

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



METODOLOGIAS DE PRODUÇÃO NAS ARTES PERFORMATIVAS EM PROJETOS ARTÍSTICOS COM  
PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM PRODUÇÃO

---

Inês Sofia Sousa Oliveira

Amadora, outubro de 2019

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**METODOLOGIAS DE PRODUÇÃO NAS ARTES PERFORMATIVAS EM PROJETOS  
ARTÍSTICOS COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA**

Inês Sofia Sousa Oliveira

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – especialização em Produção, realizada sob a orientação científica de Rui Matoso, especialista em Produção, e coorientação da Professora Conceição Mendes.

Amadora, outubro de 2019

“O que nos importa não é tanto chegar a uma solução provisória, mas mostrar que um problema merece ser colocado.”

(Canguilhem, 2002, p.148)

## Agradecimentos

Ao longo deste caminho que tenho vindo a percorrer, há cerca de três anos, foram inúmeras as pessoas e instituições que me têm apoiado aos mais diversos níveis e às quais estou profundamente grata.

Agradeço, em primeiro lugar, aos atores do grupo de teatro Duas Senas com quem tenho o prazer de trabalhar (e aprender) desde 2015 e que, através da sua imensa criatividade, talento, força de vontade, companheirismo e amizade me foram despertando para alguns dos temas sobre os quais venho a refletir nesta tese. Sem cada um deles, este projeto não teria acontecido.

Ao meu orientador, o professor Rui Matoso, que sempre contribuiu com os mais diversos estímulos ao nível bibliográfico – quer diretamente relacionados com o tema quer indiretamente, mas que se configuraram bastante importantes para que eu pudesse pensar alguns contextos e problemáticas inerentes à minha premissa. Por toda a disponibilidade, dedicação e amizade ao longo dos últimos três anos, um sentido agradecimento.

Aos meus amigos e principalmente à minha família e ao meu namorado, por toda a paciência e por acreditarem sempre em mim, mesmo nos momentos mais difíceis. Sem o vosso apoio e persistência incondicionais este caminho teria sido muito mais tortuoso. Uma especial palavra de apreço à minha mãe que foi, em muitos momentos, a “barra antipânico” que me reativou em alguns momentos de bloqueio e desespero. Por toda a força, persistência e amor.

Ao *teatromosca*, por ser a casa firme, consistente e dinâmica que me formou e permitiu crescer (aos níveis pessoal e profissional), explorar e pensar nesta e noutras temáticas. Colaborar com o *teatromosca* é viver entre uma multiplicidade de projetos e emoções; é uma constante inquietação que me faz viver uma vida num só dia. Não podia sentir-me mais lisonjeada por pertencer a esta equipa. E claro, é com profundo carinho que agradeço aos meus queridos colegas e amigos por tudo o que me ensinaram, pelo apoio nesta etapa e pela amizade.

Ao CECD – Centro de Educação para o Cidadão com Deficiência de Mira Sintra que, por trabalhar de perto com a sua realidade, reconheço a dedicação e trabalho constante nesta luta em direção à plena igualdade de direitos e à inclusão justa.

Por fim, um profundo agradecimento ao Marco Paiva, encenador do projeto Crinabel Teatro e fundador da Terra Amarela, pela sua imensa disponibilidade e pelo consistente trabalho no campo da inclusão cultural; aos atores do Crinabel Teatro por terem sido tão generosos e me terem aberto as portas da sua casa.

A todos os artistas com deficiência pela luta persistente; por todos os dias colaborarem para um panorama cultural mais rico, diversificado e inclusivo; por contribuírem para o pleno acesso à cultura.

## Resumo

A temática que serve de mote à dissertação que aqui se apresenta surge de uma reflexão que consideramos fulcral para a criação artística: o papel da produção. Mais concretamente, debruçar-nos-emos sobre o papel da produção e suas metodologias em projetos artísticos com pessoas com deficiência tendo por base a experiência imersiva da autora, balizada pela metodologia da investigação-ação, em duas estruturas de criação teatral: o Teatro Duas Senas (teatro amador) e o grupo Crinabel Teatro (que aqui será tido como um grupo de teatro profissional). Para uma abordagem mais consciente ao assunto sobre o qual nos propomos a trabalhar, exploraremos as questões relativas à deficiência no contexto da esfera pública cultural, nomeadamente, no que respeita à forma como é aceite e reconhecida a diferença, à luz de padrões sociais de normalidade. Posteriormente, analisaremos a questão da deficiência à luz do panorama artístico atual, com especial incidência no panorama português. Finalizaremos esta dissertação com a definição do papel da produção e suas tarefas que serão exaltadas como ferramentas à disposição dos dois coletivos objetos do estudo. Finalmente, pretende-se que esta dissertação possa suscitar alguns pontos de encontro entre os problemas/necessidades de projetos artísticos com especificidades semelhantes aos que aqui são estudados e as soluções propostas pelas metodologias de produção de forma a contribuir para a promoção destes trabalhos.

Palavras-chave: produção, teatro, deficiência, investigação-ação, cultura

## Abstract

The thematic that serves as a topic to the thesis that you find here comes from a reflexion that is crucial to the artistic creation: the role of production. We will focus on the role of production and its methodologies in artistic projects that involve people with a disability having as a base 2 main cases: Theatre Duas Senas (amateur group) and Crinabel Theatre (that here we will analyse as a professional theatre group). For a more conscious approach about this subject we will explore issues related with the disability in a cultural environment, more specifically, in the way that people accept someone different when related with the social patterns of normality (what is accepted and viewed as “normal”). Later, we will focus on the paper of disability in relation with the current artistic outlook, on the Portuguese context. We will finalise this thesis with the definition of the role of production and its tasks that will be highlighted as tools for the two cases in study. Finally, the expectations for this thesis is that we can find some connection between the problems/needs of artistic projects with specific needs similar to the cases that are exposed in here and the solutions that we propose with the methodologies of production as a way to contribute to the promotion of work that is developed by these groups.

Key-words: production, theatre, disability, investigation-action methodology, culture.

## Índice Geral

Agradecimentos .....	4
Resumo .....	6
Índice Geral .....	8
Lista de Siglas .....	8
Introdução .....	11
<b>Capítulo I – A deficiência e a esfera pública cultural .....</b>	<b>14</b>
1. A questão da deficiência à luz das mudanças sociais ao longo dos séculos .....	14
2. Breve contextualização da deficiência no contexto sociopolítico de Portugal.....	22
3. O corpo estranho: considerações sobre a diferença dos prismas social, cultural e político .....	26
<b>Capítulo II – As artes performativas e os corpos diferentes .....</b>	<b>35</b>
1. Inclusão e arte na diversidade cultural – práticas artísticas e acessibilidade em Portugal	35
2. Artes performativas e deficiência em Portugal .....	42
<b>Capítulo III – A Produção.....</b>	<b>49</b>
1. Para uma definição de produção .....	49
2. O produtor enquanto profissional do espetáculo .....	52
2.1. Reconhecimento e valorização desta profissão .....	52
2.2. Ser produtor – contextualização das suas funções .....	56
2.2.1. Gestão de recursos financeiros.....	57
2.2.2. Gestão de recursos humanos.....	59
2.2.3. Questões logísticas.....	61
2.2.4. Encerramento do projeto .....	65
<b>Capítulo IV – Investigação-ação: o papel da produção nas artes performativas no desenvolvimento de projetos artísticos com pessoas com deficiência .....</b>	<b>66</b>
1. Investigação-ação 1: Teatro Duas Senas .....	68
1.1. Teatro Duas Senas – Breve Historial .....	68
1.2. Relação institucional e (in)dependência face ao CECD Mira Sintra .....	70
1.3. Caracterização do grupo e suas metodologias de trabalho .....	72
1.4. O lugar da produção – lógicas e metodologias identificadas.....	74

1.4.1. Recursos Financeiros – Apoios, financiamento e controlo orçamental .....	77
1.4.2. Comunicação e difusão .....	78
2. Investigação-ação 2: Crinabel Teatro .....	80
2.1. Crinabel Teatro – Breve Historial .....	80
2.2. Relação institucional e (in)dependência face à CRINABEL .....	82
2.3. Caracterização do grupo e suas metodologias de trabalho .....	84
2.4. O lugar da produção – lógicas e metodologias identificadas.....	88
2.4.1. Recursos Financeiros – Apoios, financiamento e controlo orçamental .....	92
2.4.2. Comunicação e difusão .....	94
3. Considerações Finais – Que lugar para as metodologias de produção aplicadas a projetos artísticos com pessoas com deficiência .....	96
Conclusão.....	105
Bibliografia .....	107

## Lista de Siglas

ANACED – Associação Nacional de Arte e Criatividade de e para Pessoas com Deficiência

APPACDM – Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental

ASU – Atividade Socialmente Útil

CAO – Centro de Atividades Ocupacionais

CECD Mira Sintra – Centro de Educação para o Cidadão com Deficiência de Mira Sintra

CIF – Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde

CRINABEL – Cooperativa de Solidariedade Social e Ensino Especial

DGARTES – Direção Geral das Artes (do Ministério da Cultura da República Portuguesa)

DID – Deficiência Intelectual e Desenvolvimental

DPA – Departamento de Pedagogia e Animação

ENABLE – Organização das Nações Unidas para Pessoas com Deficiência

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FFC – Fundo de Fomento Cultural

GAM – Grupo de Acessibilidade nos Museus

GDA - Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas

GEPAC – Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais

IEFP – Instituto de Emprego e Formação Profissional

IGAC – Inspeção Geral das Atividades Culturais

IPSS – Instituição Particular de Solidariedade Social

INR – Instituto Nacional de Reabilitação

LGP – Língua Gestual Portuguesa

MC – Ministério da Cultura

OMS – Organização Mundial de Saúde

ONU – Organização das Nações Unidas

PARTIS – Práticas Artísticas para a Inclusão Social

PNA – Plano Nacional das Artes

SPA – Sociedade Portuguesa dos Autores

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

## Introdução

Partimos para a redação desta dissertação com a premissa de, ao mesmo tempo que refletimos e aprofundamos alguns conhecimentos inerentes à produção cultural, estamos a contribuir para a problematização de um tema que consideramos de grande relevância, e que tem vindo a crescer significativamente nos últimos quarenta anos, mas que, do ponto de vista académico, pouco tem sido explorado. Não pretendemos com este trabalho a elaboração de um manual de produção onde identifiquemos as suas fases e exponhamos, detalhadamente, as diversas suas metodologias. Esse trabalho já foi feito. Importa-nos introduzir a produção nas suas diversas componentes como uma ferramenta à disposição de projetos artísticos com pessoas com deficiência para que possam produzir com qualidade e eficiência no que se refere ao produto final do seu trabalho.

Por diversas razões, os projetos artísticos com pessoas com deficiência são, regularmente, descredibilizados e associados a algo terapêutico identificando o espaço de produção destes projetos como momentos de expressão através da arte. Pretendemos, primeiramente, enaltecer o trabalho de produção nas suas mais diversas funções que, seguidamente, serão colocadas ao serviço dos projetos artísticos que destacámos para investigar. Importa-nos colocar em discussão a pertinência de projetos criados, produzidos e interpretados por pessoas com deficiência, pela sua qualidade artística e, por via da análise das suas metodologias de trabalho, pôr em evidência as suas fragilidades ao nível da produção para que possamos, posteriormente, fazer algumas sugestões de reformulação de metodologias que fortaleçam e impulsionem o trabalho dos grupos.

A proposta da temática a abordar parte do interesse pessoal da autora em aprofundar e desenvolver metodologias de produção. No entanto, desde sempre as questões relacionadas com a inclusão social lhe despertaram particular interesse e, em 2015, quando passa a colaborar com o grupo de teatro Duas Senas, do qual dois anos mais tarde inicia a coordenação, enceta um processo de questionamento das metodologias de trabalho desenvolvidas com o grupo por, já nessa altura, estas se revelarem insatisfatórias e insuficientes. Por essa razão, aqui se pretende contextualizar a problemática dos projetos artísticos com pessoas com deficiência à luz das metodologias de produção de que se servem perspetivando ainda, no panorama cultural

português, outros exemplos de boas práticas artísticas uma vez que, e concordando com François Matarasso,

    Seria insensato pensar que os projetos de arte participativa podem resolver os desafios multidimensionais com que a sociedade europeia hoje se confronta. Mas seria igualmente insensato ignorar o seu potencial no apoio à capacidade das pessoas para trabalharem em conjunto no sentido de encontrarem melhores ideias para o futuro. (*Arte e Esperança*, p.11)

    Procederemos à análise das metodologias de trabalho e produção dos grupos tidos por relevantes através de uma investigação-ação (*Investigação-ação: metodologia preferencial nas práticas educativas*, 2009) que é uma metodologia de investigação, que pedimos emprestada ao campo da educação, e que pretende refletir de forma crítica sobre determinado problema e encontrar mecanismos que proporcionem a mudança. Por sugerir uma continuidade na análise da premissa a que nos propomos evidenciar, e por considerarmos que esta temática está em permanente reformulação e que carece de uma atenção e análise muito próximas que acompanhem a sua evolução, cremos que seja a metodologia de investigação indicada uma vez que se pretende dar-lhe a continuidade que lhe está inerente.

    A dissertação que aqui se apresenta divide-se em quatro capítulos que, numa linha lógica e coerente, se pretende que nos proporcionem uma sobriedade sobre alguns dos problemas aqui debatidos: (1) A questão da deficiência, abordagem sociocultural e política da evolução desta problemática ao longo dos séculos, com especial enfoque no contexto português, onde se evidenciarão algumas práticas concretas ao nível de associações ou da legislação; (2) As artes performativas desenvolvidas com e para as pessoas com deficiência, enunciaremos, por via de exemplos, as práticas artísticas de algumas entidades privadas que têm contribuído para a visibilidade, viabilidade e fertilidade do terreno cultural português. Passaremos ainda pela conceptualização da norma e do normal, e concretizaremos questões do foro social relacionadas com conceitos como a diferença, a igualdade ou a equidade, salientando ainda questões do ponto de vista político como é o caso dos direitos culturais; (3) Produção, uma vez que estaremos a discorrer sobre metodologias de produção, importará explorar um pouco a

sua definição à luz de vários autores que se têm debruçado sobre o tema. Consideramos aqui de relevância eminente a apresentação do produtor enquanto profissional do espetáculo uma vez que, na esfera pública, esta profissão configura-se de difícil compreensão. Sem querermos ser exaustivos na discriminação das diversas fases de produção, importa que, para posteriormente se compreender as tarefas de um produtor, se contextualize a sua lógica de trabalho; (4) Análise das metodologias de produção, dos grupos Duas Senas e Crinabel Teatro, identificando os problemas a estas inerentes, de forma a que possamos considerar a forma de potenciar o seu trabalho por via de algumas metodologias sugeridas.

Esta dissertação é apenas o ponto de partida.

## Capítulo I – A deficiência e a esfera pública cultural

### 1. A questão da deficiência à luz das mudanças sociais ao longo dos séculos

Une-nos, ainda, aos nossos antepassados o preconceito em relação à diferença, no geral, e à deficiência, em particular, que contribuiu para a segregação cultural, social e política destas pessoas. A Antiguidade Clássica deixou-nos o perigoso legado (que, apesar de forma mais sóbria, ainda teimamos em sustentar) da sobrevalorização da beleza exterior, e da perfeição dos corpos como arquétipo de um corpo saudável. Nesta época, fundamentada quer pelos ideais militares quer por crenças míticas e religiosas, era aceitável que os recém-nascidos passassem por um processo de seleção e posterior extinção ou abandono caso lhes fosse detetada alguma *anomalía* e não se enquadrassem nos padrões socialmente aceites. Contudo, foi em Roma que surgiu o cristianismo e com este uma nova mentalidade que defendia a caridade, a piedade e o amor ao próximo. Estes ideais proporcionaram às pessoas com deficiência um período de prosperidade que culminou na fundação dos primeiros hospitais que se ocupavam dos pobres e marginalizados, nos quais se incluíam as pessoas com deficiência. Apesar de à partida esta visão cristã parecer estimular uma nova realidade para a pessoa com deficiência, a verdade é que ela própria se comprometeu pela “presença de duas conceções conflituantes – por um lado, a associação da deficiência ao pecado e à impureza dos corpos e, por outro, a conceção das pessoas com deficiência como seres filhos de Deus e, portanto, merecedores da caridade e apoio dos demais cidadãos.” (FONTES, 2016, p. 22).

Mesmo na melhor das perspetivas, desengane-se quem possa considerar que a posição mais otimista constitui, de alguma forma, uma verdadeira preocupação com a inclusão social da pessoa com deficiência. Como nos elucida Fontes (2016), “O Novo Testamento aprofunda, assim, esta visão caritativa da deficiência e da doença, surgindo esta como um teste à conduta espiritual e ética dos crentes” (p. 24). Apesar desta visão pouco ortodoxa, mas que, a longo prazo, poderia abrir caminho à plena integração social da pessoa com deficiência, a Idade Média apresentou significativos recuos nesta matéria.

