? Tu já disseste com a tua voz a alguém que trabalhe num teatro, numa sala de cinema...

Pedro Almeida

Para terem áudio?

Anaísa Raquel

Hum hum!

Pedro Almeida

Ainda não, que eu, a seguir aos filmes, vou-me logo embora...

Dídia Lourenço

Não é só filmes... Já transmitiste a alguém, nalgum sítio onde foste, que seria preciso outro tipo de recurso para que tu compreendesses melhor? Algum museu, nunca te queixaste sobre isso a ninguém, não?

Pedro Almeida

Assim, agora não me lembro.

Anaísa Raquel

Então vamos para a penúltima: tu consideras que existe alguma relação entre a prática formativa em alguma manifestação cultural e o entendimento cultural? Eu vou explicar. Tu consideras que, por estares num palco a cantar, por exemplo, quando vais assistir a um concerto, tu entendes melhor como pode ser aquele concerto? Onde é que as pessoas estão? Como é que é a dimensão de um palco?

Pedro Almeida

Sim. Por exemplo, lá no conservatório eu toco piano. E quando estamos lá no palco, eu, quando acabo de tocar, as pessoas fazem assim, batem palmas, e eu depois viro-me para o sítio onde elas estão a bater palmas e agradeço.

Anaísa Raquel

Perfeito. E tu, quando vais — imagina — isso é quando tu tocas, não é? Quando tu te sentas numa cadeira na plateia, por conta de tu já teres estado no palco enquanto artista ou enquanto estudante de música, tu sabes o que é que está no palco.

Pedro Almeida

Sim.

Anaísa Raquel

Ok. Então vamos para a última.

O que é que tu sentes que falta fazer para que a cultura esteja mais preparada para receber, seja na plateia, enquanto público, seja no palco, enquanto artistas, as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Pedro Almeida

Falta, por exemplo, se for na plateia, muitos sítios com audiodescrição; se for no palco, podia ter lá alguém, ou por exemplo, como na audiodescrição, ou seja, numa cabine, mas a dizer, por exemplo: vira-te para aquele lado, vira-te para ali, vira-te para aqui, vira-te para o lado.

Anaísa Raquel

Um acompanhamento para o artista, é isso?

Pedro Almeida

Sim.

Anaísa Raquel

Ok, boa dica, vês? Olha, nem eu tinha pensado nisso, estás a ver? Porque fazemos isto de forma tão informal que eu não tinha pensado nisso de forma profissional, já viste?

Pedro Almeida

Nunca?

Anaísa Raquel

Não, porque é daquelas coisas que nós fazemos informalmente sem nos pedirem. Quem trabalha com pessoas com cegueira ou com baixa visão está muito habituado a acompanhar e não se lembra que, de facto, é preciso haver alguém profissional também nos bastidores e não só a pensar na plateia, já viste? Olha, já acabamos estas perguntas. Tu queres dizer mais alguma coisa?

Pedro Almeida

Queria, pronto, queria desejar-te boa sorte no mestrado e pronto... E também lembrei-me agora: isto da audiodescrição que tu tens é um projeto?

Anaísa Raquel

É um projeto, sim, vai fazer...

Pedro Almeida

Como é que se chama o projeto?

Anaísa Raquel

O meu projeto? A minha equipa chama-se AR Produções.

Pedro Almeida

O que é que quer dizer AR?

Anaísa Raquel

Como é que eu me chamo?

Pedro Almeida

Anaísa Raquel.

Anaísa Raquel

O que é que quer dizer AR?

Pedro Almeida

É Anaísa Raquel.

Anaísa Raquel

Certo.

Pedro Almeida

E olha, eras tu que estavas a fazer audiodescrição, eu não te vi, mas se calhar estavas no estúdio. Como nas missas fazes audiodescrição, tu estavas a fazer audiodescrição numa missa que eu... fez ontem uma semana, no Samoco.

Anaísa Raquel

No Samoco? Deixa-me ver quem é que estava no Samoco. Era a Joana Saraiva. Nesse domingo foi a Joana Saraiva.

Pedro Almeida

É que eu estava lá. E o pai também.

Anaísa Raquel

A sério? Vês?

Pedro Almeida

E eu estava com os meninos dos escuteiros. Pronto, lá assim, com os mais velhos. Assim, tinha, acho que era uma de 17 e uma de 20 ao meu lado. Eu estava no meio. E estava a cantar com eles.

Anaísa Raquel

Oh, a sério? A Joana, se calhar, a audiodescreveu-te.

Pedro Almeida

E o pai estava a cantar o salmo, era o solista.

Anaísa Raquel

Vês? Olha, vou falar com a Joana. Eu hoje vou ter reunião com ela. Vou-lhe dizer isso.

Pedro Almeida

Ok, não te esqueças.

Anaísa Raquel

Não, não me esqueço.

Pedro Almeida

Então, olha, boa sorte para o teu mestrado.

Dídia Lourenço

Olha, posso falar para você?

Pedro Almeida

Ah, sim.

Dídia Lourenço

Se tu fosses presidente da Câmara, o que é que tu farias de diferente relativamente ao acesso à cultura?

Pedro Almeida

Como assim?

Dídia Lourenço

O presidente da câmara, o presidente de Portugal...

Pedro Almeida

Da República...

Dídia Lourenço

O que é que fazias?

Pedro Almeida

Acho que dizia para... dizia para acabar os espetáculos sem audiodescrição e pôr tudo com audiodescrição ou audio-guias no museu, ou pisos tácteis, pisos tácteis também, lembrei-me agora...

Anaísa Raquel

E braille. Tu lêes braille?

Pedro Almeida

Leio.

Anaísa Raquel

Pois. E também lê a museografia em braile, não lê?

Pedro Almeida

Musicografia.

Anaísa Raquel

Musicografia em braile, exatamente.

Pedro Almeida

Não, agora já não.

Dídia Lourenço

Porquê?

Pedro Almeida

Porque não há.

Dídia Lourenço

Porque não há quem ensine.

Anaísa Raquel

Ok. Então, olha, vou parar de gravar.

XVI - Entrevista integral transcrita a Irina Francisco

Data da entrevista: 5 de Agosto de 2025

Entrevistador(a): Anaísa Raquel

Entrevistada: Irina Francisco

Meio de registo: Entrevista realizada por videoconferência, com gravação áudio e consentimento informado.

Formato: Entrevista semiestruturada

Anaísa Raquel

Então, vou iniciar a gravação desta entrevista que vamos fazer com a Irina Francisco, só a dizer que temos um bebé na entrevista, portanto, mesmo que consigamos terminá-la, pode acontecer termos aqui umas intervenções por parte da bebé.

Portanto, vou começar pela primeira pergunta, Irina.

Qual é a tua formação?

Irina Francisco

Ora, eu tenho mestrado na área do ensino e das línguas e literaturas e frequento um curso de doutoramento que ainda não está terminado, mas que está em pausa e que eu tenciono retomar.

Anaísa Raquel

Muito bem.

E qual é a tua profissão?

Irina Francisco

Eu sou professora dos ensinos básico e secundário.

Anaísa Raquel

De quê?

Irina Francisco

De Português e Espanhol.

Anaísa Raquel

Ok. Português e Espanhol.

Já alguma vez, no âmbito escolar ou mais tarde, na idade adulta, frequentaste alguma formação ou ensino artístico, como aulas de teatro, dança, canto ou outras?

Irina Francisco

Não, nada. Quer dizer, vamos ver, enquanto criança, frequentei as aulas normais de expressão artística que estavam incluídas no plano curricular, não é? Mas, exceto isso, não, nunca.

Anaísa Raquel

Muito bem.

Costumas frequentar espetáculos de teatro?

Irina Francisco

Desde que a minha bebé nasceu, não, mas, na minha outra vida antes dela, sim. Eu posso dizer que era uma espectadora assídua de espetáculos de teatro.

Anaísa Raquel

Certo.

Quando frequentas espetáculos de teatro, se estiver disponível o recurso de audiodescrição, costumas utilizá-lo?

Irina Francisco

Sim, sempre. Aliás, o facto de ter o recurso da audiodescrição, para mim, é um motivo extra para ter interesse em ir ver uma peça de teatro.

Anaísa Raquel

Consideras que existe alguma relação entre a regularidade da fruição cultural e uma identidade cultural coletiva junto da comunidade em que estás inserida?

Irina Francisco

Repete-me lá a pergunta outra vez, por favor.

Anaísa Raquel

Claro.

Consideras que existe alguma relação entre a regularidade da fruição cultural e uma identidade cultural coletiva junto da comunidade em que estás inserida?

Irina Francisco

Vou partir do princípio de que “a comunidade em que estou envolvida” é a das pessoas com deficiência visual. Eu nunca pensei nisso de uma forma muito estruturada, mas agora que me colocas essa questão... Espero não fugir àquilo que me perguntaste, mas considero que o facto de haver a possibilidade de ter audiodescrição nas peças de teatro contribui para a formação de um público.

No âmbito do público com deficiência visual, como é um recurso escasso, parece-me relevante que exista o recurso na formação desse público em específico, e acho que existe uma diferenciação entre o público com deficiência visual que usufrui de espetáculos de teatro com audiodescrição e aquele que não o faz.

Uma identidade cultural... eventualmente sim, no sentido em que o público pode usufruir do recurso e que tem interesse em ir ao teatro... forma-se como público e, nesse sentido, tem uma identidade diferente daquela que o público que não usufrui do recurso tem.

Não sei se me fiz entender.

Anaísa Raquel

Perfeitamente. Vamos para a próxima.

Consideras que os equipamentos culturais que frequentas estão preparados para receber de forma adequada as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Irina Francisco

Aqueles que eu frequento, sim, porque eu frequento-os precisamente pelo facto de eles estarem preparados.

E estou a pensar no São Luiz, no D. Maria... são assim aqueles que eu frequento com mais assiduidade. Ou seja, o facto de eles estarem preparados é aquilo que me faz frequentá-los.

Se a pergunta me fosse colocada de outra forma — se eu considero que a maioria dos equipamentos culturais que eu gostaria de frequentar está preparada — talvez a resposta já seja não.

Anaísa Raquel

Ok.

Quais consideras que são as mais-valias de um espetáculo de teatro ser audiodescrito?

Irina Francisco

A mais-valia óbvia é que se torna mais acessível ao público que não consegue ver o que se passa em palco.

Eu recordo-me muitas vezes de um espetáculo a que fui assistir aqui há uns

anos — não me recordo do título —, mas recordo-me de que foi no Teatro da Trindade.

E era um espetáculo que tinha tudo para não precisar de audiodescrição, porque era baseado numa obra literária, e portanto eu pensei: se é uma adaptação de um livro, não terá grande dificuldade para mim. Posso não perceber os movimentos em palco, posso não entender algumas partes, mas o texto vai ser dito e, portanto, não vai ser difícil para mim.

Pois que as opções do encenador resultaram em que a primeira meia hora da peça fosse completamente sem falas e, portanto, durante aquela primeira meia hora, quarenta minutos — sei que foi muito tempo —, eu não percebi rigorosamente nada do que se passou em palco. Nada, nada, nada.

E isto é só um exemplo.

Portanto, a relevância, a importância de haver audiodescrição é simplesmente tornar um espetáculo possível de ser compreendido por um determinado tipo de público — neste caso, o público que não consegue ver.

Anaísa Raquel

E tu és uma pessoa com baixa visão, não é?

Irina Francisco

Eu sou uma pessoa com baixa visão.

Anaísa Raquel

E tens algum resíduo visual, certo?

Irina Francisco

Tenho algum resíduo visual, mas, para o caso, tudo o que esteja a mais de, sei lá, dois palmos de distância, para mim já é muito difícil de compreender. Consigo eventualmente percecionar movimentos de pessoas, mas não consigo perceber caras, nem movimentos de pormenor, portanto... ainda

vejo um bocadinho, mas, para conseguir compreender o que se passa em palco, é pouco.

Portanto, o recurso faz-me falta também.

Anaísa Raquel

Ok.

Próxima pergunta: costumas usar o termo "pessoa com deficiência" ou preferes utilizar outro? Se usas outro, qual utilizas?

Irina Francisco

"Pessoa com deficiência", sim. Não gosto de "deficiente", não gosto de "invisual".

A única alternativa que uso a "pessoa com deficiência" é "pessoa cega" ou "pessoa com baixa visão".

Não me recordo de mais nenhum que goste.

Anaísa Raquel

Consideras que há...

Irina Francisco

Ou "portador de deficiência".

Anaísa Raquel

Certo.

Irina Francisco

Desculpa, desculpa. Eu ia dizer: "portador de deficiência", também não.

Anaísa Raquel

Certo, isso não.

Consideras que há lugar para as pessoas com cegueira ou baixa visão nos palcos?

Irina Francisco

Bom, eu não estou dentro do meio artístico, portanto a resposta que eu te posso dar é sempre baseada na minha intuição de pessoa de fora.

Tendo em conta que não é usual ver-se, eu diria que não há muito espaço.

Onde eventualmente vai havendo espaço é em projetos específicos que se autointitulam inclusivos e que geralmente albergam pessoas com vários tipos de deficiência — ou o grupo de teatro das pessoas cegas X ou Y.

Ou seja, aquele conceito de "eu tenho um grupo de teatro e por acaso está lá uma pessoa cega ou uma pessoa em cadeira de rodas", acho que não é muito comum.

Anaísa Raquel

Ok.

Consideras que o recurso de audiodescrição pode oferecer mais qualidade de vida?

Irina Francisco

Com certeza. A partir do momento em que proporciona a estas pessoas — às pessoas com deficiência visual — o acesso a um determinado produto cultural, promove qualidade de vida dessas pessoas, na medida em que, se elas não tivessem acesso a esse recurso, ficariam privadas de usufruir de determinados produtos culturais.

Anaísa Raquel

Ok.

Privilegias assistir a um espetáculo de teatro que disponibiliza o recurso de audiodescrição em detrimento de outro que não oferece esse serviço?

Irina Francisco

Sim. Sim. Claramente.

Anaísa Raquel

Já alguma vez exigiste, junto de um equipamento cultural, a existência do recurso de audiodescrição?

Irina Francisco

Bom, "exigir" é uma palavra um bocadinho forte, mas já fiz mais do que uma vez — escrever um *mailezinho* dirigido a mais do que um equipamento cultural, a explicar a importância da audiodescrição e a expor-me enquanto possível utilizadora.

Aliás, aquele episódio que eu contei há bocadinho, da peça a que fui assistir no Teatro da Trindade, resultou precisamente num episódio desses.

Eu escrevi um e-mail explicando que, para mim, enquanto espectadora, era importante ter o recurso da audiodescrição.

E já o fiz noutras circunstâncias também — não apenas teatro, mas também espetáculos.

Anaísa Raquel

Eu vou fazer aqui um parêntesis. Costumas receber resposta?

Irina Francisco

Nesse caso, recebi.

Anaísa Raquel

Ok.

Irina Francisco

Recebi. Recebi, agradecendo o meu e-mail e dizendo que estavam a ponderar essa possibilidade.

Uma resposta politicamente correta, mas, que eu saiba, até à data de hoje não resultou em nada.

Anaísa Raquel

Ok.

Irina Francisco

Pelo menos nesse equipamento cultural em específico.

Anaísa Raquel

Certo.

Consideras que existe alguma relação entre a prática formativa em alguma manifestação cultural e o entendimento cultural?

Irina Francisco

A prática formativa... Consegues explicar-me isso melhor?

Anaísa Raquel

Sim, imagina. Na prática da audiodescrição, percebemos que a maior parte das pessoas com cegueira — principalmente com cegueira de nascença — tem dificuldade em entender os movimentos dos corpos dos bailarinos, a expansão do corpo de um bailarino.

Consideras que, se a pessoa com cegueira — imaginemos, de nascença — tivesse praticado dança, portanto, numa prática formativa, seria mais fácil para ela entender aquilo que é o movimento da dança em palco, portanto, ter um maior entendimento...?

Irina Francisco

Sim, sim.

Aliás, o facto de a pessoa cega poder experienciar uma determinada coisa faz logo com que ela tenha mais facilidade em compreender a audiodescrição referente a essa coisa.

Mesmo relativamente ao teatro — o caso da dança é muito óbvio, a resposta é "sim, claro" — mas mesmo no caso do teatro ou de outras manifestações, se tu estás a descrever algo que, para a pessoa, é completamente novo e ela nunca teve oportunidade de experimentar, claro que vai ser mais difícil a compreensão, não é?

Aquilo que nós conhecemos é mais fácil de entender do que aquilo que nós não conhecemos.

Anaísa Raquel

E vamos para a última: o que sentes que falta fazer para que a cultura esteja mais preparada para receber — seja na plateia, seja no palco — as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Irina Francisco

Acima de tudo, acho que falta mais formação dos profissionais e dos equipamentos culturais e artísticos.

Falta dar mais a conhecer a realidade das pessoas com deficiência — e, concretamente, das pessoas com deficiência visual.

E isso não é um mal, entre aspas, da cultura — é da sociedade em geral...

Falta conhecer mais para ir ao encontro das necessidades.

E também para desmistificar muitas ideias pré-concebidas que existem acerca da deficiência — que as pessoas não vão, que não se interessam, que estão fechadas em casa e que lhes dão comida à boca, não é?

Estou a estereotipar, mas é importante abrir o conhecimento desta comunidade à restante comunidade para desmistificar ideias e para ir mais

ao encontro das necessidades.

E também é preciso que as pessoas procurem mais os equipamentos, que reivindiquem os seus direitos e que se dêem a conhecer, para que quem está do outro lado também perceba que há esta necessidade e que há procura.

Anaísa Raquel

Ok, terminamos então. Eu vou parar de gravar.