Marcada pelas inúmeras guerras e catástrofes, a segunda metade da Idade Média – Baixa Idade Média (séc. XI – XV), ditou a sorte das pessoas com deficiência que eram alvo de perseguições e discriminações, principalmente por parte da Inquisição. Pela diferença

física, mental ou ideológica, a verdade é que as pessoas que fugiam ao padrão de *normalidade* (conceito que só no século XIX se veio a desenvolver) eram associadas ao pecado, ao castigo divino e, condenadas pela crença supersticiosa dos seus demais, acusadas de estarem possuídas pelo demónio, e equiparados a bruxas/os ou feiticeiras/os. Completamente à mercê da fé cristã e da evolução da sociedade do ponto de vista cultural, económico e político, as pessoas com deficiência veem surgir, com o Renascimento, uma nova abordagem que marca um avanço a nível sociológico na forma como a deficiência passou a ser problematizada. Com o retorno ao ideal de perfeição dos corpos saudáveis e bonitos, a deficiência era escondida e trabalhava-se para a *correção do defeito*. É neste sentido que, marcada pelo avanço da ciência, se assiste a uma racionalização que recusa por completo as fundamentações divinas, características da Idade Média.

É, nesta nova era, denominada de Idade Moderna, evidenciada uma particular dedicação à questão da deficiência do ponto de vista da doença de onde emerge uma tentativa de ajudar a pessoa com deficiência a relacionar-se com o meio onde se insere. Mas se por um lado podemos assumir que esta posição melhorou a qualidade (física) de vida da pessoa com deficiência (com a criação de meios técnicos de apoio – ex. cadeiras de rodas; com a criação de novas formas de comunicação para as pessoas com deficiência auditiva – ex. linguagem em Braille) por outro lado também contribuiu para a sua encarceração e conseqüente exclusão social. Conhecido como modelo médico da deficiência, este mecanismo colocou na ciência a responsabilidade de corrigir e reabilitar a deficiência/incapacidade, no sentido de a *normalizar*, tornando assim a pessoa apta a integrar a sociedade. Nesta lógica, para além de o problema ser colocado na esfera individual da pessoa com deficiência, impossibilita à partida quaisquer hipóteses de inclusão na sociedade uma vez que o foco é colocado sobre a incapacidade e a inaptidão de fazer algo, inscrevendo sobre estas pessoas uma imagem de inválidas e dependentes.

Em conseqüência deste desequilíbrio, no século XVII, assistimos à preocupação no estabelecimento de uma ordem social por via da criação de hospitais e casas de repouso que se dedicam à assistência médica da pessoa com deficiência, mas que privilegiam a segregação desta. Este método conduziu à problematização da deficiência do ponto de vista individual, absolvendo o Estado e a sociedade de qualquer responsabilidade e contribuindo para a criação de um “Estado terapêutico, com novas concepções de

normal/anormal, sano/insano e de saudável/doente.” (FONTES, 2016, p. 28). Denis Diderot, filósofo e escritor, com a publicação de “*Cartas sobre os cegos para uso daqueles que veem*” impulsiona, em 1749, a educação e reabilitação das pessoas com deficiência. Neste sentido, os hospitais que anteriormente se limitavam a agregar estas pessoas como um coletivo, foram-se especializando nas mais diversas áreas da deficiência – física, mental ou sensorial – para que pudessem dar uma melhor resposta aos utentes.

A Idade contemporânea constitui uma época de grandes progressos na forma como é encarada a deficiência – assistimos ao desenvolvimento dos mecanismos técnicos de apoio às pessoas com deficiência e, impulsionada pelas duas Grandes Guerras, à fundação de instituições que se ocuparam da reabilitação das mesmas. Esta ideia de reabilitação surge no final da I Guerra Mundial fruto do regresso dos inúmeros soldados feridos e opera no sentido de restabelecer o indivíduo de forma a retornar a sua vida no ponto onde a deixou. Assim, apesar de esta metodologia negar a visão médica da deficiência, por se basear na restituição ao padrão normal de vida, continua sem aceitar a diferença. Embora o século XX pareça próspero para a pessoa com deficiência, a grande depressão económica de 1920 refletiu-se também a nível social, político e ideológico. Estimulado pelos ideais eugenistas que herdamos da Grécia e Roma Antigas e que se vieram a consolidar sob a forma de movimentos por toda a Europa a partir do século XIX, vemos este problema agravar-se com os extremismos da Alemanha Nazi, liderada por Hitler. No decurso dos eventos ocorridos durante a II Guerra Mundial, nomeadamente no que se refere ao holocausto e aos campos de extermínio de minorias, as pessoas com deficiência foram dizimadas em resultado dos testes de eficácia das câmaras de gás.

O fim da II Guerra Mundial marcou, por fim, a passagem da questão da deficiência para o domínio público e da ação política, social e cultural. Assistimos, em diversos países, à instituição do Estado-Providência que regularia os direitos sociais de todos os cidadãos através de subsídios e pensões. Contudo, este sistema acabou por se revelar falível pois este mecanismo não atende à questão da exclusão social em toda a sua abrangência – contexto laboral, educacional, cultural. A preocupação com a igualdade de direitos inerente a todos os cidadãos resulta, ao longo de todo o século XX, na criação de organismos internacionais governamentais como a *Rehabilitation International*<sup>1</sup> –

---

<sup>1</sup> Para mais informações, conferir o website oficial da Organização: <http://www.riglobal.org/>

primeira organização a encetar a luta pelo melhoramento dos mecanismos e reabilitação –, a ONU<sup>2</sup> – Organização das Nações Unidas, o ENABLE<sup>3</sup> – Organização das Nações Unidas para Pessoas com Deficiência, a UNESCO<sup>4</sup> – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, a OMS<sup>5</sup> – Organização Mundial de Saúde, entre outras.

Todavia, é somente em 1948 que vemos regulamentado pela primeira vez, na Declaração Universal dos Direitos Humanos<sup>6</sup>, os direitos da pessoa com deficiência que, independentemente da sua diferença, é colocada no mesmo patamar de igualdade que qualquer outro “ser humano”. Desde então, inúmeros congressos, tratados e novas declarações têm sido redigidas em prol da regulamentação e atribuição de direitos às pessoas com deficiência. A par da constituição destas organizações governamentais, assistimos, principalmente nos anos 70, à fundação de diversos movimentos impulsionados por pessoas com deficiência, encetando a sua própria luta pelos seus direitos e recusando as medidas assistencialistas do Estado-Providência. Estes movimentos que enalteciam os direitos das pessoas com deficiência – dando particular destaque à *Disabled People’s International*<sup>7</sup> (1981), mas sem descurar a *World Institute on Disability*<sup>8</sup> (1983) ou a *International Disability Alliance*<sup>9</sup> (1999) –, surtiram algumas mudanças a nível social e político contribuindo para o desenvolvimento do estudo académico sobre o tema.

Considerando as inúmeras organizações que surgiram com o intuito de defender os direitos das pessoas com deficiência assistimos à criação daquele que ficou conhecido como o modelo social da deficiência. Este modelo defende a distinção entre deficiência e incapacidade enaltecendo a deficiência como uma construção da sociedade, fruto das barreiras físicas, psicológicas, políticas e sociais e não inerente ao indivíduo; a este, cabe-lhe a incapacidade, do foro mental, físico e biológico. (FONTES, 2016, p. 38)

---

<sup>2</sup> Para mais informações, conferir o website oficial da Organização: <https://www.un.org/en/>

<sup>3</sup> Para mais informações, consultar o website: <https://www.un.org/esa/socdev/enable/disabout.htm>

<sup>4</sup> Para mais informações, conferir o website oficial da Organização: <https://en.unesco.org/>

<sup>5</sup> Para mais informações, conferir o website oficial da Organização: <https://www.who.int/home>

<sup>6</sup> Para aceder à Declaração, consultar o website: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139423>

<sup>7</sup> Para mais informações, conferir o website oficial da Organização: <http://www.dpi.org/>

<sup>8</sup> Para mais informações, conferir a informação disponibilizada sobre as premissas do trabalho do Instituto em <https://www.independentliving.org/toolsforpower/tools39.html>

<sup>9</sup> Para mais informações, conferir o website oficial da Aliança: <http://www.internationaldisabilityalliance.org/content/our-principles>

A questão da deficiência passou então a ser problematizada, mais do que no âmbito da medicina e reabilitação, mas também no âmbito social e político. Este novo modelo agilizou o processo de mudança da constante integração social que se praticou até então – colocando a responsabilidade no processo de pertença à sociedade nas pessoas com deficiência – para uma real inclusão social, que implica uma dinâmica entre a ação da sociedade e os esforços da pessoa com deficiência.

No que concerne à questão da deficiência, como vimos através desta análise, a sua relação com a sociedade tem sido tão desequilibrada quanto as instabilidades sociais, políticas e culturais ao longo dos tempos. Posto isto, e sendo um problema que se arrasta há vários séculos, não será de todo descabido se afirmarmos que a problematização da deficiência e incapacidade está ainda em processo de formação no que respeita à opinião pública e ao seu lugar na sociedade. Neste sentido, é no início do século XXI que é desenvolvida uma nova abordagem à classificação da deficiência e que funde, de uma forma mais coerente e sustentada, os dois modelos anteriormente propostos.

Em 2001, a Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF)<sup>10</sup>, vem operacionalizar o modelo biopsicossocial da incapacidade que a exalta como produto da relação entre o contexto médico e o social e tudo o que lhes é inerente, sugerindo uma corresponsabilização entre a pessoa com deficiência e a capacidade de inclusão da sociedade em que se insere, por via das suas características físicas, sociais e atitudinais: aqui, a incapacidade não é entendida como um atributo de uma pessoa mas sim como um conjunto complexo de condições que resulta da interação desta com o meio envolvente. Um dos principais contributos da CIF surge no sentido da reformulação conceptual da linguagem utilizada para caracterizar a relação entre funcionalidade e incapacidade, impondo três conceitos cuja utilização se deveria traduzir em implicações políticas e sociais. São eles:

Deficiência – que dá conta da existência de uma alteração biomédica nas funções do corpo de uma pessoa sem que estas tenham necessariamente uma relação causa-efeito com a incapacidade/funcionalidade desse indivíduo;

Incapacidade – refere-se aos aspetos negativos da relação entre um indivíduo (com uma condição de saúde) e os seus fatores contextuais (ambientais e pessoais) e que

---

<sup>10</sup> Conferir o documento elaborado pela OMS sobre o tema em: <https://catalogo.inr.pt/documents/11257/0/CIF+2004/4cdfad93-81d0-42de-b319-5b6b7a806eb2>

condicionam a sua participação ativa na sociedade. Assim, a incapacidade (*disability*) não se apresenta como uma consequência de uma deficiência (*impairment*), mas sim como o resultado da interação da pessoa com o meio-ambiente.

Funcionalidade – corresponde aos aspetos positivos da relação entre um indivíduo (com uma condição de saúde) e os seus fatores contextuais (ambientais e pessoais) e que privilegiam as suas atividades de participação.

Importa ainda clarificar que a abordagem feita pela CIF “constitui a base conceptual para a definição, medida e formulações de políticas de saúde e de incapacidade” e que deve ser tida em conta num contexto relativo aos “sectores da saúde e nos sectores relacionados com a saúde” (*Guia do Principiante Para uma Linguagem Comum de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde, 2002*). Contudo, do ponto de vista social, podemos concordar que a importância e abrangência do modelo biopsicossocial para a classificação na CIF, assente nos seus princípios orientadores que evidenciam duas grandes premissas fundamentais: a incapacidade não é uma categoria aplicada a um grupo de pessoas como um *diagnóstico* mas parte da experiência individual de cada pessoa, onde cada perfil é inevitavelmente diferente do outro; os fatores ambientais são equacionados como tendo um papel crucial, enquanto facilitadores ou barreiras, à funcionalidade ou incapacidade de qualquer indivíduo.

Analisando um pouco mais profundamente os princípios aclamados pela CIF no que respeita ao cuidado que nos parece que houve com a redefinição da terminologia utilizada em relação a esta temática, e invocando uma teoria particularmente interessante que no panorama académico espanhol tem vindo a revelar-se promissora no que respeita à reflexão sobre os conceitos associados às questões da deficiência, concordaremos que

Las palabras o términos llevan asociados ideas y conceptos, y esta correspondencia no es azarosa sino que representa valores culturalmente aceptados del objeto o ser nombrado. Estos valores se transmiten en el tiempo utilizando las palabras como vehículo. Con el tiempo, si se quiere cambiar ideas o valores, no hay más remedio que cambiar las palabras que los soportan y les dan

vida. Como afirmada Heidegger, «El que habla es el lenguaje, no el hombre...»

(PALACIOS & ROMANACH, 2006, pp 103-104)

Assim, o conceito de diversidade funcional surge, segundo os autores citados, como uma nova ferramenta teórica para conferir a plena dignidade de direitos e uma verdadeira igualdade de tratamento aos homens e mulheres com diversidade funcional uma vez que se foca não no problema na falta de (d)eficiência, de (in)capacidade, concordando com a professora Josélia Neves. No fundo, o que aqui temos em causa é uma dificuldade em encontrar uma terminologia que não seja diminutiva ou que privilegie atos de exclusão social para com homens e mulheres com diversidade funcional. Se, como temos vindo a perceber, há já algum tempo as reflexões e medidas no campo da deficiência tendiam a romper com a colocação da questão no campo da medicina, esta nova ferramenta proposta não dá espaço a dúvidas nesse aspeto. Como fazem questão de exemplificar de forma bastante clara os autores Palacios e Romanach (2006), a pessoa com deficiência/incapacidade não é menos eficiente ou capaz de realizar quaisquer tarefas: se concebemos áudio-guias ou produzimos livros em Braille é porque socialmente aceitamos que existem pessoas que veem/apreendem o mundo de outras formas que não a nossa – “diversidade funcional visual”; se reconhecemos a língua gestual como um idioma é porque concordamos que existem outras formas de comunicação para além da oralidade – “diversidade funcional verbal”. Falamos, pois, em formas diferentes de relacionamento com o mundo, embora que com as mesmas funções (p. 108).

Hoje, em pleno século XXI, um dos grandes desafios para que possamos dissipar a diferença pejorativa com que é encarada a deficiência reside no facto de ainda nos regermos por ideais como o culto do corpo e da imagem perfeita – em oportunidades de emprego, no âmbito da publicidade ou no que respeita a atores e modelos, por exemplo. Tendo em conta que esta questão nos remete ao início da história da pessoa com deficiência – e da história do mundo ocidental – podemos, a partir daí, avaliar o longo e moroso processo que, enquanto sociedade, temos ainda pela frente no que respeita à plena aceitação da diferença e inclusão de pessoas com diversidade funcional. No entanto, consideramos que esta nova metodologia proposta poderá impulsionar o modo como os homens e mulheres com diversidade funcional são vistos uma vez que constitui

uma fórmula diferenciadora quer ao nível da terminologia, que deixa de conter uma carga negativa, quer ao nível da própria imagem que é culturalmente concebida destas pessoas.

## 2. Breve contextualização da deficiência no contexto sociopolítico de Portugal

Se considerarmos que Portugal só viu legalmente aprovado o Modelo de Apoio à Vida Independente<sup>11</sup> em outubro de 2017 ao passo que a Suécia, tal como outros países europeus, viram este modelo ser implementado e aplicado em 1994, podemos desde já retirar algumas ilações sobre o contexto sociopolítico da deficiência em Portugal.

Como vimos anteriormente, o papel da Igreja Católica ao nível do apoio caritativo dos mais necessitados teve uma presença muito forte ao longo dos séculos. A partir do século XV, aquando da criação das instituições de apoio social Santa Casa da Misericórdia, estas ficaram responsabilizadas pela assistência às comunidades desfavorecidas de entre as quais se encontravam as pessoas com deficiência que se viam desprovidas do apoio específico de que careciam (Fontes, 2016, p. 45). A par desta falta de atenção particularizada, as pessoas com deficiência viram a sua integridade ser ainda atacada, por ocasião da Inquisição, época em que facilmente um cidadão deficiente era associado ao demónio, e acusado de atos de bruxaria ou possessão, justificando assim a sua execução.

Em Portugal, os atrasos científicos e inseguranças política e económica vividas desde o século XVIII, marcadas pelo grande terramoto de Lisboa e, posteriormente, pelas invasões francesas, assinalaram a instabilidade ao nível social o que privilegiou a multiplicação dos sem-abrigos e mendigos culminando na necessidade do estado intervir.<sup>12</sup> Contudo, a partir de 1911, fruto da aprovação da Constituição da República, assistimos à tentativa de regulamentação de algumas mudanças no sentido de tornar os direitos individuais dos cidadãos portugueses mais igualitários por via da responsabilização do Estado pela assistência pública através da criação de um Ministério do Trabalho e da Previdência Social, que culminaram na obrigatoriedade de criação de um seguro social para proteção do cidadão em caso de doença, acidente, incapacidade

---

<sup>11</sup> O Programa MAVI (Modelo de Apoio à Vida Independente) constitui-se como um instrumento que confere à pessoa com deficiência garantias ao nível do exercício dos seus direitos e de participação nos diversos contextos da sociedade. O Decreto-Lei nº 129/2017, de 9 de outubro, que aprovou o programa, define ainda as regras e condições aplicáveis ao desenvolvimento da atividade de assistência pessoal bem como os requisitos de elegibilidade e o regime de concessão dos apoios técnicos e financeiros destes projetos-piloto de assistência pessoal. <http://www.inr.pt/enquadramento>

<sup>12</sup> “O Estado agia apenas em casos de necessidade, e a assistência pública não constituía um direito individual; ao invés, era entendido apenas como o dever moral do Estado (Lopes, 1994).” (FONTES, 2016, p. 48)

ou invalidez. Não obstante a relevância das medidas atrás enunciadas, as mesmas não se refletiram no aumento da qualidade de vida das pessoas com deficiência que continuaram a ser assistidas pelas instituições privadas que se foram constituindo ao longo do século XIX.