XVII - Entrevista integral transcrita a Odete Carvalho

Data da entrevista: 12 de Agosto de 2025

Entrevistador(a): Anaísa Raquel

Entrevistada: Odete Carvalho

Meio de registo: Entrevista realizada por videoconferência, com gravação áudio e consentimento informado.

Formato: Entrevista semiestruturada

Anaísa Raquel

Então, Odete, vamos começar esta entrevista para a minha tese de mestrado. A primeira pergunta é: qual é a tua formação?

Odete Carvalho

Ora, boa tarde, obrigada pelo convite. Então, tenho o 12.º ano e frequência universitária, contudo, não concluí a licenciatura. Portanto, tenho frequência em Línguas e Literaturas Modernas e, depois, mudei de curso para Direito. Mas pronto, optei ali pela carreira da maternidade e da profissão, portanto, 12.º ano e apenas frequência universitária.

Anaísa Raquel

Ok. Só por curiosidade, o curso de Línguas e...

Odete Carvalho

Literaturas... Literaturas Modernas.

Odete Carvalho

Era na Faculdade de Letras de Lisboa.

Anaísa Raquel

E depois, quando mudaste para Direito?

Odete Carvalho

... Direito era na Faculdade de Direito de Lisboa, logo ali ao lado.

Anaísa Raquel

Ok, perfeito.

Odete Carvalho

Tenho dois anos de cada um...

Anaísa Raquel

Ok...

Odete Carvalho

Já dá quatro...

Anaísa Raquel

Já dá a licenciatura antiga...

Odete Carvalho

Exato. Brincadeirinha... bora lá!

Anaísa Raquel

E qual é a tua profissão?

Odete Carvalho

Olha, portanto, a minha profissão é... sou... penso que se chama assistente técnica. É assim que se chama mesmo... Embora tenha, muitas vezes, muitos desafios, porque trabalho noutras áreas mais técnicas, ao lado dos

técnicos superiores. Mas, na verdade, sou assistente técnica, é isso mesmo, formalmente falando.

Anaísa Raquel

E tu trabalhas em que empresa?

Odete Carvalho

Câmara Municipal de Lisboa.

Anaísa Raquel

Ok, terceira pergunta: já alguma vez, no âmbito escolar ou mais tarde, na idade adulta, frequentaste alguma formação ou ensino artístico como aulas de teatro, dança, canto ou outras?

Odete Carvalho

Não, em termos assim mais formais, não. Há umas brincadeirinhas pontuais, mas formais, nada, nada, não.

Anaísa Raquel

Costumas frequentar espetáculos de teatro?

Odete Carvalho

Sem dúvida. Bastantes.

Anaísa Raquel

Quando frequentas espetáculos de teatro, se estiver disponível o recurso de audiodescrição, costumas usá-lo?

Odete Carvalho

Sim, se estiver disponível, sempre. Senão, não uso, mas, se estiver, sim.

Anaísa Raquel

Sexta pergunta: consideras que existe alguma relação entre a regularidade da fruição cultural e uma identidade cultural coletiva junto da comunidade em que estás inserida ou envolvida?

Odete Carvalho

Desculpa, vou-te dar trabalho, vou-te pedir que repitas a pergunta. Perdi-me aí a meio... Isto é o calor, isto é o calor.

Anaísa Raquel

Certo.

Consideras que existe alguma relação entre a regularidade da fruição cultural e uma identidade cultural coletiva junto da comunidade em que estás envolvida?

Odete Carvalho

Sim... mas é sempre difícil avaliar o coletivo, e os coletivos podem ser vários. Pelo menos quem vive no campo, ou em cidades mais pequenas ou em aldeias, tem mais a noção do coletivo. Na parte urbana, nós somos de vários grupos, e a regularidade dessa fruição pode ser diferente... podem ser várias regularidades. Então, eu acho mais difícil, numa cidade grande, como é o caso de Lisboa, ter uma noção precisa sobre isso, sinceramente. Mas, à partida, sim. Mas, sinceramente, com mais dificuldade de quantificar ou de qualificar, até.

Anaísa Raquel

Sétima: Consideras que os equipamentos culturais que frequentas estão preparados para receber de forma adequada as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Odete Carvalho

Muitos sim, alguns não. Já apanhei de tudo pelo país todo e também na cidade de Lisboa. Portanto, uns sim e outros não. Mas talvez a maioria sim, mas ainda há uma parte que não.

Anaísa Raquel

Ok.

Quais consideras que são as mais-valias de um espetáculo de teatro ser audiodescrito?

Odete Carvalho

A mais-valia é sobretudo para quem vai usufruir do espetáculo, para o assistente, porque é o acesso à informação, ter um acesso muito mais completo, não é? Se for um espetáculo com muito texto, a mensagem é captada na maioria, mas vai complementar — e muito — e vai permitir uma maior aproximação... de conseguir absorver mais mensagem. Agora, imaginando que o texto até é muito reduzido e que a mensagem é muito mais passada por imagem, então, a diferença é entre o tudo e o nada, entre compreender a peça e não a compreender.

Anaísa Raquel

Ok.

Costumas usar o termo "pessoa com deficiência" ou preferes utilizar outro? Se usas outro, qual utilizas?

Odete Carvalho

Eu gosto... a expressão que eu prefiro é realmente "pessoa com deficiência", "pessoa cega", "pessoa com baixa visão" ou... se estivermos a falar de outros contextos... e também eu já faço a abreviatura — que é muito contestada e polémica, que muita gente não gosta — mas eu não me

importo nada, que é o "PcD", para simplificar. Mas, claro, em qualquer contexto, é "pessoa com deficiência".

Anaísa Raquel

Ok.

Consideras que há lugar para as pessoas com cegueira ou baixa visão nos palcos?

Odete Carvalho

Ah, sem dúvida, considero que sim. É preciso ter talento, mas sim. Para mim, não, que não tenho jeito nenhum nas artes performativas, mas qualquer pessoa talentosa, sim. Eu acho que irá enriquecer, com certeza, e dar diversidade aos atores. Penso que deva ser incluído, não deverá ser um grupo só de cegos, na minha opinião, mas vai dar muita diversidade e vai ser uma mais-valia a acrescentar. Eu considero que sim.

Anaísa Raquel

Outra. Consideras que o recurso de audiodescrição pode oferecer mais qualidade de vida?

Odete Carvalho

Sim, na medida em que faz com que a pessoa usufrua a peça com muito mais satisfação, não é? E sinta que o seu tempo, o seu dinheiro — *whatever*, o que for — é muito mais bem empregue. Traz felicidade, satisfação, qualidade de vida, sem dúvida, e conhecimento, porque a pessoa apreendeu muito melhor a mensagem. Com certeza que sim, a minha resposta é mesmo sim, inequivocamente.

Anaísa Raquel

Vamos para a 12.^a: privilegias assistir a um espetáculo de teatro que disponibiliza o recurso de audiodescrição em detrimento de outro que não oferece esse serviço?

Odete Carvalho

Isso é complexo... embora, sim, seja a minha primeira procura: as peças terem audiodescrição. Contudo, a temática e o conteúdo também me interessam muito. E, realmente, se houver uma peça com alguma temática ou com algum tipo de atores ou de representação, se possível, eu tento não escolher, mas... vou ver as duas. Tento não ficar na posição de escolher.

Anaísa Raquel

Ok.

Décima terceira: Já alguma vez reclamaste, junto de um equipamento cultural, a existência do recurso de audiodescrição?

Odete Carvalho

Já, já. Já muitas vezes fiz sentir que era merecido, que a peça se fizesse chegar a toda a gente da mesma forma, e não chegar parcial a uns e com a possibilidade do total a outros, não é? Já fiz isso, sim.

Anaísa Raquel

Eu vou fazer aqui um parênteses. Surtiu algum efeito essa reclamação ou essa chamada de atenção?

Odete Carvalho

Eu não tenho a certeza se surtiu um efeito imediato, mas acho que vai surtindo aquele efeito de ir incomodando. E tenho esperança de que, a médio prazo, possa surtir efeitos. Portanto, efeito imediato, a resposta é não. Mas eu tenho esperança — e com a insistência — que vá lá. Quer eu, quer outras pessoas, que vá lá.

Anaísa Raquel

Ok. Penúltima.

Consideras que existe alguma relação entre a prática formativa em alguma manifestação cultural e o entendimento cultural?

Estou? Estás a ouvir-me?

Odete Carvalho

Estou. Ah, está bem. Está aqui algum *pipipi*.

Anaísa Raquel

Está alguma coisa a falar, sim. Eu vou repetir.

Odete Carvalho

Sim, vai. Obrigada.

Anaísa Raquel

Consideras que existe alguma relação entre a prática formativa em alguma manifestação cultural e o entendimento cultural?

Odete Carvalho

Temos aqui sempre uma dificuldade de avaliar verdadeiramente, pelo desconhecimento do que acontece na prática formativa, não é? Mas era bom que pudesse haver aqui um ponto de interseção, sem dúvida.

Anaísa Raquel

Mas eu vou-te dar um exemplo. Imagina, por exemplo, se tu tivesses tido alguma formação de dança, seria mais fácil para ti o entendimento cultural acerca da dança?