As poucas medidas estatais que começavam a emergir timidamente no sentido de conferir alguma qualidade de vida às pessoas com deficiência foram rapidamente desfeitas com a tomada de posse do regime ditatorial que dominou Portugal por cerca de quarenta anos. Assim, “em resultado da acção de um Estado controlador da iniciativa privada, redutor das iniciativas existentes ao assistencialismo caritativo e fraco investidor nas condições de vida e protecção social da população que, a partir de 1950, começa a surgir um novo tipo de instituição onde se conjuga uma vertente assistencial, médica e pedagógica.” (FONTES, 2016, p. 55). Estas instituições – as IPSS que hoje conhecemos – são fundadas por pais, familiares e amigos de pessoas com deficiência que, reconhecendo no país a incapacidade de corresponder às necessidades destas pessoas, se organizam no sentido de encontrar algumas soluções para lhes conferir alguma qualidade e dignidade de vida. Sem sermos muito invasivos nesta matéria, importa, neste sentido, dar o devido destaque à fundação, em 1956, da Liga Portuguesa dos Deficientes Motores<sup>13</sup> que dá apoio a crianças, jovens e adultos com deficiência motora e que, já nos anos 60, se expande garantindo serviços mais especializados e adaptados às particularidades de cada cidadão. É ainda nesta altura, em 1964, que o estado português desenvolve algumas medidas de apoio a estas instituições privadas em prol do desenvolvimento de medidas no âmbito da educação especial.

Com a Revolução de 25 de Abril de 1974 muitos dos problemas sociais da época foram colocados na ordem do dia. No que respeita à deficiência, duas das primeiras medidas que vimos desde logo foi a denominação de “cidadão/indivíduos deficientes”, anteriormente patente na Constituição da República, ser substituída por “cidadãos portadores de deficiência” (Artigo 71.º)<sup>14</sup> e a responsabilização do Estado para com estas pessoas definindo um conjunto de direitos e deveres a serem respeitados à luz da legislação portuguesa. No sentido de assegurar o cumprimento dos princípios impostos na lei bem como a valorização das pessoas com deficiência por via da promoção e defesas

---

<sup>13</sup> Para mais informações, conferir o website oficial da LIGA: <http://www.fundacaoliga.pt/>

<sup>14</sup> Cf. <https://dre.pt/crp-parte-i>

dos seus direitos, é criado o INR – Instituto Nacional de Reabilitação, um instituto público de autonomia administrativa e património próprios. Atualmente tutelado pelo Ministério do Trabalho, Solidariedade e Segurança Social, o INR garante ainda a igualdade de oportunidades e trabalha no sentido de combater a discriminação.<sup>15</sup>

A década de 80, marcada pela preparação de Portugal para a entrada na Comunidade Europeia em 1986, preconizou uma reestruturação fundamental das políticas públicas para a proteção social embora, e conforme Fontes denuncia, numa lógica assistencialista. Neste sentido, a pessoa com deficiência consagrou-se apta a beneficiar de um subsídio mensal pela sua condição – ou por se incluir na categoria de carenciada, idosa ou inválida ou por frequência de ensino especial – sendo desta forma distinguida dos demais cidadãos que se constituem parte ativa do sistema contributivo. Esta distinção coloca as políticas para a pessoa com deficiência em Portugal numa posição bastante frágil uma vez que se baseiam nas necessidades e não nos direitos. Tal facto é visível na distinção que assinalámos, pois, “a afirmação das contribuições pelo trabalho no acesso aos direitos sociais, conjugada com as barreiras colocadas às pessoas com deficiência no acesso ao mercado de trabalho, cerceou as possibilidades de construção de uma vida autónoma e decretou a subsidização das suas vidas através do regime assistencialista.” (FONTES, 2016, p. 63)

O século corrente tem acolhido algumas iniciativas fundamentais em prol da pessoa com deficiência e da sua inclusão: em 2004 foram regulamentadas medidas que focam questões de acessibilidade e educação inclusiva; em 2006 a regulamentação da lei antidiscriminação<sup>16</sup> ou a instituição do Primeiro Plano de Ação para a Integração da Pessoa com Deficiências ou Incapacidade<sup>17</sup>; e, em 2017, o tão aguardado Modelo de

---

<sup>15</sup> Para mais informações, conferir o website oficial do Instituto: <http://www.inr.pt/>

<sup>16</sup> A Lei nº 46/2006, de 28 de agosto, prevê a proibição de discriminação sob qualquer forma (direta ou indireta) da pessoa com deficiência e de risco agravado de saúde. A lei em questão implica todas as pessoas singulares e coletivas, públicas ou privadas, no sentido de as coresponsabilizar na prevenção e mitigação de atos que se traduzam na violação desta lei e consequentemente de quaisquer direitos humanos. O INR é o órgão responsável pelo recebimento das queixas apresentadas neste âmbito, encaminhando-as para as entidades competentes, bem como pela elaboração de um relatório anual sobre a aplicação desta lei. [http://www.inr.pt/bibliopac/diplomas/lei\\_46\\_2006.htm](http://www.inr.pt/bibliopac/diplomas/lei_46_2006.htm)

<sup>17</sup> Publicado em Diário da República – 1ª série, nº 183 – e adotado por Resolução do Conselho de Ministros nº 120/2006, de 21 de setembro, o Primeiro Plano de Ação para a Integração das Pessoas com Deficiências ou Incapacidade (PAIPDI) foi uma iniciativa criada no sentido de promover a melhoria da qualidade de vida das pessoas com deficiência, por via do estabelecimento de medidas de atuação para os diversos departamentos governamentais. Este Plano foi projetado com o objetivo de garantir que as pessoas com

Apoio à Vida Independente<sup>18</sup>. Esta breve seleção de medidas dá-nos conta da ausência de uma política pública/estratégia política para a deficiência em Portugal sendo o modelo de trabalho recorrente a fixação, discussão e resolução de questões selecionadas de carácter muito particular. O facto de a questão da deficiência não estar a ser pensada de forma integrada e consistente enquanto um todo conduz à publicação de legislação dispersa e fracionada o que a torna, muitas vezes, impraticável.<sup>19</sup>

Atualmente, apesar de ser conferida uma maior atenção às questões relacionadas com a deficiência, continuamos a incorrer no erro de as colocar no plano médico. A individualização das soluções políticas (na área do trabalho, principalmente) é clara uma vez que se centra, mais uma vez, na questão nas necessidades e não nos direitos. Foram criados subsídios para a inclusão de pessoas com deficiência no mercado laboral, criou-se uma abordagem focada na oferta ao invés de na procura, quando o que nos parece fulcral é a criação de condições e locais de trabalho acessíveis a qualquer pessoa; urge o extermínio de quaisquer barreiras físicas, sociais e psicológicas que impeçam qualquer cidadão de, numa análise genérica, ter um modelo de vida autónomo e, neste caso particular, exercer o seu direito à escolha do emprego ou da profissão a exercer.<sup>20</sup>

---

deficiência tenham o pleno acesso aos bens e serviços disponíveis a toda a sociedade, tendo em vista uma participação ativa e efetiva na vida social, através de um conjunto de “políticas integradoras e práticas sustentadas”. O PAIPDI foi implementado com cinco objetivos estratégicos basilares: A promoção dos direitos humanos e o exercício da cidadania; A integração das questões da deficiência e da incapacidade nas políticas sectoriais; A acessibilidade a serviços, equipamentos e produtos; A qualificação, formação e emprego das pessoas com deficiências ou incapacidades; A qualificação e formação dos profissionais que prestam serviços às pessoas com deficiências ou incapacidade. <http://www.inr.pt/content/1/26/paipdi>

<sup>18</sup> Para informações complementares sobre o tema, conferir o [Decreto-Lei nº 129/2019, de 9 de outubro](#) – que aprova o programa de “Modelo de Apoio à Vida Independente”; [Portaria nº 342/2017, de 9 de novembro](#) – que aprova critérios, limites e rácios necessários à execução do D.L. nº 129/2017; e o [Decreto-Lei nº 27/2019, de 14 de fevereiro](#) – que vem fazer alterações ao D.L. nº 129/2017, de 9 de outubro.

<sup>19</sup> No caso da empregabilidade de uma pessoa com deficiência a incompatibilidade entre a política para a proteção social e para o trabalho é notória. A visão da deficiência enquanto problema individual e a sua associação à dependência colocam-na elegível para um subsídio por invalidez/incapacidade. Contudo, esta política contraria a de integração de um cidadão com deficiência no mercado de trabalho uma vez que ambas são incompatíveis.

<sup>20</sup> Cf. Alínea b) do nº 2 do Artigo 58.º da Constituição da República, alterado pelo Artigo 32.º da Lei Constitucional n.º 1/97 - Diário da República n.º 218/1997, Série I-A de 1997-09-20.

### 3. O corpo estranho: considerações sobre a diferença dos prismas social, cultural e político

Convocar a questão da deficiência para esta reflexão implica, inevitavelmente, passar por um dos (pre)conceitos que, do ponto de vista social e cultural, tem sido associado a este primeiro ao longo dos tempos. A norma tem vindo a ser problematizada, desde 1759, por muitos filósofos e cientistas, nomeadamente do campo da medicina, mas só efetivamente, a partir de 1834, é que esta foi considerada com mais veemência, com a conceptualização de um outro conceito que a este é análogo, a normalização. Coloca-se, pela primeira vez, a questão da norma/normal em relação às pessoas com episódios de doença mental que, como vimos, a par de pessoas com deficiência física ou intelectual, muitas vezes foram associadas ao pecado, ao diabo, ou até mesmo equiparadas a bruxas ou demónios.

Do ponto de vista social, e à luz de Georges Canguilhem, partiremos da premissa de que a questão da norma/normal diz respeito à relação entre determinado organismo e o meio em que se insere. Assim, “um ser vivo é normal num determinado meio, na medida em que ele é a solução morfológica e funcional encontrada pela vida para responder a todas as exigências deste meio” (Canguilhem, 2002, p. 56). Definir a normalidade apresenta ainda um duplo sentido, patente no “*Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*” de Lalande, que a enuncia como a regra – aquilo que é como deve ser; mas também, no sentido mais corrente da sua aceção, aquilo que determina a maior parte dos casos, a média, o que contém particularidades mensuráveis. (Canguilhem, 2002, p. 48)

No entanto, o normal, ao mesmo tempo que é uma questão do foro individual, apresenta-se ainda como uma construção social na medida em que consiste na homogeneização de um conjunto de comportamentos, padronizando-os por via da norma (a regra), não deixando assim lugar para que a diferença possa existir. Adensando um pouco mais esta complexa teia, a dita normalidade individual, que parte da adaptação de cada um de nós ao meio em que se insere, é moldada pela norma social uma vez que esta surge com o intuito de formular um conjunto de regras baseadas nas raízes culturais de cada sociedade, mas também na sua educação e valores. Esta conceção, não apenas pela temática, mas também pela relação com o período temporal, reporta-nos ao

conceito de “Darwinismo social”<sup>21</sup> que, em finais do século XIX/ inícios do século XX, partindo das teorias de seleção natural que Charles Darwin defendia em relação à natureza (às plantas e aos animais), foi promovida por diversos filósofos e cientistas. Esta ideologia defendia, nas palavras de Herbert Spencer, um dos seus impulsionadores, “the survival of the fittest” e motivou diversas atitudes discriminatórias que conduziram ao racismo, imperialismo, fascismo e nazismo. Com base nesta política, as relações sociais deveriam emergir da seleção natural das pessoas onde os mais aptos venceriam a luta pela sobrevivência e a partir da qual se promoveria a prosperidade da nação através dos mais fortes e capazes. Estas ideologias, como já vimos anteriormente, promoveram situações como o holocausto tendo por isso sido naturalmente rejeitas com o avanço no século XX.

A norma e o normal são, por isso, princípios que encontram a sua expressão de formas bastante distintas, estando implicitamente relacionados com o tempo, a época e evolução dos seus costumes. Assim, assumiremos aqui a normatividade como o formato pelo qual a norma é instituída, legitimada e fundamentada. Desta forma compreendemos que Canguilhem afirme que “ser anormal não é um resultado da ausência da normalidade, mas sim da incapacidade de ser normativo (de seguir as normas de vida pré-estabelecidas para si próprio/ de instituir novas normas para si próprio).” (Canguilhem,2002, p. 73)

Em estreita relação com esta uniformização do normal por via da norma, podemos adicionar a esta equação a questão da anormalidade e que é, maioritariamente, associada à doença num sentido valorativo no que respeita à diferença, apresentando uma imagem depreciativa desta. Encontramos em “*O Normal e o Patológico*” (2002), R. Leriche, cirurgião e fisiologista francês, que nos apresenta uma visão da anormalidade partindo do seu inverso, o normal. Para o fisiologista, a noção do normal e o que o caracteriza é a possibilidade de infração da norma através da perceção dos limites, ameaças e obstáculos a esta. Canguilhem (2002), que nos parece partilhar da sua opinião, esclarece ainda que o anormal é formulado por via da doença, que “nos revela funções normais no momento preciso em que nos impede o exercício dessas mesmas funções.” (p. 39).

---

<sup>21</sup> Cf. <https://www.britannica.com/topic/social-Darwinism>

Ora, no cenário que aqui encontramos, importará que nos debrucemos sobre a questão da normatividade e, conseqüentemente, sobre o poder disciplinar, temas que mereceram a atenção do filósofo Michael Foucault. A questão da normalidade tem que ver com as vias pelas quais o ser humano se relaciona com a própria vida de forma a que possa identificar qual o padrão de normalidade que melhor se adequa a si e à sua realidade.

Contudo, o meio cultural e social em que nos inserimos molda e influencia a nossa concepção do “normal” por via do poder normativo que atua por ação da sociedade disciplinar que

é caracterizada por Foucault (2005b) como aquela que exerce seu poder de maneira diluída, através de instrumentos simples de controle: o olhar hierárquico, que estabelece o grau de adequação individual ao esperado, classificando a anormalidade; o objetivo normalizador, que se utiliza de técnicas para a readaptação do indivíduo e uma prática de exame, com vias a fiscalizar o processo de normalização. (SILVA, 2008, p. 145).

Neste sentido, este poder normativo exerce o seu papel com um objetivo interventivo e de transformação que, em última instância deverá conduzir à inclusão. Apesar disso, este princípio de correção e reinserção traduz-se na produção da normalidade por via quer do poder disciplinar quer do poder regulamentar. A norma aplicada ao conceito de sociedade disciplinar é a fórmula que vem uniformizar a diversidade, exercendo algum controlo sobre as diferenças. Nas palavras e exemplos de Foucault,

A fábrica não exclui os indivíduos; liga-os a um aparelho de produção. A escola não exclui os indivíduos; mesmo fechando-os; ela os fixa a um aparelho de transmissão do saber. O hospital psiquiátrico não exclui os indivíduos; liga-os a um aparelho de correção, a um aparelho de normalização dos indivíduos. O mesmo acontece com a casa de correção ou com a prisão. Mesmo se os efeitos dessas instituições são a exclusão do indivíduo, elas têm como finalidade primeira

fixar os indivíduos em um aparelho de normalização dos homens. A fábrica, a escola, a prisão ou os hospitais têm por objetivo ligar o indivíduo a um processo de produção, de formação ou de correção dos produtores. Trata-se de garantir a produção ou os produtores em função de uma determinada norma. (FOUCAULT, 2005, p. 114)

Assim, a produção da norma constitui-se como uma operação social para se *standardizar* e padronizar a diferença. Importa dar conta de que, com esta referência, compreendemos que a própria produção cultural não está isenta dos mecanismos de reprodução social do ponto de vista das desigualdades e dos preconceitos. Por atual junto das comunidades e no território cultural, o produtor deve, a todo o instante, ser consciente e crítico do seu trabalho, promovendo a emancipação dos projetos que produtor em relação à reprodução de estereótipos e (pre)conceitos. Neste contexto, o papel do produtor deverá ser o de criar condições e conteúdos que incitem à reflexão e toma de ação por uma mudança dos mesmos.

A problematização do direito à diferença cultural passa a fazer parte da ordem do dia a partir de meados do século XX, mais concretamente, no período pós-guerra, com o surto que se verificou ao nível da(s) identidade(s) culturais e que abordaremos mais adiante nesta dissertação. Contudo, é só a partir dos anos 70, fruto das dificuldades sociais e económicas, que surge a necessidade de estas serem defendidas perante as injustiças sociais e desigualdades. Mais concretamente, os anos 90 foram bastante frutíferos no que respeita ao debate sobre a diferença, as injustiças sociais e a discriminação e, conseqüentemente, a exclusão e inclusão, levando assim à articulação entre as questões sociais e culturais que têm de coexistir.

A partir do momento em que reconhecemos as diversas identidades que constituem a nossa sociedade deparamo-nos com a diferença. A diferença é portanto aquilo que nos distingue dos demais indivíduos com quem nos relacionamos mas também é, em termos culturais, nesse processo de distinção dos outros, aquilo que nos define do ponto de vista identitário, por ser na nossa cultura (diferente) que vamos encontrar as bases da nossa formação enquanto cidadãos. Por essa razão se torna tão imprescindível o reconhecimento da diferença do outro já que, culturalmente, é nela que se constitui o

núcleo da formação da liberdade deste. A questão da diferença, quando levada ao extremo (por via da discriminação) pode gerar sérios conflitos e confrontos sociais pois, não sendo as minorias respeitadas, recorrem a “movimentos revestidos de fortes dimensões sociais, de apelos à igualdade e à justiça.” (Wieviorka, 2002, p. 46).

A questão da diferença estabelece um paralelismo entre duas questões: (1) a identidade, uma vez que a diferença gera processos de produção e reprodução de identidades culturais e conduz à diversidade cultural (WIEVIORKA: 2002, p. 129); (2) a alteridade, paradigma que se orienta para o reconhecimento, compreensão e respeito em relação ao outro enquanto diferente de mim. A identidade e a alteridade são dois conceitos indissociáveis uma vez que um só existe em relação ao outro e vice-versa. Nesta matéria, acrescentaríamos ainda que é na relação entre as duas que a plena diversidade cultural tem bases sólidas e duradouras para se desenvolver. Desta forma podemos notar que a questão da alteridade, a par da política de reconhecimento, deve remeter para a superação do encerramento na própria tradição, no próprio grupo social, de nós em nós próprios. Assim, e por via da supressão do pensamento individualista em prol do reconhecimento, respeito e dignidade pelo outro ser diferente é compreensível que na questão da alteridade impliquemos sempre a identidade. O professor Boaventura de Souza Santos, citado pela ANACED, apresenta-nos de forma sucinta e bastante clara, esta complementaridade entre as questões de identidade, diferença e alteridade:

Temos o direito de ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito de ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades.<sup>22</sup>

A introdução da questão da diferença vem recuperar, no caso da deficiência, o conceito de diversidade funcional sugerido por Palacios e Romañach (2006), reforçando a sua premissa e assumindo a deficiência não como uma condição debilitadora, mas como uma diferença. Neste sentido, Wieviorka (2002) recorda-nos a resposta da Associação Nacional de Surdos Americanos a um senador que procurou estender a este

---

<sup>22</sup> Cf. <https://anacedarte.wixsite.com/anaced/boas-praticas-artisticas-e-cul>

grupo de pessoas as isenções fiscais que se aplicavam aos cegos “não somos deficientes, replicaram os responsáveis da Associação, mas uma minoria linguística.” (p. 123)

Ao refletirmos sobre a diferença e o seu reconhecimento abrimos precedentes para que outros temas igualmente pertinentes sejam abordados – como é o caso da(s) identidade(s) que, por sua vez, conduzirá à questão da diversidade, como veremos adiante. Para já, parece-nos relevante que nos debruçemos sobre questões políticas, mais concretamente do ponto de vista dos direitos humanos e culturais, que, à luz das diversas declarações que foram estabelecidas, a nível Europeu, sobre os mesmos, nos possam elucidar sobre o panorama político em que estes direitos se inserem.

Para falarmos de direitos culturais implica passarmos, inevitavelmente, pela noção de política cultural que têm vindo a ganhar alguma expressão a nível universal, mais concretamente a partir dos anos 70, com as conferências da UNESCO<sup>23</sup> que vieram introduzir a discussão e distinção das políticas de democratização da cultura – que reporta a questões (aos mais diversos níveis) de acessibilidade às atividades, produtos, bens e equipamentos culturais –, e de democracia cultural – que implica, muito mais do que a acessibilidade do ponto de vista do consumo, mas também ao nível da produção, ou seja, “não na noção de serviços culturais a serem prestados à população mas no projeto de ampliação do capital cultural de uma coletividade” (COELHO, 1997, p. 144).

Sem sermos demasiado exaustivos nesta contextualização, importa dar conta de que aqui enunciaremos o conceito de política cultural do ponto de vista da sua caracterização enquanto uma política (*politic*) que pretenda afirmar-se num conjunto de decisões/ações aplicáveis no contexto social de cada cidade por via de medidas políticas (*policy*).

À luz desta nota introdutória, definiremos a noção de políticas culturais como um programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando

---

<sup>23</sup> Cf. <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/a-cnu/setores-de-programa/cultura>

promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do património histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. (Coelho, 1997, p. 292)

Apesar de nos servirmos da inscrição no Dicionário Crítico de Política Cultural (1997) para uma definição de “política cultural” consideramos de extrema importância complementá-la com uma noção que, no panorama cultural atual, é determinante para o sucesso e eficácia de uma política cultural intersectorial. Trata-se da articulação entre diferentes setores, dos quais o sector cultural/artístico, o património, o social e a educação.

Os Direitos Culturais constam da Declaração dos Direitos Humanos<sup>24</sup>, já em 1948, como uma parte integrante destes. Posteriormente, em 1966, são novamente referenciados, ainda que timidamente, no Pacto Internacional dos Direitos Económicos, Sociais e Culturais<sup>25</sup>.

Numa tentativa de definição dos direitos culturais é fundamental que realcemos a intencionalidade implícita de, aquando da sua redação, os exaltar de um ponto de vista tanto individual – “porque se defendia que os direitos deveriam ser antes de tudo, entendidos como inerentes a cada indivíduo, sem distinção de origem cultural”. (Kauark, 2011, p. 2) –, quanto universal – por se dirigir para um coletivo no que respeita às suas fundamentações e aplicabilidades. Nas palavras de Meyer-Bisch (2014) podemos definir, de uma forma muito simplista, que os “Direitos culturais designam direitos e liberdades que tem uma pessoa, isoladamente ou em grupo, de escolher e de expressar sua identidade e de ter acesso às referências culturais, bem como aos recursos que sejam necessários a seu processo de identificação, de comunicação e de criação” (p. 31).

---

<sup>24</sup> Artigo XXII - Todo ser humano, como membro da sociedade, tem direito à segurança social, à realização pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos económicos, sociais e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento da sua personalidade;

Artigo XXVII - 1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios. Acedido em: <https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2018/10/DUDH.pdf>

<sup>25</sup> Artigo XV - 1. Os Estados-Signatários no presente Pacto reconhecem o direito de toda a pessoa a:

a) Participar na vida cultural; Acedido em: [https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ECidadania/educacao\\_para\\_a\\_Defesa\\_a\\_Seguranca\\_e\\_a\\_Paz/documentos/pacto\\_internacional\\_sobre\\_direitos\\_economicos\\_sociais\\_culturais.pdf](https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ECidadania/educacao_para_a_Defesa_a_Seguranca_e_a_Paz/documentos/pacto_internacional_sobre_direitos_economicos_sociais_culturais.pdf)

Foi em 2007 que o grupo de Friburgo, consciente que a definição e problematização deste grande tema tem vindo a ser reconhecido de maneira dispersa e demasiadamente estreita à declaração dos direitos humanos, formulou uma Declaração que consolidou muitos dos direitos culturais que vinham sendo defendidos em documentos, por vezes, dispersos no sentido de “assegurar a sua visibilidade e coerência e favorecer a sua eficácia”. Os direitos culturais constituem-se como “essenciais à dignidade humana; constituem parte integrante dos direitos do homem, e devem ser interpretados de acordo com os princípios de universalidade, indivisibilidade e interdependência.” (Artigo 1.º, 2007). Consideramos aqui esta declaração bastante consistente na medida em que visa alguns dos aspetos fundamentais ao acesso, fruição e participação cultural e que se passam a enunciar: (1) Artigo 5.º, Acesso e participação à vida cultural; (2) Artigo 6.º, Educação e formação; (3) Artigo 7.º, Informação e comunicação, do qual se destaca o detalhe da exaltação da liberdade de expressão artística.

À luz da Constituição da República Portuguesa<sup>26</sup>, podemos ainda caracterizar as liberdades culturais como: (1) A liberdade de criação, produção e divulgação de obras culturais; (2) A liberdade de fruição cultural; (3) A liberdade de acesso a qualquer tipo de bens de cultura; (4) A liberdade de promoção de eventos culturais e de iniciativas culturais que estimulem meios de criação individual e coletiva nas suas múltiplas formas de expressão. Posto isto, a liberdade cultural pode ainda ser definida como a liberdade de cada indivíduo para escolher a sua identidade (cultural), não obstante de poder participar em outras questões que considere serem importantes.

Pese embora os Direitos Culturais<sup>27</sup> serem universais e, logicamente, inerentes a qualquer pessoa não requerem contrapartidas nem obrigações. Contudo, acarretam alguns deveres implícitos para todos os envolvidos no processo e que importa esclarecer: (1) O Estado, cujos deveres se prendem com a subsidiação da cultura, o zelo pelos equipamentos e infraestruturas culturais, a promoção os meios necessários ao desenvolvimento da atividade cultural, a sua atuação como agente apaziguador no caso de existir alguma discórdia entre os agentes culturais e o dever de assegurar o acesso de todos os cidadãos à atividade cultural bem como a meios que estimulem e propiciem

---

<sup>26</sup> Cf., na Constituição da República Portuguesa, os artigos: 42.º, 78.º e 73.º. Acedido em: <https://dre.pt/constituicao-da-republica-portuguesa>

<sup>27</sup> Para mais informações, consultar o website: <https://culturalrights.net>

práticas artísticas; (2) Os agentes culturais devem assumir as consequências da sua atividade na cidade e compreender junto da sociedade o impacto da mesma, responsabilizar-se pela educação e pedagogia, procurar estabelecer projetos de cooperação artística e contribuir para a definição de políticas públicas e propor medidas que melhorem o processo de produção, acesso e diálogo com o público; (3) E os cidadãos que devem compreender que não têm nenhum dever de consumir a oferta cultural e que, recusando a participação na vida cultural da cidade, podem ainda usufruir do direito de desenvolver uma prática artística individual e contribuir para o ambiente cultural da cidade, devem fazer chegar ao resto da sociedade os seus projetos de expressão artística desde que, tal como os agentes culturais, se comprometam a assumir as consequências da sua atividade na cidade e compreender junto da sociedade o impacto da mesma e têm o dever de dialogar e conhecer as culturas enraizadas na sua área de ação.

Por fim, e ao evocarmos a questão dos direitos humanos e culturais, é inevitável que distingamos dois conceitos que lhes estão implícitos: (1) igualdade<sup>28</sup>, que se constitui como um princípio fundado a partir de algumas preocupações sociais e que defende o acesso às mesmas condições para todos os cidadãos, independentemente da sua raça, género, condições social ou outra forma de discriminação; (2) equidade, assenta em normas jurídicas, e constitui-se como uma medida que se reveste de um conjunto de ferramentas que permitem selecionar e adaptar, de forma justa, os apoios a determinados casos, adaptando as medidas e apoios a cada caso específico de forma a conferir as mesmas oportunidades a todos os cidadãos.

---

<sup>28</sup> Cf. UNESCO: <https://unevoc.unesco.org/go.php?q=TVETipedia+Glossary+A-Z&filt=all&id=212>

## Capítulo II – As artes performativas e os corpos diferentes

### 1. Inclusão e arte na diversidade cultural – práticas artísticas e acessibilidade em Portugal

Como vimos, para coabitarmos um espaço verdadeiramente inclusivo, é imperativo que se abram possibilidades de participação equitativas para todos os membros que constituem a sociedade. Para ir ao encontro deste objetivo, enalteceremos aqui o papel da arte e das práticas artísticas, que assumem um papel fundamental na promoção da inclusão uma vez que estimulam a diversidade e a diferença, valorizam as identidades<sup>29</sup> (culturais) e reconhecem-nas num processo bilateral de alteridade. Importará, para uma melhor compreensão dos conceitos que aqui se evocam, fazer uma brevíssima introdução aos mesmos de forma a obtermos um panorama mais abrangente de alguns pontos fulcrais ao nível sociológico que podem ser valorizados e estimados por via das práticas artísticas.

A questão da identidade constitui-se como uma problemática para a sociedade a partir dos anos 60, devido a um surto de identidades culturais. Do ponto de vista histórico, podemos situar este primeiro grande fluxo de identidades culturais no período de grande prosperidade e desenvolvimento do pós-guerra. Ao longo de toda a história vemos as dificuldades socioeconómicas distorcerem, enfraquecerem e radicalizarem as questões de identidade e cultura conduzindo à constante luta pela sua afirmação.

O conceito de identidade está estreitado a questões culturais pelo que, em traços muito gerais, pode ser compreendido “como o conjunto de referências culturais pelo qual uma pessoa, individualmente ou em coletividade, se define, se constitui, se comunica e se propõe a ser reconhecida na sua dignidade”<sup>30</sup>. Assim, a identidade pode ser

---

<sup>29</sup> Importa tanto que falemos de identidade cultural como que salvaguardemos a identidade própria que é aquela que começa a desenvolver-se desde o nascimento. Influenciada por diversos fatores que nos vão moldando, nomeadamente a família, os amigos, as instituições (sociais, educativas, culturais) com quem nos vamos relacionando, a(s) identidade(s) constitui-se como um conjunto de características inerentes a cada um de nós e nos distinguem dos outros e “que se definem pelos seus valores” (Wieviorka, 2002, p. 177). O sociólogo cita inúmeros autores para nos auxiliar na reflexão sobre o tema dois quais destacamos: (1) Isaac Chiva “a capacidade que cada um de nós possui de permanecer consciente da continuidade da sua vida através de mudanças, crises e rupturas”; (2) Paul Ricouer “falar de identidade é falar da reiteração de si através do tempo. (p. 200).

<sup>30</sup> Cf. Alínea b) do Artigo 2.º da Declaração de Friburgo (2007). Acedido em: <https://www.joinville.sc.gov.br/wp-content/uploads/2017/09/Direitos-Culturais-Declara%C3%A7%C3%A3o-de-Friburgo.pdf>

caracterizada como o processo de construção de uma pessoa tendo por base a referência ao passado (a obras, do ponto de vista cultural, já existentes), mas apontando para o futuro (por via da recriação e interpretação dessas mesmas obras). Neste sentido, “a identidade é um processo permanente de escolhas de vínculos” (Meyer-Bisch, 2014, p. 48) pelo que é perceptível a sua associação a questões culturais. No entanto, a questão da identidade constitui-se como um pouco mais complexa por se caracterizar por um fator de aproximação – por via da gestão das semelhanças – como por um fator de segregação – devido à afirmação de diferenças. No fundo, no processo de harmonização entre os dois fatores é necessário que a questão da identidade seja entendida não como uma barreira, mas como um local de comunicação e coexistência.

Posto isto, e num mundo cada vez mais globalizado, faz cada vez mais sentido pensarmos a questão da(s) identidade(s) cultural(ais) como um conjunto de relações entre determinado indivíduo e a sociedade em que se insere, nomeadamente ao nível do património, da cultura, da história e da política. Se por um lado concordamos que a identidade cultural é fruto da relação entre o indivíduo, enquanto ser portador da sua própria identidade, e a sociedade onde se insere, articulando desta forma a pertença cultural e balizando a sua participação na vida geral da sociedade (Wieviorka, 2002, p. 182), por outro, o professor Teixeira Coelho convida-nos a aprofundar esta teoria à luz da referida globalização e no contexto das políticas culturais. Segundo Teixeira Coelho (1997), a realidade social e cultural de finais do século XX, aponta não tanto para a existência de uma identidade cultural, enquanto “sistema de representação das relações entre os indivíduos e os grupos e entre estes e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo” mas mais para uma identificação cultural, caracterizando-a como um “um processo de unidades cambiantes, como significantes e significados, no qual os indivíduos e grupos entram e do qual saem intermitentemente, ao sabor de motivações de diversificada origem” (pp. 200-201). Esta sugestão de atualização do conceito prende-se com as dinâmicas culturais da atualidade que, por ação da crescente globalização, moldam os conteúdos cultural e normas sociais com os quais nos identificamos.

Se para evocarmos a questão da identidade cultural falamos em sistemas, o que sugere um padrão fechado e estável, a identificação cultural é-nos apresentada como um

processo o que denuncia a renovação constante dos ideais culturais e sociais em que nos revemos.