Odete Carvalho

Acredito que sim, não é? Acredito que já tivesse algumas noções e que aí tivesse a capacidade, depois, de entender melhor o que estava a passar. Por um lado, sim. Mas, por outro lado, também penso que isso me podia dar alguns preconceitos. Perdia aquela espontaneidade, por um lado. Mas, por outro lado, sim. Por outro lado, a resposta é sim, porque já teria mais conhecimento ali de, pelo menos, muitos conteúdos... Sim, sim, com reticências.

Anaísa Raquel

Certo.

Ok, última: o que sentes que falta fazer para que a cultura esteja mais preparada para receber, seja na plateia, seja no palco, as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Odete Carvalho

O que é que falta fazer? Eu acho que falta a famosa mudança de mentalidades. Ou seja, o que falta fazer é considerarem normal e não que estão a fazer “ah uau”, a fazer ali uma exceção... Falta que considerem super natural que tenha de haver os recursos da acessibilidade. Que isso, quer dizer, seja tão natural como ter os atores. Não é “Ah, vamos lá agora, para isto ficar melhor...” Não. Vamos lá ter isto porque isto é o essencial. Sem isto, o espetáculo não tinha como seguir... Portanto, considero que falta haver essa normalização na cabeça das pessoas. É um passo gigante ainda...

Anaísa Raquel

Sim, até porque não te esqueças que há sempre a questão dos dinheiros, os custos, números... Estamos a fazer isto para quantas pessoas? Mas sim, acho que um dia chegaremos a essa normalização.

Odete Carvalho

Espero bem que sim...

Anaísa Raquel

Então terminamos... vou parar isto, a parar de gravar.

XVIII - Entrevista integral transcrita a Ruben Portinha

Data da entrevista: 7 de Agosto de 2025

Entrevistador(a): Anaísa Raquel

Entrevistado: Ruben Portinha

Meio de registo: Entrevista realizada por videoconferência, com gravação áudio e consentimento informado.

Formato: Entrevista semiestruturada

Anaísa Raquel

Então, vamos começar esta entrevista...

E a primeira pergunta, Ruben, é: qual é a tua formação?

Ruben Portinha

Eu tenho uma licenciatura em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa.

Anaísa Raquel

E qual é a tua profissão?

Ruben Portinha

Sou músico.

Anaísa Raquel

Muito bem.

Ruben Portinha

Freelancer, várias atividades, mas a principal é músico, neste momento.

Anaísa Raquel

Muito bem.

A terceira pergunta é: já alguma vez, no âmbito escolar ou mais tarde, na idade adulta, frequentaste alguma formação ou ensino artístico, como aulas de teatro, dança, canto, música ou outras?

Ruben Portinha

Sim, mas de curta duração. Frequentei formação musical, neste caso, entre 2014 e 2015.

Anaísa Raquel

Ok. E vou fazer aqui um parêntesis só nesta pergunta: essa formação foi em alguma escola pública?

Ruben Portinha

Eu não sei... Bem, isto para além das aulas regulares de Educação Musical, né? Pronto, que nós temos.

Anaísa Raquel

Na escola, sim. Na escola primária e preparatória, não é? No ensino básico.

Ruben Portinha

Sim. Eu não sei se esta escola é pública. Eu penso que... Bem, é a Escola de Música de Nossa Senhora do Cabo. Eu penso que é privada.

Anaísa Raquel

Ok.

Então, quarta pergunta: costumavas frequentar espetáculos de teatro?

Ruben Portinha

Raramente e menos do que gostaria.

Anaísa Raquel

Quinta pergunta: quando frequentas espetáculos de teatro, se estiver disponível o recurso de audiodescrição, costumas utilizá-lo?

Ruben Portinha

Costumo, sim. Costumo utilizar.

Anaísa Raquel

Próxima:

Consideras que existe alguma relação entre a regularidade da fruição cultural e uma identidade cultural coletiva junto da comunidade em que estás envolvido?

Ruben Portinha

Uma relação entre a regularidade da fruição cultural e... desculpa...

Anaísa Raquel

E uma identidade cultural coletiva junto da comunidade em que estás envolvido, inserido.

Ruben Portinha

Essa pergunta é quase filosófica, já. Eu acho que, se não existe, deveria existir, porque cultura é cultivo, não é?

E cultivo tanto é a título individual como... como coletivo.

E, por outro lado, a cultura também é para ser partilhada e, se eu puder consumi-la, se eu puder consumi-la de forma não isolada e puder partilhar essa minha experiência cultural com outras pessoas, eu acho que é sempre

enriquecedor.

Acho que é isso é que é cultivar: é levar de um lado para o outro e fazer crescer ainda mais essa semente.

Eu estou a tentar combater filosofia com filosofia, pronto.

Anaísa Raquel

Certo.

Ruben Portinha

Sim. Resposta sintética: sim.

Anaísa Raquel

Passamos à próxima.

Consideras que os equipamentos culturais que frequentas estão preparados para receber de forma adequada as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Ruben Portinha

A resposta é um bocadinho aberta, porque... equipamentos culturais que frequento... Primeiro, não sei, não conheço a fundo todas as condições existentes em cada um deles. E, segundo, também não são sempre os mesmos. Uns sim, outros não.

Quer dizer, não tenho um conhecimento suficientemente grande para dizer que todos sim ou todos não. Sei que há uns que, sim, têm as condições mínimas, básicas, para receber esta população. E outros que ainda estão bastante aquém.

É por aqui... não tenho uma certeza para te dar.

Anaísa Raquel

Quais consideras que são as mais-valias de um espetáculo de teatro ser audiodescrito?

Ruben Portinha

Depende da forma como é audiodescrito.

Se for uma audiodescrição que não seja excessivamente intrusiva e que deixe o espectador também liberto para acompanhar a peça de teatro e daí poder tirar as suas interpretações, e daí poder usufruir dela sem estar demasiado condicionado, acho que é uma grande mais-valia.

Se for uma audiodescrição mais lírica do que descritiva, mais adjetivada do que objetiva, e que seja demasiado palavrosa, e que seja demasiado intrusiva, e que faça quase o espectador ter de optar entre uma coisa e outra, aí já não acho que seja uma mais-valia.

Anaísa Raquel

Próxima.

Costumas usar o termo "pessoa com deficiência" ou preferes utilizar outro?

Se usas outro, qual é que utilizas?

Ruben Portinha

"Pessoa com deficiência", sim, para... para denominar uma pessoa que tenha algum tipo de limitação, seja motora, seja visual, seja auditiva — embora os surdos digam que não têm deficiência, acho que é uma tese um bocado absurda... etc.

Portanto, para abarcar todas estas pessoas, eu acho que "pessoa com deficiência" é um termo adequado, como há outros.

Podemos falar em pessoas com... bem, pessoas com limitações, não, porque todos temos limitações, tenhamos deficiência ou não.

Podemos falar também em pessoas com necessidades específicas — não especiais, específicas.

Mas, sim, "pessoa com deficiência" eu acho que é o termo que mais utilizo. A expressão.

Anaísa Raquel

Consideras que há lugar para as pessoas com cegueira ou baixa visão nos palcos?

Ruben Portinha

Sim, considero.

Anaísa Raquel

Ok.

Consideras que o recurso da audiodescrição pode oferecer mais qualidade de vida?

Ruben Portinha

Sem dúvida. Sem dúvida. Isso é claro e tem estado à vista — passo a ironia do termo. Tem estado à vista, não é?

Acho que já muitos de nós contactámos com pessoas que tiveram uma muito boa experiência ao utilizar a audiodescrição como recurso para acompanhar diversos tipos de manifestação cultural.

Porque, quando falamos em deficiência visual, falamos numa deficiência sensorial.

Portanto, se é uma deficiência sensorial, é uma limitação que nos condiciona o acesso à informação — neste caso, à informação que os nossos olhos nos trazem.

Sempre que haja uma ferramenta ou um recurso que possa mitigar ou diminuir esta falta de informação, claro que é sempre bom e claro que traz sempre qualidade de vida e realização pessoal.

Anaísa Raquel

Ok. Próxima.

Privilegias assistir a um espetáculo de teatro que disponibiliza o recurso de audiodescrição, em detrimento de outro que não oferece esse serviço?

Ruben Portinha

Sinceramente, não. Não é algo que eu privilegie sobremaneira.

Claro que, se conseguir juntar o melhor dos dois mundos, excelente. Mas não faço assim a maior das questões em guardar ou em agendar a minha ida àquele espetáculo exclusivamente para o dia e hora em que haja audiodescrição.

Para já, porque eu acho que estes recursos não deveriam... Isto num mundo ideal — eu sei que, na realidade, pelo menos por agora, não é possível ou nem sempre é possível — mas, em condições ideais, e aqui sim vamos falar de equidade, epá, eu não devo estar condicionado a escolher aquele dia e hora para ver a peça com audiodescrição.

Eu teria o direito de ver a peça com audiodescrição seja qual for o dia e seja qual for a hora em que ela esteja exibida.