Esta dinâmica sociocultural, bem como a diversidade de identidades (próprias) que se deixam contaminar pelos distintos fatores que vão apreendendo e com que se vão identificando, traduz-se numa diversidade cultural que é tão necessária ao género humano quanto a diversidade biológica aos organismos vivos.<sup>31</sup> Assim, a diversidade cultural, indissociável dos conceitos sobre os quais temos vindo a discorrer ao longo deste ponto, pressupõe o respeito pelos direitos humanos e culturais bem como a aceitação, tolerância e reconhecimento da pluralidade de identidades no âmago das quais opera. Tendo em conta que as sociedades são cada vez mais diversificadas ao nível cultural devido, não apenas à imigração, mas também aos avanços verificados ao nível das tecnologias de informação e comunicação, as políticas de inclusão e coesão social devem, segundo a UNESCO, criar condições para um diálogo intercultural que promova o intercâmbio, a criatividade e a convivência entre as mais diversas manifestações identitárias. Neste contexto, a UNESCO assume ainda, na Declaração Universal sobre Diversidade Cultural, uma necessidade de criar respostas ao nível das políticas culturais para esta questão e que passa pela viabilização da diversidade cultural por via do pluralismo cultural que, “Indissociable from a democratic framework, cultural pluralism is conducive to cultural exchange and to the flourishing of creative capacities that sustain public life.”.<sup>32</sup>

Importa ainda que, quando falamos de inclusão e diversidade, reflitamos sobre o conceito de acessibilidade e que está na ordem do dia no que se refere às políticas sociais e culturais nacionais. Atualmente, a questão da acessibilidade está legislada como direito fundamental em vários países do mundo de forma mais ou menos evidente – por exemplo, no direito à igualdade de oportunidades, à não discriminação, à inclusão e à participação em todos os aspetos da vida em sociedade.<sup>33</sup> Contudo, a questão da

---

<sup>31</sup> Cf. Artigo 1.º da “UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity”, adopted by the 31st session of the General Conference of UNESCO. Paris: 2 november 2001. Acedido em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127160.page=10>

<sup>32</sup> Cf. Artigo 2.º da “UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity”, adopted by the 31st session of the General Conference of UNESCO. Paris: 2 november 2001. Acedido em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127160.page=10>

<sup>33</sup> Cf. Direção Geral do Património Cultural: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/publicos/acessibilidade/>

acessibilidade é bastante recente e tem sido abordada, maioritariamente, do ponto de vista da acessibilidade física – acesso a qualquer espaço público ou privado, a edifícios e/ou equipamentos, que não apresentem barreiras ao nível arquitetónico ou de sinalização que dificultem/impossibilitem a normal circulação pelos espaços – quando, em abono da verdade, identificamos outras formas de acessibilidade que estão ainda em fase prematura de desenvolvimento: (1) acessibilidade intelectual – a categoria mais abrangente no tópico das acessibilidades uma vez que se trata de barreiras invisíveis como a comunicação (aos níveis oral, visual, auditiva e digital) e às metodologias de educação/formação nas suas mais diversas vertentes; (2) acessibilidade social – remete, essencialmente, para a ausência de preconceitos e para a não-discriminação, verificando-se ainda ao nível da oportunidade de emprego; (3) acessibilidade económica.

A acessibilidade constitui-se como um conjunto de recursos para eliminar as diversas barreiras de forma a que os espaços/serviços/conteúdos estejam ao alcance de todas as pessoas. De notar ainda que as barreiras não-físicas podem verificar-se não apenas pela ausência da acessibilidade como também pela falta de formação das pessoas que trabalham no atendimento ao público ou que produzem os conteúdos (maioritariamente, ao nível da comunicação). Em suma, a acessibilidade “É um conceito lato que significa a possibilidade de acesso a todas as pessoas ao meio edificado, à via pública, aos transportes, à informação e comunicação, com o máximo possível de autonomia e de usabilidade.” (*Guia Prático: Os Direitos das Pessoas com Deficiência em Portugal*, 2019, p. 91).

No que toca ao acesso à cultura, e partindo das premissas enunciadas no dicionário de Teixeira Coelho (1997), este consiste no contacto com a “produção, distribuição ou troca de produtos culturais (biblioteca, sala exibidora, sala de espetáculos, estúdios de gravação, etc.)” (p. 34). Como vimos, do ponto de vista dos direitos culturais, a questão do acesso à cultura está suportada no acesso à cultura por via da sua fruição ou da sua produção.

Em Portugal, a questão da acessibilidade cultural tem vindo a expressar-se timidamente, há pouco mais de dez anos, e acontece por via das mais diversas práticas artísticas tendo expressão, maioritariamente, nos setores privados. Assim, nas áreas do teatro e das artes performativas, muitos têm sido os coletivos criados com o intuito de trabalhar em prol da inclusão social através do pleno acesso à cultura. No panorama

artístico atual, são os agentes culturais provenientes de associações culturais sem fins lucrativos que têm trabalhado sobejamente esta questão, pese embora as IPSS terem também notado uma evidente relação entre a acessibilidade e inclusão por via das práticas artísticas e através das quais proporcionam novas formas aos seus clientes<sup>34</sup> de se expressarem, comunicarem e participarem na vida social. No entanto, no capítulo seguinte, haverá o espaço e o tempo para refletirmos sobre o trabalho objetivo de estruturas privadas e IPSS ao nível das práticas artísticas pelo que consideramos que importa agora auscultar o terreno de um ponto de vista mais pragmático, por via da exaltação de duas estruturas que se consideram fundamentais, no apoio aos mais diversos níveis, à criação e manutenção de projetos com estas características: A Acesso Cultura, e o programa PARTIS, promovido pelo Programa Gulbenkian Coesão e Integração Social (FCG).

A Acesso Cultura, surge como uma extensão do Grupo de Acessibilidade nos Museus (GAM), criado em 2003. Depois de dez anos em funcionamento, o GAM dá lugar à Acesso Cultura que formaliza não só questões relativas à acessibilidade nos museus portugueses, mas passa também a compreender todo o sector cultural, alargando assim o seu raio de ação.

Do ponto de vista jurídico, apresenta-se como uma associação cultural sem fins lucrativos e desenvolve a sua área de atividade no sentido de promover a melhoria do acesso físico, intelectual e social aos equipamentos e às ofertas culturais. Constituída por um conjunto de profissionais da área da cultura, a associação visa a minimização da diferença e a dissipação dos estereótipos socialmente atribuídos que funcionam como barreiras à participação cultural, defendendo um acesso à cultura “direto, imediato, permanente e o mais autónomo possível”.<sup>35</sup>

Uma das principais características da Acesso Cultura prende-se com o facto de exercer a sua ação não de um ponto de vista efémero – por via da produção de projetos artísticos – mas através do trabalho direto com as instituições culturais, dotando-as das ferramentas necessárias à resolução de questões relacionadas com problemas de

---

<sup>34</sup> De notar que a noção de “clientes”, aplicada à área social, é utilizada, no caso concreto e específico, pelo CECD e de que aqui nos servimos. De salientar também que esta noção se revela muito mais valorizadora e, ao recusarmos o usual conceito de utente, promovemos o combate ao estigma que associa a deficiência e a doença.

<sup>35</sup> Cf. <https://acessocultura.org/quem-somos/missao-e-objectivos/>

acessibilidades aos mais diversos níveis. Assim, para assegurar o sucesso destas premissas, a associação tem apostado fortemente na organização de ações de formação, seminários conferências, workshops, debates e fóruns tendo em conta o esclarecimento relativamente às áreas ligadas a questões de acessibilidade bem como na realização de sessões de auditoria e consultoria técnica para edifícios culturais de forma a ajudar a promover e a implementar princípios que vão ao encontro das normas básicas de acessibilidade. Intervém ainda, publicamente, sempre que o direito de acesso à cultura seja desrespeitado. Mais recentemente criou um website que almeja contribuir para uma maior acessibilidade ao nível da divulgação dos espetáculos culturais acessíveis – Agenda Cultura Acessível.<sup>36</sup>

O PARTIS<sup>37</sup> - Práticas Artísticas para a Inclusão Social – é um programa criado em 2013 pela FCG com o objetivo de subsidiar projetos de inclusão social pela arte, por via da distinção dos “melhores e mais inovadores projetos de inclusão social pela prática artística (artes visuais, performativas ou audiovisuais) através do apoio a propostas consistentes, informadas e sustentadas, assentes em parcerias e passíveis de avaliação”.<sup>38</sup> Guilherme d’Oliveira Martins, em nota de abertura ao livro *“Arte e Esperança: Percursos da Iniciativa PARTIS”* (2019), caracteriza os projetos proponentes a este apoio como “projectos que criam espaços de liberdade e de aprendizagem permanente, onde se desfazem preconceitos e se ensaia a compreensão e o respeito mútuo.” (p. 7). Constitui ainda uma preocupação da FCG com o programa PARTIS a capacitação das estruturas (artísticas e de ação social), ao nível dos recursos humanos, pelo que, para além de subsidiar projetos, aposta-se ainda na “promoção de encontros, oficinas, masterclasses, workshops e conferência” (p. 48), abertas às estruturas proponentes dos projetos mas também a outras que pretendam desenvolver as suas competências nas temáticas em análise.

Numa estratégia concertada de apoio sustentado, o PARTIS é um projeto trianual que procura dar condições para a viabilização, ao nível económico, dos projetos apoiados. Esta viabilização é possível não só pela realização de ações de capacitação, mas também por o programa ser pensado a três anos de forma a permitir aos proponentes dos

---

<sup>36</sup> Cf. <https://www.cultura-acessivel.pt/>

<sup>37</sup> Cf. <https://gulbenkian.pt/programas/programa-gulbenkian-coesao-e-integracao-social/inovacao-e-investimento-social/partis/>

<sup>38</sup> Cf. Regulamento PARTIS, 3ª edição. Acedido em: [https://content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2018/07/09104805/2019\\_RegulamentoPARTISIII\\_jul2018.pdf](https://content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2018/07/09104805/2019_RegulamentoPARTISIII_jul2018.pdf)

projetos cimentarem as práticas/metodologias propostas, multiplicarem as parcerias e diversificarem as suas fontes de financiamento<sup>39</sup>. No final desta terceira edição, o PARTIS terá apoiado, entre 2013 e 2021, um total de 48 projetos nas mais diversas áreas artísticas (música, artes visuais, teatro, dança, fotografia), envolvendo, maioritariamente, comunidades de refugiados, população prisional, pessoas com deficiência ou doentes de saúde mental. (*Arte e Esperança*, 2019, p.7.)

Realça a FCG que, com o projeto PARTIS, foi deliberadamente instituído nos fundamentos deste apoio que não seriam condicionadas nem problemáticas sociais nem áreas artísticas aptas para candidatura ao programa deixando um “grande espaço em aberto para serem os agentes de terreno a indicarem quais as suas prioridades e preocupações, sem serem condicionados à partida por focos específicos” (*Arte e Esperança*, 2019, p. 46).

Em suma, ao nível dos objetivos, o PARTIS pretende estimular a diversidade cultural e combater as desigualdades sociais por via do apoio à criação de novas linguagens de comunicação entre comunidades que, noutras circunstâncias, não dialogariam entre si, provocando assim, por via das práticas artísticas, pontos de encontro que reconheçam as diversidades culturais na alteridade. De notar ainda que, apesar de as práticas artísticas serem reconhecidas como uma via forte para a coesão social, ao nível do financiamento a projetos que incentivem a criação de novos formatos para a inclusão social, nomeadamente, por via das práticas artísticas, a FCG é pioneira em Portugal.

---

<sup>39</sup> Cf. Entrevista a Hugo Seabra no Jornal Económico (26/01/2019). Acedido em: <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/projetos-de-inclusao-pela-arte-enfrentam-desafio-grande-quando-termina-financiamento-reconhece-gulbenkian-403314>

## 2. Artes performativas e deficiência em Portugal

Como temos vindo a discorrer ao longo deste capítulo, a colocação das artes performativas ao serviço da sociedade como veículo para dissipar a diferença – do ponto de vista do preconceito – e promover a inclusão e a equidade de todos os cidadãos é, de facto, notória. Para além disso, sendo as práticas artísticas um motor para a expressão individual e a sociabilização e comunicação, e acreditando que “a expressão artística abre [caminho] para a autenticidade do sentir e do pensar oferecendo caminhos de expressão e libertação” (*Manual de Boas Práticas Artísticas e Culturais*, 2015, p. 18), esta tem vindo a ser utilizada por diversas estruturas (públicas e privadas) em dois formatos distintos, como vimos anteriormente: (1) arte terapêutica; (2) arte pela arte. Em qualquer um dos casos, podemos assumir que as metodologias de trabalho diferem consoante a premissa com a qual cada projeto se identifica, mas também concordamos que as preocupações estéticas e com a qualidade e rigor artísticos são inerentes a ambos os casos.

Fruto destas ilações, identificamos as últimas duas décadas como o período de maior desenvolvimento e expressão deste tipo de projetos. Tomando o “*Manual de Boas Práticas Artísticas e Culturais*” redigido pela ANACED<sup>40</sup> como ponto de partida para a reflexão, em 2015, existiam em Portugal 70 projetos artísticos constituídos por pessoas com deficiência dos quais: 14 eram projetos na área das artes plásticas; 7 na área da dança; 1 na área da escrita; 5 na área da música; 20 na área do teatro e 23 na área de cruzamento disciplinares. Este panorama sociocultural que o manual nos apresenta tem tanto de diversificado como de abrangente. Para uma análise que nos permita ter uma noção mais concreta sobre a relação entre artes performativas e deficiência no contexto nacional, debruçar-nos-emos sobre o tema ao nível da expressão destes projetos ao nível do setor terciário, onde se inserem tanto as IPSS quanto as associações culturais.

No que se refere às IPSS, tem-se vindo a verificar uma crescente recorrência aos projetos artísticos com fins inclusivos, de luta contra a discriminação e pela dignificação da pessoa com deficiência através da arte. Fundamentalmente, estes projetos são desenvolvidos no âmbito dos CAO's das instituições e temos, no manual que atrás destacámos, a identificação das mesmas. Assumiremos aqui que, no referido manual, não estarão sinalizados todos os projetos dinamizados no panorama nacional,

---

<sup>40</sup> Para mais informações, consultar o website oficial: <https://anacedarte.wixsite.com/anaced>

principalmente, devido a esta edição reportar ao ano de 2015. Em alguns casos, vemos ainda a colaboração das IPSS com os seus municípios no sentido de organizarem e dinamizarem festivais que possam, ao longo de em média um mês, dar a conhecer ao público o trabalho destas pessoas. Destacamos aqui o Festival ExpressArte – Encontro de Expressões Artísticas, promovido pela APPACDM de Setúbal em parceria com a Câmara Municipal e que se estende ainda a outros concelhos deste distrito: Palmela, Moita, Montijo. A missão do festival parte do princípio da inclusão social da deficiência por via da arte não só por via da mostra de performances, mas aposta também na questão da formação dinamizando workshops e debates. Esta referência é tida como relevante para o tema em análise por três razões que se afiguram como boas práticas ao nível sociocultural e político: (1) Solidez do projeto pela sua continuidade e regularidade, uma vez que o Festival acontece anualmente e conta já com a vigésima edição; (2) Parcerias e trabalho em rede, que permite a multiplicação dos recursos e da diversidade da programação do festival; (3) Articulação entre os contextos social, político, cultural e educativo, por via das características do projeto, envolvimento das diversas edilidades na organização do festival e do público escolar ao nível da audiência.

Ainda no contexto das IPSS importa referir o trabalho ímpar da ANACED que, fundada em 1988 por ocasião da realização do Terceiro Colóquio Europeu “*Criatividade e Terapia*”<sup>41</sup>, tem como principal objetivo a promoção dos projetos artísticos dinamizados por pessoas com deficiência tendo em vista a inclusão social e cultural destas pessoas e o usufruto dos direitos culturais que lhes são inerentes, possibilitando a sua inclusão no circuito artístico e o estabelecimento de parcerias com outras entidades. Para isso, dinamiza anualmente exposições (coletivas ou individuais), edita guias de atendimento e diretórios de acessibilidade cultural<sup>42</sup> e publica uma agenda cultural inclusiva<sup>43</sup>.

Por outro lado, e no que se refere às atividades culturais desenvolvidas (maioritariamente) por associações culturais, enalteceremos aqui duas estruturas com

---

<sup>41</sup> Colóquio “organizado pela EUCREA - *International Association for the Promotion of Equal Opportunities for People with Disabilities in the Areas of Art, Culture and Media* e pela Liga Portuguesa dos Deficientes Motores em colaboração com a Comissão das Comunidades Europeias, com o objetivo de promover e divulgar as capacidades artísticas das pessoas com deficiência e todas as expressões de arte e criatividade que direta ou indiretamente contribuam para o seu desenvolvimento global.” – Cf. <http://www.acessibilidade.gov.pt/accessmonitor/dir/see/?cD0xM3xvPWh4fHM9MzF8dj1wYWdl>

<sup>42</sup> Para consultar os documentos, aceder a <https://anacedarte.wixsite.com/anaced/loja-virtual>

<sup>43</sup> Para informações sobre os espetáculos e exposições em agenda, aceder a <https://anacedarte.wixsite.com/anaced/blank>

características bastante diferentes, mas cujos formatos de trabalho e premissas que balizam o seu trabalho contribuem para a contextualização da deficiência no campo das artes performativas. A Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – Dançando com a Diferença, fundada em 2007, vem dar continuidade ao projeto “Dançando com a Diferença”<sup>44</sup>, iniciado em 2001 na Direção Regional de Educação Especial e Reabilitação (DREER) da Secretaria Regional de Educação e Cultura (SREC), órgãos do Governo Regional da Madeira<sup>45</sup>, e conta com direção artística de Henrique Amoedo. Esta associação surge com os objetivos de promover diversas linguagens artísticas como forma de inclusão social e cultural através da dança inclusiva<sup>46</sup> por via dos corpos de artistas com e sem deficiência. Numa articulação entre a visão e os valores assumidos no website oficial da companhia<sup>47</sup>, podemos colocar o trabalho que este coletivo desenvolve no campo da intervenção social e cultural por via da arte que, suportada pela qualidade e rigor artísticos dos projetos que desenvolve contribui para a valorização das capacidades e disseminação profissionalização dos artistas (independentemente das suas características).