Da mesma maneira que um outro espectador qualquer não vai escolher um determinado dia e hora para ver a peça na sua plenitude porque, nos outros dias, todos os atores estão por trás de uma cortina, não é? Não faz sentido. Isto, mais uma vez digo, em condições ideais.

Nas condições atuais, em que normalmente é destacado um determinado horário e uma data, se calhar, se ficar conjugado uma coisa com a outra — ótimo.

Se não, vou no dia e na hora que pretendo ir, ou que posso ir, independentemente de ter ou de não ter audiodescrição.

Anaísa Raquel

Certo. E se quiseses ir assistir a um espetáculo de teatro que não tenha audiodescrição, irás na mesma, certo?

Ruben Portinha

Sim.

Anaísa Raquel

Próxima pergunta: já alguma vez reclamaste, junto de um equipamento cultural, a existência do recurso de audiodescrição?

Ruben Portinha

Eu creio que sim, mas não te sei agora indicar onde... e com quem.

Mas creio que sim, que já abordei essa questão com algumas pessoas responsáveis por este tipo de sala.

Anaísa Raquel

E vou fazer aqui um parêntesis: teve algum efeito?

Ruben Portinha

Acho que não.

Anaísa Raquel

Ok. Muito bem. Então, penúltima pergunta:

Consideras que existe alguma relação entre a prática formativa em alguma manifestação cultural e o entendimento cultural?

Ruben Portinha

Sim, claro. Claro.

Da mesma forma que, para tu teres um comentário avalizado sobre diversas áreas, convém-te ter alguém que seja especialista nessa área — se alguém vai comentar um evento desportivo, ou comentar uma questão jurídica, ou comentar uma questão relacionada com saúde, uma questão relacionada com incêndios e por aí fora — normalmente convidam-se especialistas na

matéria.

Às vezes convidam-se também uns fala-baratos, mas pronto... No geral, na generalidade, são pessoas especializadas naquela matéria.

Da mesma maneira, se tu tiveres como audiodescritor ou audiodescritora uma pessoa que pertença ou que tenha pertencido ao meio cultural e que saiba chamar as coisas pelos nomes, claro que enriquece.

Anaísa Raquel

Certo. E, do teu ponto de vista, por exemplo, tu és músico — és o meu único entrevistado da área artística — tu sentes que, pelo facto de teres estudado, pelo facto de seres músico, quando assistes a um concerto sem o recurso de audiodescrição, ou com o recurso de audiodescrição, mas pelo teu conhecimento na área, tu sentes que tens mais conhecimentos prévios de como é que será o palco, a disposição dos instrumentos... portanto, sentes que isso é um conhecimento prévio para uma melhor fruição?

Ruben Portinha

Sinto, sim.

Anaísa Raquel

Ok. Então vamos para a última:

O que sentes que falta fazer para que a cultura esteja mais preparada para receber, seja na plateia, seja no palco, as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Ruben Portinha

Desculpa só voltar atrás, e já te repito, para repetires esta última pergunta.

Anaísa Raquel

Ok.

Ruben Portinha

Ou seja, tu, no fim, perguntaste para uma maior fruição do espetáculo.

Bem, há aqui duas coisas diferentes: há a percepção de como é que as coisas funcionam, por um lado, e a fruição do espetáculo, pelo outro.

Eu acho que, em termos de fruição do espetáculo, uma coisa não está diretamente relacionada com a outra.

Acho que uma pessoa — às vezes até uma pessoa que não esteja tão ligada ao meio — consegue fruir mais do espetáculo do que uma que esteja, porque a que está está sempre atenta a outros pormenorzinhos e outras coisas que a desviam, muitas vezes, da música por si, da música pela música, não é?

E que já a estão a levar a viajar para outros campos: "aquele instrumento, não sei quê, devia estar melhor captado", "olha, o cantor não se deve estar a ouvir como deve ser" ou... estás a ver? Pronto.

Isto é uma coisa.

E, portanto, claro que, tendo conhecimento na área, sei de antemão como é que muitas daquelas coisas funcionam — coisa que outra pessoa que não esteja familiarizada não sabe.

Não sabe, não sabe... muitas vezes nem lhe interessa. Outras vezes interessa. Por exemplo, para as pessoas com deficiência visual, se calhar interessa-lhes.

Às vezes nunca viram, nunca estiveram ao pé, nunca viram uma bateria, um contrabaixo, um saxofone... sei lá. Ou não sabem o que é um monitor de palco... pronto.

Eu, à partida, sei como é que as coisas funcionam. Tenho uma noção de como é que os instrumentos devem estar dispostos em palco — embora, claro, não tenham de estar sempre da mesma maneira, mas, enfim, há uns certos padrões, etc. Pronto.

E, portanto, aqui sim, vai-me trazer um pouquinho mais de pré-preparação. Agora, para usufruir do espetáculo, eu diria que não preciso destes pormenores técnicos.

Eu preciso é de ouvir a música. Um espetáculo de música serve sobretudo para ouvir música e interagir com ela.

Muita gente diz: “Ah, vou ver o concerto” ou “fui ver o concerto”, e quase ninguém diz “fui ouvir”.

Anaísa Raquel

Certo.

Ruben Portinha

A verdade é que a música é para ouvir. Enfim... como uma exposição de pintura é para ver.

Mas queria só fazer esta distinção entre o estar mais pré-preparado, por um lado, e o usufruir, pelo outro.

Anaísa Raquel

Certo. Entendo. Perfeito.

Ok, então vou fazer a última:

O que sentes que falta fazer para que a cultura esteja mais preparada para receber, seja no palco, seja na plateia, as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Ruben Portinha

Eu vou-te responder da mesma forma que costumo responder quando me fazem perguntas do género: o que é que falta fazer?

Eu acho que o que falta fazer é trabalhar do pescoço para cima.

Eu acho que é isso que falta fazer.

É continuar a trabalhar para que as nossas formas de pensamento, as

nossas ações e as nossas políticas vão cada vez mais ao encontro daquilo que nós somos, que é: diversos. Que é a diversidade.

É claro que não existe o mundo ideal. Só existe este — que é o mundo que nós estamos, mal ou bem, a gerir.

Somos os administradores do condomínio...

E, sinceramente... eu não. Nós estamos cada vez mais cercados por tecnologia.

Eu continuo a achar que o principal fator de mudança, e o principal motor, continua a ser o fator humano.

E, se nós trabalharmos o fator humano, às tantas, já não vai ser estranho, nem um bicho de sete cabeças, alguém que programe uma sala de espetáculos, ou alguém que construa de raiz uma sala de espetáculos, pensar em lugares para mobilidade condicionada, em audiodescrição, em acesso à plateia, em acesso ao palco, em acesso à receção... e por aí vamos... em sinalética visível, em linguagem fácil, em Língua Gestual Portuguesa...

Portanto, eu acho que é isso que há para mudar: é a nossa forma de pensamento.

Epá, a par com algumas soluções tecnológicas que possam surgir — não digo que não.

Mas, acima de tudo, o que há a mudar somos nós próprios.

Anaísa Raquel

Certo.

Queres dizer mais alguma coisa no âmbito desta entrevista?

Ruben Portinha

Desejar-te bom trabalho.

E que o teu trabalho traga mais frutos. Mais alguns frutos.

Anaísa Raquel

Ok. Então vou parar a gravação.

XIX - Entrevista integral transcrita a Rui do Nascimento

Data da entrevista: 6 de Agosto de 2025

Entrevistador(a): Anaísa Raquel

Entrevistado: Rui do Nascimento

Meio de registo: Entrevista realizada por videoconferência, com gravação áudio e consentimento informado.

Formato: Entrevista semiestruturada

Anaísa Raquel

Ok, muito bem. Então, Rui, vamos começar esta entrevista.

E a primeira pergunta é: qual é a tua formação?

Rui do Nascimento

Eu sou licenciado em Direito e tenho a cédula profissional de advogado.

Anaísa Raquel

Muito bem.

Rui do Nascimento

Agora estou reformado, mas...

Anaísa Raquel

E qual é a formação? Ou seja, onde é que foi a formação?

Rui do Nascimento

Tirei o curso de Direito na Universidade Clássica, na Faculdade de Direito da Universidade Clássica de Lisboa.

Anaísa Raquel

Muito bem.

Então, a profissão que exercestes foi advogado?

Rui do Nascimento

Uma das.

Anaísa Raquel

Uma das. Ok. Então, podemos saber mais?

Rui do Nascimento

Fui funcionário do INR durante 40 anos, 42 anos, onde comecei pelas categorias mais baixas e, à medida que... cheguei a chefe de divisão.

Depois estive na Câmara de Odivelas como auditor. Posteriormente, passei a presidente de uma empresa municipal que havia no concelho de Odivelas, que era a Municipália. Fui diretor do Departamento de Educação da Câmara, depois voltei à Câmara, onde me aposentei e agora estou a colaborar com a APEC, como diretor técnico da instituição.

Anaísa Raquel

Ok, boa. Terceira pergunta.