Em entrevista à Secretaria Regional de Educação da Região Autónoma da Madeira, Henrique Amoedo caracteriza o trabalho desenvolvido pela Dançando com a Diferença como um trabalho que se foca nas pessoas, um trabalho que “passa pela educação, passa pela saúde, passa pela composição das pessoas, enquanto pessoas, enfim, passa pela pessoa como um todo.”<sup>48</sup>. O diretor artístico da companhia clarifica ainda que o desenvolvimento do trabalho do coletivo parte do foco na produção artística, almejando a obtenção de resultados de uma extrema qualidade e rigor ao nível da estética e dos princípios artísticos que orientam as suas criações, mas passa ainda pelo apoio e acompanhamento ao nível educacional e terapêutico aos seus artistas.

---

<sup>44</sup> Para mais informações sobre o trabalho do grupo, consultar: <https://danca-inclusiva.com/>

<sup>45</sup> Cf. <http://aprendermadeira.net/associacao-dos-amigos-da-arte-inclusiva-dancando-com-a-diferenca/>

<sup>46</sup> O conceito de “dança inclusiva” foi desenvolvido no meio académico por Henrique Amoedo no âmbito da sua dissertação de Mestrado. Para mais informações sobre esta questão, consultar: [https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/6453/1/AMOEDO%20Henrique\\_Mestrado%202002.pdf](https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/6453/1/AMOEDO%20Henrique_Mestrado%202002.pdf)

<sup>47</sup> Cf. <https://danca-inclusiva.com/associacao/historia>

<sup>48</sup> Cf. <https://medium.com/educatio-madeira/um-olhar-diferente-sobre-o-dancando-com-a-diferenca-663fb74be488>

No que respeita às colaborações, o Dançando com a Diferença tem contado com diversas parcerias institucionais que se foram alargando desde a Região Autónoma da Madeira, para Portugal Continental e disseminando-se, maioritariamente, para o contexto mundial. Esta questão, do ponto de vista numérico, consolida-se com uma taxa de apresentação de espetáculos, workshops conferência ou outras ações em sessenta cidades e vinte e cinco países, entre a Europa e a América. A multidisciplinaridade das linguagens artísticas de que se serve, a consistência, rigor e qualidade do seu trabalho – aos níveis artístico e organizacional/de produção –, garantiram a esta estrutura profissional o apoio bienal (2018-2019) do Ministério da Cultura da República Portuguesa – Direção Geral das Artes, com “um apoio de 119.904,04 euros, uma verba a distribuir ao longo de dois anos e que se destina ao funcionamento do grupo madeirense que promove a inclusão através da dança contemporânea.”<sup>49</sup>. A companhia, para além da criação artística desenvolve ainda trabalho no ramo da educação/formação e pesquisa académica e tem vindo a dedicar-se, mais recentemente, ao trabalho de intervenção social junto de comunidades desfavorecidas em riscos de exclusão social. Segundo o testemunho do assistente de produção do grupo, Diogo Gonçalves, a metodologia de trabalho utilizada por Henrique Amoedo encoraja ao desenvolvimento de competências sociais e pessoais, à comunicação interpessoal, estimula a autoconfiança e conduz à integração social. (Reuter & Mitter, 2017, p. 104).

Seguindo a premissa introduzida pelo grupo Dançando com a Diferença que nos transporta para uma realidade de equidade nas oportunidades de trabalho e reconhecimento da qualidade do mesmo em relação a qualquer pessoa, sem desprestígio ou sobrevalorização de “rótulos”<sup>50</sup>, nomeadamente ao nível das condições sociais ou biológicas, destacamos aqui também a Terra Amarela – Plataforma de Criação Artística Inclusiva. Com a missão de “procurar novas formas de olhar para o mundo através da criação artística” a Terra Amarela<sup>51</sup>, fundada em 2018, surge do profundo desejo do

---

<sup>49</sup> Cf. Diário de Notícias, 29 de março de 2018. <https://www.dnoticias.pt/5-sentidos/dgartes-atribui-quase-120-mil-euros-ao-dancando-com-a-diferenca-XG2945110>

<sup>50</sup> Partindo da confiança de Henrique Amoedo, em entrevista à Secretaria Regional da Educação da Região Autónoma da Madeira: “[Desejava] que as pessoas passassem a ser vistas como pessoas, única e exclusivamente, sem termos que delimitar ou pôr rótulos.”. Cf. <https://medium.com/educatio-madeira/um-olhar-diferente-sobre-o-dancando-com-a-diferenca-663fb74be488>

<sup>51</sup> Para mais informações sobre a atividade desta Plataforma, conferir a sua rede social oficial: <https://www.facebook.com/terraamarelacultura/>

Marco Paiva, ator e encenador do grupo Crinabel Teatro<sup>52</sup>, criar um espaço plural e diversificado de reflexão, valorização e promoção da diferença cultural, pleno em direitos culturais e acessibilidade através das práticas artísticas.

A Terra Amarela assume-se como uma plataforma cuja área de ação se pretende que seja realizada em dois eixos distintos: (1) Projeto de criação artística, eixo principal da estrutura que, partindo da linguagem teatral mas não se circunscrevendo unicamente a esta, propõe-se à criação de projetos na área das artes performativas; (2) Projeto pedagógico, através do qual se pretende uma contribuição para a reflexão de práticas artísticas inclusivas e acessíveis por via de “laboratórios criativos” (no âmbito do teatro, dança, cinema, fotografia e escrita criativa) e a dinamização de seminários, colóquios, debates sobre inclusão aos mais diversos níveis (social, artística e cultural) ou outras ações culturais que promovam a valorização do território.

No que respeita às premissas e valores que direcionam o trabalho desta Plataforma, estas distinguem-se em três setores: (1) Dignificação, do direito à cultura (através, nomeadamente, da prática e fruição cultural e artística), à educação, à informação e à arte; E do indivíduo e das suas capacidades; (2) Promoção, da inclusão social através das práticas artísticas e do direito à diferença cultural, artística e social; (3) Reflexão e intervenção, sobre os territórios e comunidades; E em relação aos modelos artísticos e culturais de forma a torna-los acessíveis e universais.

O trabalho da Terra Amarela, apesar de ser bastante recente e de, por essa razão, não termos ainda informação suficiente disponível para análise, através do documento fundador da associação<sup>53</sup> podemos evidenciar que o território é um espaço/conceito de particular interesse para a sua atividade. O conceito de território, à luz das políticas culturais, é “um dos determinantes essenciais da identidade cultural” (Coelho, 1997, p. 353); é um espaço que, devido ao facto de o indivíduo nele ter tido distintas experiências e como ele (e os seus coocupantes) ter estabelecido alguma convivência pode ser definido como um “efeito de mundo” (Coelho, 1997, p. 353). Neste sentido, e no sentido de valorizar e contribuir para este território, a Terra Amarela propõe-se a encetar um diálogo ativo e consistente com os demais ocupantes do mesmo (entidades públicas e

---

<sup>52</sup> Para mais informações, aceder à página oficial do grupo: <https://www.facebook.com/projectocrinabelteatro/>

<sup>53</sup> Documento não publicado. Documento gentilmente disponibilizado pela direção artística na pessoa do Marco Paiva.

privadas, pessoas singulares e coletivas) com o intuito de promover a “construção de uma sociedade consciente da sua pluralidade, bem como das estratégias, metodologias e práticas necessárias para a efetivação deste objetivo.” (*Terra Amarela*, 2018, p. 6)

Por fim, e para consolidar algumas das premissas e objetivos edificados na fundação desta Plataforma, a Terra Amarela propõe-se a criar uma Academia Artística Inclusiva – Casa Amarela<sup>54</sup> que

permita desenhar um programa a longo prazo, numa lógica de projeto de vida para um número inicial de 10 pessoas com deficiência ou intelectual, ou provenientes de franjas em desvantagem social, com o objetivo de as dotar de ferramentas técnicas e artísticas que lhes permitam estruturar a sua formação Humana e Académica a partir da educação artística, podendo posteriormente seguir o seu projeto de vida num dos Ensembles profissionais da Academia (teatro, dança e música). (*Terra Amarela*, 2018, p. 7)

Uma vez que temos vindo a percorrer sobre questões de promoção e valorização do trabalho de artistas com deficiência é conveniente que tragamos à luz desta reflexão a Fundação GDA que se assume como uma organização que trabalha em prol da valorização e dignificação do trabalho dos artistas, focando a sua área de intervenção nos campos humano, social e cultural. Pretende-se conduzir à “diversidade e participação cultural, a criação de uma rede solidária de assistência social e, ainda, a promoção e divulgação dos direitos dos artistas, contribuindo desta forma para o desenvolvimento em Portugal da economia da cultura e do setor criativo.”<sup>55</sup> Neste sentido, está atualmente a ser implementado o programa Arte sem Barreiras<sup>56</sup> que pretende estimular e promover a valorização pessoal e profissional do artista intérprete com deficiência, através do apoio à sua formação, empregabilidade, acessibilidade e integração, permitindo-lhe exercer a sua atividade profissional em igualdade de circunstâncias com

---

<sup>54</sup> As primeiras imagens da maquete foram tornadas públicas em abril de 2019: <https://www.facebook.com/terraamarelacultura/videos/452737671937883/>

<sup>55</sup> Cf. <https://www.fundacaogda.pt/fundacao-gda/>

<sup>56</sup> Programa de Apoio à Integração Profissional de Artistas com Deficiência. Para mais informações, consultar o Regulamento em: [https://www.fundacaogda.pt/wp-content/uploads/2019/10/ASB\\_Regulamento.pdf](https://www.fundacaogda.pt/wp-content/uploads/2019/10/ASB_Regulamento.pdf)

os seus colegas. Para tal, o Programa tem duas linhas de apoio nos seguintes domínios: (1) Linha de financiamento para Formação Artística e Desenvolvimento de Carreiras; (2) Linha de financiamento para contratação. Salientamos ainda que, neste setor, inclui-se ainda a Fundação Calouste Gulbenkian que já anteriormente enaltecemos pelo seu contributo para a promoção das práticas artísticas e da acessibilidade em Portugal.

## Capítulo III – A Produção

### 1. Para uma definição de produção

O trabalho de produção e o seu entendimento enquanto profissão é algo que ainda suscita algumas questões no que se refere à sua definição. Nesse sentido, e para uma problematização mais consistente desta temática, propomos que se atente em duas afirmações do autor Miguel Martín (1997):

Producción sería el proceso mediante el cual elaboramos un montaje. La materialización de una idea. Proceso que participa de la lógica de los productos manufacturados y de los servicios intangibles. (p. 36)

El área de producción sí depende de forma fundamental de los planes y técnicas de gestión propias de cada compañía, pues se trata de la materialización de la obra dramática, su puesta en escena física en un escenario. (p. 82)

Tomando as citações como ponto de partida para o questionamento desta questão, somos desde já convidados a situar o trabalho de produção no campo da gestão, enquanto fórmula para a coordenação de recursos e estabelecimento de metodologias de trabalho e metas temporais para atingir os resultados a que cada companhia se propõe.

A contraditoriedade aparente das citações transcritas reside na estranheza em identificarmos duas definições para o trabalho de produção. Contudo, se simplificarmos a definição de produção aplicada às artes do espetáculo, e a tivermos como “todo o processo de viabilização, realização e concretização de um projeto teatral” (Cabral, 2010, p. 9) deixará de nos parecer tão inconcebível que o trabalho de produção possa ser, em simultâneo, o ato da materialização da obra dramática, de todos os procedimentos criativos para a colocar em cena, e o ato de materialização de uma ideia por via das inúmeras tarefas intangíveis que traremos à luz nesta dissertação à medida que formos definindo os diversos estádios da produção.

Para uma definição mais clara e objetiva do conceito de produção importa, em primeiro lugar, à luz do Manual de Teatro de Antonino Solmer (2003) e dos diversos livros

teóricos que com este são coniventes, distinguir as três vias através das quais a produção se pode manifestar:

1. Produtor - Entidade que disponibiliza os meios financeiros para a produção de um espetáculo e, por isso, é responsável pela gestão estratégica do projeto quer ao nível da contratação da massa criativa e técnica quer pelo poder de tomada de decisão ao longo do processo.

2. Produtor Delegado - Responsável pela gestão financeira do projeto respondendo, no entanto, perante o produtor.

3. Produtor Executivo - Responsável pela contratação dos técnicos e criativos a integrar o projeto bem como pela execução de planos de trabalho, estabelecimento de pontes entre os diversos departamentos que integram a equipa/estrutura e gere todas as fases inerentes à produção de um espetáculo e, sobre as quais, nos debruçaremos de seguida. É, em suma, o profissional que assegura o dia-a-dia da produção de um projeto e a sua gestão ao nível logístico.

Posto este cenário, é imperativo que clarifiquemos que esta dissertação discorrerá sobre a produção enquanto meio para atingir um fim - enquanto o caminho a percorrer até ser alcançado um objetivo final -, e o trabalho do produtor enquanto pessoa que executa as tarefas que garantirão o sucesso desse fim.

No que se refere às fases de produção de um projeto artístico podemos dividir este procedimento em quatro etapas:

1. Pré-produção - Realização de um dossiê de projeto que contenha a identificação e descrição do projeto e equipas técnicas e artísticas a contratar, orçamentos de despesas e receitas, planos de comunicação; Estabelecimento de contacto com potenciais parceiros/mecenas/patrocinadores ou eventuais coprodutores; Planificação do trabalho e gestão de todas as questões logísticas inerentes ao licenciamento do espetáculo até à data de estreia do espetáculo.

2. Produção - Processo de montagens e ensaios, divulgação e comunicação do projeto (assessoria de imprensa). Termina no dia da estreia.

3. Pós-produção - Manutenção de cenografia e figurinos e digressão do espetáculo. Esta fase termina com a última apresentação do espetáculo.

4. Finalização - Ultimação de questões logísticas (devolução de materiais cedidos, acondicionamento de figurinos e cenografia, etc) e financeiras (elaboração de relatórios, pagamento e/ou emissão de faturas).

A grande dificuldade em encontrar uma definição clara e concisa para a produção reside no facto de esta ser uma área extremamente dinâmica e com uma enorme diversidade de funções, mas não só. Provavelmente, a maior dificuldade em definir o que é e em que consiste a produção reside no facto de não existir uma norma exata para a executar. É certo que se trata de um trabalho que dispõe de um conjunto de ferramentas e fórmulas, mas, uma vez que cada projeto tem as suas particularidades, estas devem ser utilizadas de formas diferentes. Adiantamos mais: o trabalho de produção deve ser um trabalho criativo na medida em que, para os diversos projetos, é importante que exista um cunho diferenciador. Defendendo esta posição, concordamos ainda que “producing is an instinctive business.” (Seabright, 2010, p. 11).

Assim, o contributo que deixamos à discussão de uma definição de produção é o seguinte:

- PRODUÇÃO - Conjunto de ferramentas, técnicas e metodologias utilizadas por um indivíduo ou coletivo de produtores, visando assegurar a viabilidade de um projeto do ponto de vista artístico e financeiro. Pressupõe igualmente a gestão dos recursos e de todas as questões logísticas inerentes a um projeto, de forma estratégica e concertada com objetivos os as premissas basilares do mesmo, incluindo ainda uma forte componente metódica e criativa.

## 2. O produtor enquanto profissional do espetáculo

### 2.1. Reconhecimento e valorização desta profissão

Num panorama mais amplo, o reconhecimento dos profissionais do espetáculo como tal tem percorrido um caminho bastante tumultuoso. Importa que, para uma conceptualização mais precisa do trabalho do produtor enquanto profissional do espetáculo, possamos atentar nos esforços que têm vindo a ser feitos ao nível da União Europeia e da Legislação Portuguesa, não só para a legitimação do artista como profissional, mas também para a validação dos seus direitos sociais, fiscais e judiciais nesse contexto.

“De facto, os artistas e a atividade artística não têm merecido por parte do legislador, o reconhecimento específico do seu contributo para a economia nacional e para a divulgação da cultura portuguesa no país e além das fronteiras nacionais.” (Teixeira, 2018, p.5) A GDA<sup>57</sup> - Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas, fundada em 1995, vem, com as suas publicações “*O Estatuto Profissional do Artista*” (2018), recuperar o caminho que tem sido percorrido no processo de regulamentação do estatuto profissional do artista. Pese embora o facto de nos debruçarmos no panorama Português, considera-se significativo advertir que, no contexto da União Europeia, a UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - teve um papel importante, ainda que tímido, no sentido de tecer algumas recomendações e reflexões em relação ao Papel e Estatuto dos Artistas.