Já alguma vez, no âmbito escolar ou mais tarde, na idade adulta, frequentaste alguma formação ou ensino artístico, como aulas de teatro, dança, canto ou outras?

Rui do Nascimento

Nenhuma dessas situações, mas fui músico, onde tirei o curso de acordeão aos 14 anos. E exerci essa atividade até aos 23 anos.

Anaísa Raquel

Uau.

Rui do Nascimento

Estudei a tocar nas emissoras, no Rádio Clube do Huambo. E fazia muitas festas...

Anaísa Raquel

Do Rádio Clube de quê? Não entendi bem...

Rui do Nascimento

Do Huambo. Ok.

Anaísa Raquel

Do Huambo. Ok.

Rui do Nascimento

Era uma rádio que havia na cidade de Nova Lisboa.

Anaísa Raquel

Muito bem.

Rui do Nascimento

Huambo.

Anaísa Raquel

Certo.

E costumas frequentar espetáculos de teatro?

Rui do Nascimento

Costumo. Bastantes.

Anaísa Raquel

Quando frequentas espetáculos de teatro, se estiver disponível o recurso de audiodescrição, costumás utilizá-lo?

Rui do Nascimento

Sempre.

Anaísa Raquel

Sempre.

Rui do Nascimento

Sempre.

Anaísa Raquel

Consideras que existe alguma relação entre a regularidade da fruição cultural e uma identidade cultural coletiva junto da comunidade em que estás envolvido?

Rui do Nascimento

Eu penso que sim, existe, porque... Vamos lá ver... A fruição cultural está muito relacionada com a questão da própria oferta, não é? E, quanto maior for a oferta da sociedade cultural, maior é a nossa possibilidade de fruir do que pode ter a própria produção cultural. Eu penso que há uma relação direta entre as pessoas que estão...

Anaísa Raquel

Ok, deixa-me só dizer-te uma coisa: não sei se é a internet ou se é o facto de

estares afastado, mas, às vezes, perco o final das frases e não sei se depois vou conseguir transcrever bem as perguntas.

Rui do Nascimento

E assim está melhor?

Anaísa Raquel

Está melhor, está melhor, obrigada. Muito bem, então vou passar para a sétima pergunta.

Consideras que os equipamentos culturais que frequentas estão preparados para receber de forma adequada as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Rui do Nascimento

Eu penso que aqui, as salas... vamos dar uma coisa... eu penso que as salas de espetáculo, para uma pessoa com deficiência visual, não necessitam de ter nenhuma adaptação especial, porque nós movimentamos convenientemente e, portanto, não é necessária nenhuma adaptação especial.

O que se coloca é uma falta de sensibilização por parte das pessoas que, muitas vezes, estão nas salas de espetáculos, porque, com aquela necessidade de querer decidir pelas próprias pessoas com deficiência o que é melhor para elas, sem as consultar sequer, acontece, muitas vezes, que as colocam em locais não muito apropriados até para ter aquele impacto com o som da sala, com o espetáculo, com o movimento no palco.

Isso acontece em algumas salas de espetáculo, que nos colocam de lado, naqueles camarotes que, para nós, uma pessoa que não vê e só ouve, muitas vezes direciona a cara não para o sítio adequado, mas para o sítio onde estão as colunas.

Mas pronto, que não tem muito a ver com as salas, tem mais a ver com quem gere as salas.

Anaísa Raquel

Certo, ok.

Quais consideras que são as mais-valias de um espetáculo de teatro ser audiodescrito?

Rui do Nascimento

As mais-valias são enormes. Primeiro, porque, num teatro audiodescrito, nós conseguimos apreendermo-nos daquilo de que os que veem se apreendem, que nós, só pelo ouvido, não conseguimos saber.

Uma pessoa com deficiência visual... com baixa visão consegue aperceber-se do movimento, mas um cego total consegue aperceber-se das falas, do movimento das falas, mas não se consegue aperceber de gestos, de vestuários, de comportamentos...

E isso a audiodescrição complementa perfeitamente: aquilo que nós não conseguimos apreender com os olhos.

Portanto, um espetáculo com audiodescrição, inequivocamente, é muito mais rico para uma pessoa com deficiência visual do que um espetáculo sem audiodescrição.

Se me perguntares: consegues assistir a um espetáculo sem audiodescrição?

Consigo, mas não saio de lá tão rico como saio com a audiodescrição.

Anaísa Raquel

Ok.

Costumas usar o termo "pessoa com deficiência" ou preferes utilizar outro?

Se usas outro, qual é que utilizas?

Rui do Nascimento

Uso "pessoa com deficiência".

Anaísa Raquel

Ok.

Rui do Nascimento

Porque deficiente não há. Todos nós, quando nascemos, nascemos como pessoas. Depois, podemos é ou nascer já com deficiência ou adquirir uma deficiência.

Nós, antes de mais, somos pessoas e só depois é que podemos, ou não, ter uma deficiência.

Portanto, o termo é mesmo "pessoa com deficiência" ou "pessoa com deficiência visual", porque, antes de mais, somos pessoas.

Anaísa Raquel

Ok.

Consideras que há lugar para as pessoas com cegueira ou baixa visão nos palcos?

Rui do Nascimento

Sim, há. Inclusive, há países onde há atores com deficiência visual que têm elencos de teatro, que conseguem perfeitamente ser atores e fazer, integrar um espetáculo perfeitamente normal.

Perguntas-me: mas há, portanto, elencos só com pessoas com deficiência visual?

Há várias tentativas e há algumas, mas eu penso que é muito mais rico um elenco híbrido, ou seja, que integre pessoas com deficiência visual.

Por uma razão simples: é que um espetáculo só com pessoas com deficiência visual... há posturas, há certos movimentos, há todo um conjunto de gestos que, se forem pessoas só cegas, não os conseguem enquadrar nem...

Eu já assisti a peças de teatro só com pessoas com deficiência visual.

Não gostei, sinceramente. É um bocadinho degradante.

Agora, espetáculos mistos, inclusivos, onde há pessoas com deficiência visual, totalmente normal. Inclusive, há grupos de dança que integram pessoas com deficiência visual.

Anaísa Raquel

Certo, verdade. Ok.

Consideras que o recurso de audiodescrição pode oferecer mais qualidade de vida?

Rui do Nascimento

Naturalmente que, quanto maior for o acesso à cultura, melhor é a qualidade de vida que temos.

Portanto, a audiodescrição é uma grande mais-valia para o nosso enriquecimento pessoal. A nossa qualidade de vida, naturalmente, vai melhorar.

Eu sou ciente de que a audiodescrição, hoje em dia — e de facto — já não se restringe apenas a salas de teatro; já há audiodescrição em filmes, audiodescrição em espetáculos...

Evidentemente que isso... em museus... só nos valoriza cada vez mais...

Anaísa Raquel

Boa.

Privilegias assistir a um espetáculo de teatro que disponibiliza o recurso de audiodescrição, em detrimento de outro que não oferece esse serviço?

Rui do Nascimento

Exatamente. Se houver um espetáculo de teatro com audiodescrição, é o que eu escolho.

A não ser que haja um espetáculo com um artista famoso que eu gostasse

muito de ver, e aí sou capaz de assistir ao espetáculo porque, pronto... Mas o espetáculo com audiodescrição é o que eu privilegio, em relação ao outro.

Anaísa Raquel

Ok.

Já alguma vez reclamaste, junto de um equipamento cultural, a existência do recurso de audiodescrição?

Rui do Nascimento

Imensas vezes. Eu sou um contestatário por natureza.

Quando vou a um museu, ou vou visitar um museu, eu dou um pequeno exemplo:

Quando fui pela primeira vez ao Museu do Dinheiro, a primeira coisa que fiz foi, através da APEC, pressionarmos o próprio Banco de Portugal para audiodescrever produtos, moedas e documentos que lá estão.

E eu, onde vou, tento sempre pressionar para que a audiodescrição lá chegue.

É um enriquecimento para nós.

Uma coisa é irmos a um espaço, levarmos alguém connosco que nos faz uma descrição — mas é de acordo com aquilo que a pessoa pensa.

Outra coisa é termos uma audiodescrição feita por um profissional, que nos dá uma imagem muito mais próxima da realidade do que um leigo sobre a matéria.

Eu sou um grande impulsionador da audiodescrição, na sua implementação em museus, em teatros, em cinemas — seja onde for.

Onde eu vou, a audiodescrição vai comigo.

Anaísa Raquel

Penúltima: consideras que existe alguma relação entre a prática formativa em alguma manifestação cultural e o entendimento cultural?

Rui do Nascimento

Essa é um pouco complexa.

Anaísa Raquel

Verdade. Vou repetir: consideras que existe alguma relação entre a prática formativa em alguma manifestação cultural e o entendimento cultural?

Vou dar um exemplo: consideras que, se praticasses, mesmo que não profissionalmente, ou tivesses tido aulas de dança contemporânea, assistir a um espetáculo de dança contemporânea seria mais fácil? Com audiodescrição ou sem audiodescrição? Sabendo os códigos da dança contemporânea, por exemplo.

Rui do Nascimento

Naturalmente que sim. Vamos lá a ver, infelizmente nós, no nosso percurso de aprendizagem, raramente temos essa formação e esse conhecimento. É evidente que, ao tê-lo, naturalmente, tudo o resto seria muito mais simples. Mas é uma coisa que se pode adquirir, uma questão de nós, na vida, apostarmos um pouco... para depois conseguirmos atingir o objetivo.

Anaísa Raquel

Certo.

Então vamos para a última.

O que sentes que falta fazer para que a cultura esteja mais preparada para receber, seja na plateia, seja no palco, as pessoas com cegueira ou baixa visão?

Rui do Nascimento

Olha, falta fazer muito. Ou seja, nós não nos podemos queixar que nada foi feito.

Recordo-me que, quando entrei nesta vida, comecei a envolver-me na área da deficiência, não havia nada.

Nem sequer se sonhava.

Lembro-me que participei no primeiro congresso nacional de pessoas com deficiência, em 78. Foi o primeiro. Não havia nada.

Vê-se que, de facto, houve uma grande evolução, mas falta fazer muito mais. Falta, primeiro, sensibilizar a comunidade para a diferença, fazer com que a comunidade aceite as pessoas com deficiência, sensibilizar essa comunidade — principalmente da área do espetáculo — para que não decida pelas pessoas com deficiência, mas decida com as pessoas com deficiência, para se encontrarem as melhores soluções.

Mas também não podemos ir ao ponto de dizer que nada funciona.

Já há muita coisa... e posso dizer que eu, que já ando aqui há 50 anos nesta vida, que o que existia e o que existe é como a sorte grande e a aproximação.

É, de facto, abismal. Já há muita coisa.

As pessoas hoje têm muita coisa ao dispor, mas também falta muita coisa, que é falta de informação.

As pessoas deviam ser — isto tem a ver também com a anterior — deviam ser informadas e formadas para que possam aproveitar o que existe.

Porque a pior coisa que existe nesta área é, primeiro, conseguir-se atingir alguns objetivos e, depois, as pessoas não aproveitarem o que existe.

Porque nós só conseguimos justificar uma maior intervenção nesta área se as pessoas comparecerem, se as pessoas aproveitarem, se as pessoas forem à luta e conseguirem tirar proveito do que já foi feito, para poder exigir muito mais.

E isso é um bocadinho do nosso papel, de um grupo que andamos em todas:

é exatamente tentar justificar o investimento que se faz nesta área.

Porque, sem isso, nós não podemos...

Agora, falta muito, falta fazer muito? Falta.

E passa, essencialmente, pela sensibilização destas autoridades públicas, até das entidades que atuam nesta área — sensibilizá-las para a diferença.

Ou seja, o mundo dos “normovisuais” tem de se interrelacionar com o mundo dos “normocegos”.

Anaísa Raquel

Certo. Ok. Perfeito. Ok.

Então, damos por terminada. Vou parar a gravação.

XX – Termos de consentimento informado – Criadores

Termo de consentimento informado - Entrevista a Criadores

Eu, Carlos Diogo Oliveira Freitas, portador do cartão de cidadão nº ~~XXXXXXXXXX~~, aceito participar de livre vontade no estudo da autoria de Anaísa Raquel (aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema), orientado pelo Professor Doutor David Antunes (Escola Superior de Teatro e Cinema), no âmbito da dissertação de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas. Declaro que fui devidamente informado(a) acerca dos principais objectivos deste estudo e que aceito responder a uma entrevista que explora questões sobre as minhas criações artísticas e a implementação do recurso de audiodescrição com vista à acessibilidade das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A minha participação neste estudo é voluntária, não sujeita a qualquer condicionalismo ou prejuízo próprio, em caso de desistência da mesma.

Aceito, ainda, que a entrevista seja gravada para ser usada no âmbito da apresentação e defesa do trabalho referido.

Ao participar neste trabalho, estou a colaborar com a investigação de Anaísa Raquel acerca da acessibilidade cultural das pessoas com cegueira ou baixa visão, não sendo, contudo, acordado qualquer benefício directo ou indirecto pela minha colaboração.

Entendo, ainda, que toda a informação obtida nesta entrevista será divulgada na Tese de Mestrado dando como referência o meu nome artístico, que comunico abaixo.

Nome Carlos Diogo Oliveira Freitas

Nome artístico Diogo Freitas

Assinatura



Data 15/07/2025

Termo de consentimento informado - Entrevista a Criadores

Eu, ELSA DA CONCEIÇÃO VALENTIM GUERREIRO, portador(a) do B.I. / cartão de cidadão nº [REDACTED], aceito participar de livre vontade no estudo da autoria de Anaísa Raquel (aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema), orientado pelo Professor Doutor David Antunes (Escola Superior de Teatro e Cinema), no âmbito da dissertação de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas.

Declaro que fui devidamente informado(a) acerca dos principais objectivos deste estudo e que aceito responder a uma entrevista que explora questões sobre as minhas criações artísticas e a implementação do recurso de audiodescrição com vista à acessibilidade das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A minha participação neste estudo é voluntária, não sujeita a qualquer condicionalismo ou prejuízo próprio, em caso de desistência da mesma.

Aceito, ainda, que a entrevista seja gravada para ser usada no âmbito da apresentação e defesa do trabalho referido.

Ao participar neste trabalho, estou a colaborar com a investigação de Anaísa Raquel acerca da acessibilidade cultural das pessoas com cegueira ou baixa visão, não sendo, contudo, acordado qualquer benefício directo ou indirecto pela minha colaboração.

Entendo, ainda, que toda a informação obtida nesta entrevista será divulgada na Tese de Mestrado dando como referência o meu nome artístico, que comunico abaixo.

Nome

[REDACTED]

Nome artístico ELSA VALENTIM

Assinatura 

Data 02/05/25

Termo de consentimento informado - Entrevista a Criadores

Eu, Marco Paulo Martins Paiva, portador(a) do

B.I. / cartão de cidadão nº [REDACTED] aceito participar de livre vontade no estudo da autoria de Anaísa Raquel (aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema), orientado pelo Professor Doutor David Antunes (Escola Superior de Teatro e Cinema), no âmbito da dissertação de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas.

Declaro que fui devidamente informado(a) acerca dos principais objectivos deste estudo e que aceito responder a uma entrevista que explora questões sobre as minhas criações artísticas e a implementação do recurso de audiodescrição com vista à acessibilidade das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A minha participação neste estudo é voluntária, não sujeita a qualquer condicionalismo ou prejuízo próprio, em caso de desistência da mesma.

Aceito, ainda, que a entrevista seja gravada para ser usada no âmbito da apresentação e defesa do trabalho referido.

Ao participar neste trabalho, estou a colaborar com a investigação de Anaísa Raquel acerca da acessibilidade cultural das pessoas com cegueira ou baixa visão, não sendo, contudo, acordado qualquer benefício directo ou indirecto pela minha colaboração.

Entendo, ainda, que toda a informação obtida nesta entrevista será divulgada na Tese de Mestrado dando como referência o meu nome artístico, que comunico abaixo.

Nome Marco Paulo Martins Paiva

Nome artístico Marco Paiva



Assinatura _____

Data 30 / 04/ 2025

Termo de consentimento informado - Entrevista a Criadores

Eu, Sara Barros Leitão, portador(a) do B.I. / cartão de cidadão nº , aceito participar de livre vontade no estudo da autoria de Anaísa Raquel (aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema), orientado pelo Professor Doutor David Antunes (Escola Superior de Teatro e Cinema), no âmbito da dissertação de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas. Declaro que fui devidamente informado(a) acerca dos principais objectivos deste estudo e que aceito responder a uma entrevista que explora questões sobre as minhas criações artísticas e a implementação do recurso de audiodescrição com vista à acessibilidade das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A minha participação neste estudo é voluntária, não sujeita a qualquer condicionalismo ou prejuízo próprio, em caso de desistência da mesma. Aceito, ainda, que a entrevista seja gravada para ser usada no âmbito da apresentação e defesa do trabalho referido.

Ao participar neste trabalho, estou a colaborar com a investigação de Anaísa Raquel acerca da acessibilidade cultural das pessoas com cegueira ou baixa visão, não sendo, contudo, acordado qualquer benefício directo ou indirecto pela minha colaboração.

Entendo, ainda, que toda a informação obtida nesta entrevista será divulgada na Tese de Mestrado dando como referência o meu nome artístico, que comunico abaixo.

Nome: Sara Barros Leitão

Nome artístico: Sara Barros Leitão


Assinatura _____

Data 21 / 04 / 2025

Termo de consentimento informado - Entrevista a Criadores

Eu, Tiago Rocha Rodrigues, portador(a) do B.I. / cartão de cidadão nº [REDACTED] aceito participar de livre vontade no estudo da autoria de Anaísa Raquel (aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema), orientado pelo Professor Doutor David Antunes (Escola Superior de Teatro e Cinema), no âmbito da dissertação de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas.