Para uma maior coerência terminológica, partiremos desde já do pressuposto de que trataremos do estatuto do profissional do espetáculo em detrimento do estatuto do artista uma vez que este segundo remete para o ponto 1 do artigo 1.º da Primeira Recomendação sobre o Estatuto do Artista, publicada 27 de outubro de 1980 pela UNESCO, em que define o artista como a pessoa que (re)cria ou confere expressão artística a uma obra de arte<sup>58</sup>. Apesar de (muito) desatualizada, reger-nos-emos pela definição de profissionais de espetáculo avançada pelo artigo 1.º do Decreto n.º 43190,

---

<sup>57</sup> Cf. <https://www.fundacaogda.pt/>

<sup>58</sup> “ ‘Artist’ is taken to mean any person who creates or gives creative expression to, or re-creates works of art, who considers his artistic creation to be an essential part of his life, who contributes in this way to the development of art and culture and who is or asks to be recognized as an artist, whether or not he is bound by any relations of employment or association.” Cf. UNESCO (1980) [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13138&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

publicado a 23 de setembro de 1960 em Diário da República, e que nos apresenta um leque mais abrangente (e aproximado) da diversidade de profissionais que, do ponto de vista criativo, técnico ou administrativo, contribuem para o processo de produção de um espetáculo<sup>59</sup>.

Se cronologicamente considerarmos a tentativa de promulgação dos direitos dos profissionais do espetáculo verificaremos, à partida, uma clara incoerência nos avanços e recuos ao longo do processo. Sem sermos demasiado exaustivos em matéria legislativa é imperativo que nos debatamos com algumas questões que nos parecem pertinentes. Servir-nos-emos do Decreto n.º 13564, de 6 de maio de 1927 que, segundo Santos (2004) terá sido o primeiro documento a regulamentar os espetáculos públicos (p. 32) e da Lei nº8/71 para melhor refletirmos sobre os estatutos regulamentados para os profissionais do espetáculo. Independentemente da breve análise que teceremos em relação ao conteúdo dos documentos em questão, importa que tenhamos consciência de que os mesmos foram redigidos num período intensamente conturbado em Portugal, tendo em conta as políticas ditatoriais vividas naquela época. Factos à parte, podemos tecer três considerações que evidenciarão que houve algum cuidado na abordagem a esta problemática:

1. Verificou-se um incentivo à produção teatral portuguesa por via da redução de impostos<sup>60</sup> e do reconhecimento da “actividade teatral, como expressão artística, instrumento de cultura” promovendo o teatro nas suas diversas “correntes de inovação estética”<sup>61</sup>.

2. O papel do produtor (apesar de não ser ainda denominado como tal) é evidenciado como uma mais-valia na equipa técnica e artística e a sua integração na mesma é valorizada como fator abonatório para que o coletivo beneficie de apoios públicos por via do Fundo de Teatro.<sup>62</sup>

3. O estímulo à formação académica e profissional por via da obrigatoriedade de obtenção de uma licença e carteira profissional “para ensaiadores, cabeleireiros,

---

<sup>59</sup> 1. Os profissionais de espetáculos abrangidos pelo presente diploma são apenas os artistas teatrais, líricos, musicais, tauromáquicos, de bailado, circo e variedades, as coristas, os ensaiadores e pontos, os contra-regras, maquinistas e respectivos ajudantes, excepto quando doutra forma se determinar expressamente.

<sup>60</sup> Cf. Decreto nº 13564, de 6 de maio de 1927, Artigo 191.º

<sup>61</sup> Cf. Lei n.º 8/71, de 9 de dezembro, BASE I

<sup>62</sup> “e) A capacidade administrativa dos requerentes;” Cf. Lei n.º 8/71 de 9 de dezembro, BASE X

indumentistas, scenógrafos, pontos, contra-regras, coristas, artistas de circo, toureiros e **qualquer outra categoria de artistas** que se exibam em espetáculos públicos, (...) a inscrição no registo que para esse fim será organizado na Inspeção Geral dos Teatros, e sem a qual não poderão exercer a sua profissão em casas de espetáculos públicos **ou trabalhar para elas.**”<sup>63</sup> Destacámos, a negrito, duas expressões no artigo que remetem indiscutivelmente, por omissão, para os profissionais técnicos e administrativos como é o caso dos produtores ou dos técnicos de luz e som.

Nos últimos anos, diversas promulgações têm vindo a ser feitas no sentido de “conceder maiores garantias aos profissionais”<sup>64</sup> essencialmente no que respeita ao regime dos contratos de trabalho e ao verdadeiro reconhecimento e valorização das diversas atividades no ramo artístico, técnico-artístico e de mediação. É no seguimento da publicação da lei que decretou estas questões – Lei n.º 4/2008, de 7 de fevereiro, atualizada pela Lei n.º 28/2011, de 16 de junho – que é considerado fundamental a criação de um Registo Nacional de Profissionais do Setor Cultural das Atividades Artísticas, Cultural e de Espetáculo (RNPSAACE)<sup>65</sup> que conta com a particularidade de serem discriminadas as especificidades das profissões ligadas ao setor cultural em detrimento da anterior lista que, para além de elencar poucas atividades, estas viam-se ainda generalizadas e confinadas a grandes grupos. Assim, e com a Portaria 156/2017, de 21 de junho, as atividades elencadas na Lei n.º 28/2011, passam a ser reconhecidas, valorizadas e detentoras de um regime de trabalho próprio.

Em suma, é atualmente reconhecido como profissional do espetáculo “o trabalhador que exerça uma atividade artística, técnico-artística ou de mediação”. Ocupar-nos-emos,

---

<sup>63</sup> Cf. Decreto nº 13 564, de 6 de maio de 1927, Artigos 101.º, 102.º e 111.º

<sup>64</sup> cf. Decreto-Lei nº 43181, de 23 de setembro de 1960

<sup>65</sup> Cf. Formulário da IGAC para Registo dos Profissionais do Sector das Atividades Artísticas, Culturais e do Espetáculo em: <https://www.igac.gov.pt/formularios>. Para mais informações sobre este tema consultar a informação institucional disponibilizada pela mesma entidade em: [https://www.igac.gov.pt/-/registo-nacional-de-profissionais-do-setor-das-atividades-artisticas-culturais-e-de-espetaculo?redirect=https%3A%2F%2Fwww.igac.gov.pt%2Fresultados-de-pesquisa%3Fp\\_p\\_id%3D3%26p\\_p\\_lifecycle%3D0%26p\\_p\\_state%3Dnormal%26p\\_p\\_mode%3Dview%26p\\_p\\_col\\_id%3Dcolumn-1%26p\\_p\\_col\\_count%3D1%26\\_3\\_keywords%3DRNPSAACE%26\\_3\\_struts\\_action%3D%252Fsearch%252Fsearch&inheritRedirect=true](https://www.igac.gov.pt/-/registo-nacional-de-profissionais-do-setor-das-atividades-artisticas-culturais-e-de-espetaculo?redirect=https%3A%2F%2Fwww.igac.gov.pt%2Fresultados-de-pesquisa%3Fp_p_id%3D3%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1%26_3_keywords%3DRNPSAACE%26_3_struts_action%3D%252Fsearch%252Fsearch&inheritRedirect=true)

em seguida, de aprofundar a que se dedica o profissional de mediação especializado em “actividades relacionadas com a produção”<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> “ f) «Actividades de mediação» as actividades relacionadas com a produção, a realização e divulgação de artes de espectáculo ou de audiovisual, incluindo a valorização e divulgação das obras e dos artistas.” Cf. Lei n.º 28/2011, de 16 de junho, Artigo 1º.

## 2.2. Ser produtor – contextualização das suas funções

Uma das grandes polémicas que está na origem da dificuldade em compreender a profissão de um produtor, reconhecendo a sua importância, remete para o facto de, em particular na indústria cinematográfica, ser intitulado de produtor, o empresário individual ou coletivo que investe dinheiro numa determinada produção (Seabright, 2010, p.6). Assim, com muita frequência, o produtor é ainda encarado como o profissional que se ocupa da angariação dos fundos, pressuposto que se traduz na expectativa de que a sua intervenção seja, maioritariamente, ao nível financeiro. É certo que a obtenção de verbas para a concretização de qualquer produção é essencial para a sua viabilidade, contudo, o contributo deste profissional deve ser considerado de um modo mais amplo, como veremos em seguida.

Desmistifiquemos à partida que não existe uma estrutura formal que regule as tarefas de que se ocupa o produtor. O produtor é o profissional responsável pela gestão, organização, elaboração e execução do plano estratégico e operacional que se refletirá no sucesso do projeto cultural a que este se propõe mediar. Neste sentido, e uma vez que a produção atua nas mais diversas disciplinas artísticas e é sensível às características distintas de cada projeto, é uma profissão de mediação, mas também com algumas particularidades criativas uma vez que os recursos e metodologias de que se serve para atingir os seus objetivos deverão ser múltiplas. Assim, ser produtor é conter em si mesmo o controlo e organização e, ao mesmo tempo, a capacidade de ser ousado e criativo nas propostas que apresenta quer para mudar o rumo do projeto, quer da forma como este deverá ser produzido ou comunicado ao público. O equilíbrio entre estes dois polos opostos é uma qualidade que o produtor Seabright (2010) destaca como sendo vital para o sucesso de cada projeto: “(..) being ready to put the spreadsheet to one side and make a creative call on something is vital” (p. 13).

Apesar da pluralidade de recursos de que um produtor se pode/deve servir existem pontos de partida; fios condutores que são (mais ou menos) transversais a todos os projetos e, neste caso concreto, a todos os espetáculos. Todas estas ferramentas, que analisaremos de seguida, deverão estar enunciadas no dossiê de projeto – o documento mais importante para a produção de qualquer espetáculo e que denuncia, à partida, algumas linhas de ação.

### 2.2.1. Gestão de recursos financeiros

O dossiê de projeto constitui-se como a ferramenta de trabalho mais importante para o produtor, numa fase inicial da gestão de recursos financeiros e captação de parceiros, mecenas e patrocinadores a fim de aumentar as potencialidades de projeto e, com estas, a sua visibilidade a nível (inter)nacional. A primeira questão que consideramos crucial de se reter é que a gestão dos recursos financeiros parte da elaboração de um orçamento detalhado para projeção de despesas e receitas inerentes à produção de um espetáculo. Posteriormente, e ao longo do processo de trabalho, sob forma de um formulário de controlo de despesas, o produtor deve assegurar que o orçamento previsto é respeitado e deve ser capaz de lidar com os imponderáveis e de, rapidamente, os solucionar.

Neste tópico enunciaremos as diversas fontes de financiamento a que o produtor pode recorrer para conferir viabilidade económica ao seu projeto que aqui distinguiremos em quatro eixos: (1) Setor público (nacional), por via da candidatura a concursos públicos, o produtor poderá obter financiamento através da DGARTES<sup>67</sup> para a criação/internacionalização de projetos específicos, ou para a criação/programação, de um ponto de vista mais sustentado efetivando-se de forma bienal ou quadrienal; O município é ainda um parceiro fundamental que poderá associar-se à estrutura por via, fundamentalmente do financiamento ao seu plano de atividades anual; as Juntas de Freguesia, por via da candidatura ao “Apoio ao Associativismo”, poderão ainda ter uma participação relevante a este nível; (2) Setor privado (nacional), este apoio poderá consolidar-se através do apoio em espécies ou patrocínio e, uma vez que ambos os formatos funcionam numa lógica mais concreta de marketing cultural, o objetivo das empresas passa fundamentalmente por obter resultados práticos, ao nível da publicidade, de forma a estabelecer um contacto direto com o seu público-alvo. Neste setor, podemos ainda conseguir financiamento por via do mecenato que se efetiva por via da responsabilidade social das empresas que, ao contrário de publicidade e fins comerciais, perseguem a intenção de trabalhar em proximidade com a a(s) comunidade(s); (3) Setor público (internacional), poderá concretizar-se no âmbito do

---

<sup>67</sup> Para mais informações sobre apoios, consultar: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/node/1928>

programa Europa Criativa<sup>68</sup> ou, no caso de projetos com características muito específicas e que comuniquem sobremaneira com outros países ou que prevejam digressões nesses, poderá ainda contactar-se as respetivas Embaixadas na tentativa de obtenção de financiamento à produção/criação do projeto ou das logísticas (por via do financiamento de viagens, garantia de alojamento, etc); (4) Crowdfunding, forma de financiamento coletivo relativamente recente que, por via da partilha de interesses comuns, poderá incitar a comunidade a participar de forma ativa no projeto através do apoio à sua produção. A plataforma pioneira em Crowdfunding, a nível mundial foi a Kick Starters<sup>69</sup> e, em Portugal, a mais conhecida é a PPL<sup>70</sup>. (*Financiamento de projetos culturais através de patrocínio, mecenato e crowdfunding*, sem data)

Daniel Bond “afirma que o produtor depois de assegurar a segurança financeira do projeto deve deixá-lo fluir, isto é, deve dar ao diretor e às equipas que com ele colaboram o espaço suficiente para trabalharem artisticamente” (citado por Mendes, 2007, p. 24). Ora, não podemos deixar de discordar com a citação uma vez que, como veremos de seguida, por via da sua capacidade organizacional e dinamismo se serve das suas competências para multiplicar as potencialidades de cada fase do projeto.

---

<sup>68</sup> Para mais informações sobre este programa, os seus objetivos, eixos de ação e subprogramas de apoio consultar: <http://www.europacriativa.eu/europa-criativa-2014-2020/o-programa>

<sup>69</sup> Cf. <https://www.kickstarter.com/>

<sup>70</sup> Cf. <http://ppl.com.pt>

## 2.2.2. Gestão de recursos humanos

A vitalidade da gestão de recursos humanos, uma das primeiras tarefas a ser invocada na produção de qualquer projeto, depende de uma planificação e calendarização de trabalho eficazes. Para tal, e partindo da conceção da teoria organizacional tal como foi analisada pelo Professor Edgar Schein, a organização parte da “coordenação racional de atividades de um certo número de pessoas, tendo em vista a realização de um objetivo ou intenção explícita e comum, através de uma divisão do trabalho e funções, de uma hierarquia de autoridade e responsabilidade” (citado por Bilhim, 2013, p. 24). O produtor é, neste sentido, o profissional responsável por fomentar a almejada coordenação por via da distribuição de tarefas e através do estabelecimento (constante) da ponte entre os diversos departamentos que constituem a equipa do projeto – criadores, atores, cenógrafo e técnicos.

Existe, mais ou menos, uma linha temporal inerente à ação do produtor que começa com a contratação dos artísticas e técnicos, passando pelo agendamento de uma reunião de apresentação do projeto, da equipa e do plano de trabalho e evolui para o acompanhamento dos ensaios e montagens de forma a garantir que a calendarização estipulada está a ser cumprida.

Apesar de considerarmos que uma das principais características da função de um produtor é o trabalho em equipa é importante que este seja igualmente um profissional extremamente autónomo e independente, garantindo que apreende todas as informações (profissionais e pessoais) partilhadas quer pelo diretor artístico do projeto quer pelas restantes pessoas envolvidas. Desta forma, o produtor poderá desenvolver o seu trabalho de forma mais concreta e com uma maior agilidade. Podemos assim afirmar que a única forma de o produtor estar apto a enfrentar e solucionar quaisquer contratempus que, inevitavelmente, surgirão é através do domínio integral do projeto com o qual colabora.<sup>71</sup>

De notar ainda que ao invocamos os recursos humanos estamos cientes de que a realidade ao nível da gestão destes recursos é muito dura pela falta dos mesmos, sobrecarregando, invariavelmente, outros membros das equipas que terão de acumular

---

<sup>71</sup> “One really important part of a producer’s role is maintaining a view of the ‘big picture’ at all times in the production process. There is an endless stream of deadlines, details and hurdles to overcome in putting on even the simples of shows.”. (Seabright, 2010, p. 12)

funções. Se aprofundarmos esta questão e formos um pouco mais fundo, compreendemos que a falta de recursos humanos é proporcional à (falta) de condições de trabalho, no que respeita aos direitos fiscais, sociais tendo em conta a regular medida do “recibo verde”. Apesar de não nos interessar particularmente discorrer sobre esta questão, importa fazer notar que no subcapítulo 2.1. foi enunciada a questão da profissionalização do produtor e, alertamos novamente, para as publicações da GDA no sentido de esclarecer e facilitar o conhecimento dos artistas em matéria de direitos fiscais e sociais.