Declaro que fui devidamente informado(a) acerca dos principais objectivos deste estudo e que aceito responder a uma entrevista que explora questões sobre as minhas criações artísticas e a implementação do recurso de audiodescrição com vista à acessibilidade das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A minha participação neste estudo é voluntária, não sujeita a qualquer condicionalismo ou prejuízo próprio, em caso de desistência da mesma.

Aceito, ainda, que a entrevista seja gravada para ser usada no âmbito da apresentação e defesa do trabalho referido.

Ao participar neste trabalho, estou a colaborar com a investigação de Anaísa Raquel acerca da acessibilidade cultural das pessoas com cegueira ou baixa visão, não sendo, contudo, acordado qualquer benefício directo ou indirecto pela minha colaboração.

Entendo, ainda, que toda a informação obtida nesta entrevista será divulgada na Tese de Mestrado dando como referência o meu nome artístico, que comunico abaixo.

Nome: Tiago Rocha Rodrigues

Nome artístico: Tiago Rodrigues

Assinatura _____



Data 26 / 03 / 2025

XXI – Termos de consentimento informado – Público-alvo do recurso de audiodescrição

Termo de consentimento informado - Entrevista a Público-alvo do recurso de audiodescrição

Eu, Dídia Alexandra Carregosa Lourenço, portador(a) do Cartão de Cidadão nº [REDACTED] encarregada de educação de Pedro Lourenço de Almeida, declare que autorizo a participação do meu educando no estudo da autoria de Anaísa Raquel (aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema), orientado pelo Professor Doutor David Antunes (Escola Superior de Teatro e Cinema), no âmbito da dissertação de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas.

Declaro que fui devidamente informado(a) acerca dos principais objectivos deste estudo e que aceito que o meu educando responda a uma entrevista que explora questões sobre as suas experiências culturais e a fruição do recurso de audiodescrição com vista à acessibilidade das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A participação do meu educando neste estudo é voluntária, não sujeita a qualquer condicionalismo ou prejuízo próprio, em caso de desistência da mesma.

Aceito, ainda, que a entrevista seja gravada para ser usada no âmbito da apresentação e defesa do trabalho referido.

Ao participar neste trabalho, estou a colaborar com a investigação de Anaísa Raquel acerca da acessibilidade cultural das pessoas com cegueira ou baixa visão, não sendo, contudo, acordado qualquer benefício directo ou indirecto pela minha colaboração.

Entendo, ainda, que toda a informação obtida nesta entrevista será divulgada na Tese de Mestrado dando como referência o meu nome artístico, que comunico abaixo.

Nome: Dídia Alexandra Carregosa Lourenço responsável pela criança Pedro
Lourenço de Almeida

Nome pelo qual desejo ser referido Dídia Lourenço/Pedro Almeida



**Termo de consentimento informado - Entrevista a Público-alvo do
recurso de audiodescrição**

Eu, Irina Raquel Francisco, portador(a) do B.I. / cartão de cidadão nº

_____ aceito participar de livre vontade no estudo da autoria de Anaísa Raquel (aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema), orientado pelo Professor Doutor David Antunes (Escola Superior de Teatro e Cinema), no âmbito da dissertação de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas.

Declaro que fui devidamente informado(a) acerca dos principais objectivos deste estudo e que aceito responder a uma entrevista que explora questões sobre as minhas criações artísticas e a implementação do recurso de audiodescrição com vista à acessibilidade das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A minha participação neste estudo é voluntária, não sujeita a qualquer condicionalismo ou prejuízo próprio, em caso de desistência da mesma. Aceito, ainda, que a entrevista seja gravada para ser usada no âmbito da apresentação e defesa do trabalho referido.

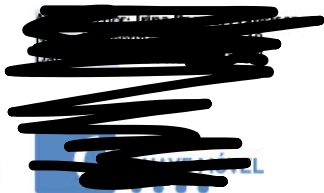
Ao participar neste trabalho, estou a colaborar com a investigação de Anaísa Raquel acerca da acessibilidade cultural das pessoas com cegueira ou baixa visão, não sendo, contudo, acordado qualquer benefício directo ou indirecto pela minha colaboração.

Entendo, ainda, que toda a informação obtida nesta entrevista será divulgada na Tese de Mestrado dando como referência o meu nome artístico, que comunico abaixo.

Nome *Irina Francisco*

Nome pelo qual desejo ser referido: *Irina Francisco*

Assinatura

A blacked-out signature, likely of Irina Francisco, with a blue rectangular stamp partially visible underneath.

Data 17/09/2025

**Termo de consentimento informado - Entrevista a Público-alvo do
recurso de audiodescrição**

Eu, Maria Odete da Silva Carvalho, portador(a) do cartão de cidadão nº [REDACTED], aceito participar de livre vontade no estudo da autoria de Anaísa Raquel (aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema), orientado pelo Professor Doutor David Antunes (Escola Superior de Teatro e Cinema), no âmbito da dissertação de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas.

Declaro que fui devidamente informado(a) acerca dos principais objectivos deste estudo e que aceito responder a uma entrevista que explora questões sobre as minhas criações artísticas e a implementação do recurso de audiodescrição com vista à acessibilidade das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A minha participação neste estudo é voluntária, não sujeita a qualquer condicionalismo ou prejuízo próprio, em caso de desistência da mesma. Aceito, ainda, que a entrevista seja gravada para ser usada no âmbito da apresentação e defesa do trabalho referido.

Ao participar neste trabalho, estou a colaborar com a investigação de Anaísa Raquel acerca da acessibilidade cultural das pessoas com cegueira ou baixa visão, não sendo, contudo, acordado qualquer benefício directo ou indirecto pela minha colaboração.

Entendo, ainda, que toda a informação obtida nesta entrevista será divulgada na Tese de Mestrado dando como referência o meu nome artístico, que comunico abaixo.

Nome: Maria Odete da Silva Carvalho

Nome pelo qual desejo ser referido

Odete

Assinatura _____

Data:



21/agosto/2025

Termo de consentimento informado - Entrevista a Público-alvo do recurso de audiodescrição

Eu, Ruben Tiago Vasconcelos Portinha, portador(a) do

B.I. / cartão de cidadão nº [REDACTED] aceito participar de livre vontade no estudo da autoria de Anaísa Raquel (aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema), orientado pelo Professor Doutor David Antunes (Escola Superior de Teatro e Cinema), no âmbito da dissertação de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas.

Declaro que fui devidamente informado(a) acerca dos principais objectivos deste estudo e que aceito responder a uma entrevista que explora questões sobre as minhas criações artísticas e a implementação do recurso de audiodescrição com vista à acessibilidade das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A minha participação neste estudo é voluntária, não sujeita a qualquer condicionalismo ou prejuízo próprio, em caso de desistência da mesma.

Aceito, ainda, que a entrevista seja gravada para ser usada no âmbito da apresentação e defesa do trabalho referido.

Ao participar neste trabalho, estou a colaborar com a investigação de Anaísa Raquel acerca da acessibilidade cultural das pessoas com cegueira ou baixa visão, não sendo, contudo, acordado qualquer benefício directo ou indirecto pela minha colaboração.

Entendo, ainda, que toda a informação obtida nesta entrevista será divulgada na Tese de Mestrado dando como referência o meu nome artístico, que comunico abaixo.

Nome: Ruben Tiago Vasconcelos Portinha

Nome pelo qual desejo ser referido Ruben Portinha

Assinatura _____

Data 17/08/2025

Termo de consentimento informado - Entrevista a Público-alvo do recurso de audiodescrição

Eu, Rui Gonçalves Simões do Nascimento, portador do cartão de cidadão nº [REDACTED] aceito participar de livre vontade no estudo da autoria de Anaísa Raquel (aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema), orientado pelo Professor Doutor David Antunes (Escola Superior de Teatro e Cinema), no âmbito da dissertação de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas.

Declaro que fui devidamente informado acerca dos principais objectivos deste estudo e que aceito responder a uma entrevista que explora questões sobre as minhas criações artísticas e a implementação do recurso de audiodescrição com vista à acessibilidade das pessoas com cegueira ou baixa visão.

A minha participação neste estudo é voluntária, não sujeita a qualquer condicionalismo ou prejuízo próprio, em caso de desistência da mesma.

Aceito, ainda, que a entrevista seja gravada para ser usada no âmbito da apresentação e defesa do trabalho referido.

Ao participar neste trabalho, estou a colaborar com a investigação de Anaísa Raquel acerca da acessibilidade cultural das pessoas com cegueira ou baixa visão, não sendo, contudo, acordado qualquer benefício directo ou indirecto pela minha colaboração.

Entendo, ainda, que toda a informação obtida nesta entrevista será divulgada na Tese de Mestrado dando como referência o meu nome artístico, que comunico abaixo.

Nome Rui Gonçalves Simões do Nascimento

Nome pelo qual desejo ser referido: Rui do Nascimento

Assinatura

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Rui do Nascimento', written over a horizontal line.

Data 12/08/2025