Quando referimos a acumulação de funções importa que, de forma breve, possamos dar conta de uma particularidade que está implícita à produção de um espetáculo e que, em equipas de pequena/média dimensão, costuma ficar centralizada na figura do produtor: a questão da comunicação. Não existe uma regra primária para a realização da comunicação uma vez que, podemos sinalizar três fatores fundamentais neste aspeto: conhecer muito bem o território onde opera de forma a que possa captar públicos da comunidade em que se insere de forma mais eficaz; iniciar os contactos e a promoção do espetáculo no timing certo. Este timing é identificado de duas formas: ao nível dos press-release e follow up, por via do conhecimento clínico das datas de fecho de redações e de saída dos jornais/revistas; e por ação de um plano de comunicação que, na plena aceção do conceito, constitui um trabalho exaustivo e criterioso no que reporta aos timings, como vimos, mas também à consistência, seleção de materiais gráficos a colocar na rua, onde e quando (deste o flyer até às fotografias e data de lançamento de teaser) e um sem número de estratégias que serão definidas de forma ponderada e até mesmo criativa consoante as características do projeto a que se aplica.

### 2.2.3. Questões logísticas

A par da gestão de recursos humanos, podemos considerar as questões logísticas o dia-a-dia de uma produção teatral. Deparamo-nos aqui com um dos segmentos que melhor reflete a dificuldade em traduzir o dinamismo do trabalho de um produtor devido à multiplicidade de tarefas de que se ocupa em toda a fase de pré-produção de forma a garantir que todas as questões técnicas e logísticas estão a ser solucionadas dentro do plano de trabalho previsto. (Seabright, 2010, p. 269). Para isso, para além do controlo de que a calendarização de trabalho está a ser respeitada, o produtor estabelece ainda a ponte entre os diversos departamentos que envolvem uma produção teatral por via, maioritariamente, de reuniões de produção por este agendadas. É ainda da sua responsabilidade a gestão e preparação do espaço de trabalho – de ensaios, por exemplo; os contactos “diários” com as mais distintas entidades com as quais estabeleceu parcerias ao nível da cedência de equipamentos e/ou materiais; gestão do acolhimento da equipa em casos de digressão, mais concretamente, no que respeita à gestão de alojamentos e refeições; e ainda a contratualização com os diversos profissionais envolvidos no projeto.

Nesta fase da análise das competências/responsabilidades de um produtor tomamos já consciência de que quanto mais conhecimentos detiver, num panorama geral, ao nível técnico, cenográfico, contabilístico e jurídico, melhor sucedido será, quer na qualidade do seu trabalho, quer nos tempos de resposta às questões com que se depara. Assim, resta-nos assinalar as responsabilidades do produtor, do ponto de vista legal, no que respeita aos licenciamentos.

Primeiramente, impõe-se a submissão à IGAC do formulário para pedido de classificação etária<sup>72</sup> de um espetáculo. O procedimento poderá ser realizado via e-mail e, juntamente com o dito formulário, deverão ser anexados o guião do espetáculo, o

---

<sup>72</sup> “A classificação etária é norteadada pelos princípios de proteção de menores e de defesa do consumidor, consistindo em aconselhar a idade a partir da qual se considera que o conteúdo do espetáculo ou do divertimento público não é suscetível de provocar dano prejudicial ao desenvolvimento psíquico ou de influir negativamente na formação dos menores em causa.” Para mais informações sobre Classificação Etária consultar <https://www.igac.gov.pt/classificacao-de-obras-e-conteudos-culturais?inheritRedirect=true>. O “Formulário de Pedido de Classificação Etária de Teatro, Ópera, Respetivos Festivais e Outros Espetáculos” pode ser descarregado em: <https://www.igac.gov.pt/formularios>

comprovativo de pagamento da taxa<sup>73</sup> correspondente ao serviço e uma declaração assinada pelo diretor artístico do projeto que justifique a classificação etária proposta por via da enumeração das principais características da encenação e cenografia.

Atualmente, encontram-se em vigor os seguintes escalões etários:

- I) Para todos (Para espetadores com idade igual ou inferior a 3 anos. Esta classificação implica que a lotação do recinto seja reduzida em 20% por via da apresentação da planta de sala à entidade competente);
- II) M/3 anos;
- III) M/6 anos (Esta é também a classificação etária pré-definida pela lei para espetáculos de música e dança);
- IV) M/12 anos;
- V) M/14 anos;
- VI) M/16 anos (Aplicar-se-á automaticamente esta classificação etária a espetáculos de teatro sem texto e/ou àqueles que sejam em língua estrangeira. Prevê-se também que aos espetáculos de teatro de improviso seja aplicada esta classificação excetuando os casos para os quais é apresentada uma proposta fundamentada para a revisão da mesma);
- VII) M/18 anos (No caso de espetáculos que incluam conteúdos de cariz sexual, ou que possam ser considerados pornográficos, a classificação etária atribuída será “M/18 – Pornográfico”).

Posteriormente, importa contactar a SPA, ou outros organismos/empresas de gestão ou detenção de direitos a fim de solicitar, caso se aplique, a autorização de utilização das obras de outros criativos (música ou texto). Para isso, basta que se redija um e-mail a dar conta da apresentação do espetáculo indicando data, hora e local do mesmo e anexando a “Ficha de Produção”<sup>74</sup> onde deverão ser discriminados os conteúdos utilizados bem como os seus autores. Na posse dos dois documentos, que têm um prazo aproximado de emissão entre sete a quinze dias úteis, o produtor poderá prosseguir com o licenciamento

---

<sup>73</sup> Para mais informações sobre taxas e serviços inerentes aos serviços da IGAC, consultar: <https://www.igac.gov.pt/tabela-de-taxas-e-de-servicos>

<sup>74</sup> A “Ficha de Produção” e outras informações sobre procedimentos inerentes a esta tarefa podem ser consultados em: [https://www.spautores.pt/assets\\_live/188/ficha\\_de\\_produ\\_o\\_17.pdf](https://www.spautores.pt/assets_live/188/ficha_de_produ_o_17.pdf)

do espetáculo e solicita à IGAC a mera comunicação prévia do espetáculo<sup>75</sup> (antiga licença de representação). A emissão deste documento pressupõe que todas as fases legais precedentes referentes ao registo e devido licenciamento do espetáculo foram realizadas. Nesta fase, importa que o produtor tenha em conta que, para proceder à mera comunicação prévia, a sua entidade deverá estar registada na IGAC na qualidade de promotora de espetáculos, salvo exceções em que a mesma não promova mais do que três espetáculos anualmente sendo, por isso, considerada promotora ocasional. Recentemente disponibilizada no portal da IGAC, a mera comunicação prévia de um espetáculo online veio permitir ao produtor uma maior economia dos seus tempos uma vez que deixa de se deslocar às instalações deste organismo com o objetivo de ver o seu espetáculo licenciado. Neste sentido, e para além do preenchimento do formulário correspondente<sup>76</sup>, o produtor deverá anexar uma cópia da apólice do seguro de responsabilidade civil, a classificação etária, a autorização da SPA, e o comprovativo de pagamento da taxa correspondente ao serviço. No caso de entidades isentas de pagamento (instituições estatais, IPSS, associações/instituições de utilidade pública) deverão apresentar o documento comprovativo dessa condição. Importa ainda salientar que, no caso de o espetáculo ser projetado para um espaço não convencional, há que ter em consideração de que se poderá verificar a necessidade de recorrer aos serviços da Câmara Municipal a fim de requerer uma licença de recinto improvisado que deverá ser complementada com as licenças de utilização do espaço público e de especial ruído.

---

<sup>75</sup> “Os promotores de espetáculos de natureza artística estabelecidos em território nacional estão obrigados a comunicar a sua atividade à IGAC, por mera comunicação prévia, para efeitos do respetivo registo, nos termos previstos no artigo 3.º do Decreto-Lei n.º 23/2014, de 14 de fevereiro. O procedimento de mera comunicação prévia aplica-se aos promotores de espetáculos de natureza artística para efeitos do respetivo registo e realização de espetáculos de natureza artística e aos proprietários ou exploradores de recintos fixos de espetáculos de natureza artística para efeitos de início de funcionamento dos recintos de espetáculos de natureza artística e de averbamento ao Documento de Identificação do Recinto (DIR)” (Artigos 2.º e 5.º da Portaria nº 179/2017). Para mais informações sobre Mera Comunicação Prévia, consultar: [https://www.igac.gov.pt/-/mera-comunicacao-previa-de-espetaculos-de-natureza-artistica?redirect=https%3A%2F%2Fwww.igac.gov.pt%2Fresultados-de-pesquisa%3Fp\\_id%3D3%26p\\_p\\_lifecycle%3D0%26p\\_p\\_state%3Dnormal%26p\\_p\\_mode%3Dview%26p\\_p\\_col\\_id%3Dcolumn-1%26p\\_p\\_col\\_count%3D1%26\\_3\\_keywords%3Dcomunica%25C3%25A7%25C3%25A3o%2Bpr%25C3%25A9via%26\\_3\\_struts\\_action%3D%252Fsearch%252Fsearch&inheritRedirect=true](https://www.igac.gov.pt/-/mera-comunicacao-previa-de-espetaculos-de-natureza-artistica?redirect=https%3A%2F%2Fwww.igac.gov.pt%2Fresultados-de-pesquisa%3Fp_id%3D3%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1%26_3_keywords%3Dcomunica%25C3%25A7%25C3%25A3o%2Bpr%25C3%25A9via%26_3_struts_action%3D%252Fsearch%252Fsearch&inheritRedirect=true)

<sup>76</sup> Atualmente, é possível fazer a “Mera Comunicação Prévia” dos espetáculos online e sem ser necessário que o produtor se desloque a uma repartição da IGAC. Esta informação poderá ser no link disponibilizado na nota de rodapé anterior. Para aceder aos formulários para entrega presencial, consultar: <https://www.igac.gov.pt/formularios>

Por fim, o produtor, enquanto responsável pelas questões legais de uma entidade promotora de espetáculos, deverá ainda garantir que, nos dias de apresentações públicas de um espetáculo, as condições para a sua realização se encontram reunidas. Colocamos esta questão ao nível do público – (1) no que respeita às questões de segurança do espaço; (2) por via do acompanhamento muito próximo da frente de sala e da articulação entre a bilheteira e os trabalhos no interior da sala; (3) e por fim, a sua presença é imprescindível para a ultimação de quaisquer eventualidades que possam surgir – e ao nível legal – (1) através das afixações obrigatórias (como é o caso da identificação do promotor, o preçário, a classificação etária, a comunicação prévia e, se aplicável, a informação de que o espetáculo se encontra esgotado); (2) Certificar-se de que o livro de reclamações e da planta do recinto com a identificação da lotação e da numeração dos lugares estão disponíveis na bilheteira e em local acessível. No caso de a bilheteira ser da responsabilidade da entidade que o produtor representa, este pode ainda ter de se envolver de forma bastante direta no que respeita à venda de bilhetes por via de novos contactos com a imprensa ou pelo investimento de recursos na comunicação nas redes sociais<sup>77</sup>. O produtor deve ainda garantir que os bilhetes incluem as informações fiscais do promotor, o local, título, data e hora do espetáculo bem como o valor do bilhete e número do lugar no caso de se aplicar a venda sequencial e não em massa.

---

<sup>77</sup> “Depending on how the show is faring at the box office, the producer may need to be very involved in trying to inject energy into the show’s marketing and press profile to help sell tickets.” (Seabright, 2010, p. 291)

#### 2.2.4. Encerramento do projeto

As questões abordadas anteriormente refletem a estreita ligação entre as diversas fases pelas quais a produção de um espetáculo deverá passar. Na sequência desta linha de pensamento, identificamos esta fase, marcada pela última apresentação pública de um espetáculo, como um epílogo ao dito dossiê, uma vez que reconhecemos que este procedimento vem encerrar o projeto com os mesmos princípios que outrora o encetaram: aos níveis artístico, logístico e financeiro.

No seguimento das três premissas enunciadas, deverá ser redigido um relatório que, ao nível artístico, contextualize o espetáculo e os seus objetivos quanto ao plano de atividades da companhia (ou a outros contextos que se apliquem) e que avalie o processo de trabalho e seus resultados. Links para fotografias, teasers ou vídeo integral do espetáculo bem como recortes de imprensa deverão ser anexados a este relatório. Ao nível logístico é esperado que o material técnico e cenográfico seja devidamente acondicionado, arrumado e, se se verificar necessidade, inventariado. É ainda neste momento que se deverá proceder à devolução de eventuais empréstimos de materiais bem como à lavagem de figurinos. Do ponto de vista financeiro, é nesta altura que a contabilidade referente ao espetáculo em questão deverá ser ultimada bem como os pagamentos remanescentes a equipas ou entidades.

Por fim, e após a redação de um relatório de balanço financeiro entre despesas e receitas, tanto este como o relatório artístico deverão ser enviados a coprodutores, mecenas, patrocinadores e outros parceiros com impacto orçamental no projeto. Em relação a outros apoios e/ou parceiros sem impacto orçamental, a produção dirigirá-lhe-á um email a agradecer formalmente pelo apoio disponibilizado abordando, de forma breve, os resultados do projeto.

## Capítulo IV – Investigação-ação: o papel da produção nas artes performativas no desenvolvimento de projetos artísticos com pessoas com deficiência

Tendo como referência as metodologias de produção analisadas no capítulo anterior propomo-nos, por via da explanação de dois casos de investigação-ação a que nos propusemos, a explorar as ferramentas utilizadas pelos grupos de teatro Duas Senas e Crinabel Teatro para produção dos seus espetáculos. Esta metodologia utilizada deverá conferir-nos uma maior possibilidade de emergir no contexto concreto da produção dos grupos em análise por permitir uma observação pragmática e crítica da execução dos processos de produção aplicada a cada caso específico. Desta forma, estudo deverá permitir-nos obter uma visão mais consistente das condições de trabalho de cada coletivo e das ferramentas que têm disponíveis para produção, promoção e desenvolvimento do grupo enquanto estrutura de criação artística. Do ponto de vista das metodologias de investigação específica, servir-nos-emos, dos suportes seguintes ao nível da documentação formal: documentação interna, documentação pública, entrevistas diretas, entrevistas públicas (imprensa nacional), visionamento de documentários e entrevistas.

Os grupos selecionados para integrarem este estudo, por constituírem dois polos opostos no que respeita à sua maturidade durante a qual desenvolvem a sua atividade, aos contextos em que funcionam e aos recursos que têm ao seu dispor deverão trazer um grau de abrangência significativo à reflexão uma vez que partiremos de uma abordagem a um grupo de teatro amador e culminaremos num grupo de teatro que aqui tomaremos como profissional.

Ao nível das premissas esta investigação-ação ajudar-nos-á, numa primeira fase, a identificar as ferramentas de produção de que estes grupos se servem para desenvolver e promover os seus espetáculos e que estamos em crer que validará algumas das impressões que temos vindo a criar ao longo desta dissertação sobre o lugar da pessoa com deficiência no teatro. Ao nível dos objetivos específicos, numa segunda fase, analisaremos as ferramentas enunciadas o que nos conduzirá a uma reflexão crítica e a algumas sugestões de melhoramento das metodologias de produção dos grupos.

Entendemos que as investigações são importantes para a compreensão das condições em que trabalham estes coletivos que desenvolvem um trabalho de cariz marcadamente artístico e proporcionarão uma reflexão sobre novas metodologias de produção aplicadas ao contexto específico de cada um. Mais do que uma reflexão, e recorrendo a Cohen e Manion, pretende-se que suscitem “resultados subsequentes [que] possam ser traduzidos em modificações, ajustamentos, mudanças de direcção, redefinições, de acordo com as necessidades de modo a trazer vantagens duradouras ao próprio processo em curso” (citado por Bell, 1993, p. 21)

Por fim, importa ainda clarificar que, para a realização destas investigações-ações, servir-me-ei de três metodologias de pesquisa: a observação indireta – assistência a ensaios no seu ambiente natural sem qualquer tipo de intervenção; observação direta – por via da análise do dossiê da última produção e outros documentos relevantes; e através da entrevista informal à direcção artística. Desta forma, e por via da formulação de algumas teorias sobre novas ferramentas de trabalho que nos permitam impulsionar a produção, esperamos que as mesmas possam vir a ser, nas palavras de Elliot, “validadas através da prática”. (citado por Bell, 1993, p. 21).

## 1. Investigação-ação 1: Teatro Duas Senas

### 1.1. Teatro Duas Senas – Breve Historial

O Duas Senas é um grupo de teatro amador fundado em junho de 2013 e que nasce de um convite do Centro de Educação para o Cidadão com Deficiência de Mira Sintra (CECD) ao *teatromosca* para a criação e dinamização deste grupo, fruto do interesse manifestado pelos clientes desta instituição em desenvolverem uma atividade de tempos livres nesta área artística.

O *teatromosca*<sup>78</sup>, estrutura de criação e produção, sediado na Casa da Cultura Lívio de Moraes à data da proposta de dinamização do grupo em questão, desenvolvia, desde 2008, o Departamento de Pedagogia e Animação (DPA). Este departamento nasce da vontade do coletivo contribuir de forma ativa para uma maior fruição e por um acesso mais democratizado à cultura, assumindo-se como um projeto de intervenção social num espaço geográfico com uma fraca oferta cultural. Pretendeu-se desde o início uma maior proximidade com as comunidades envolventes dando particular atenção às especificidades de cada grupo com propostas que promovessem a diversidade cultural, a criatividade, o espírito de equipa, o respeito pela diferença, o sentido de responsabilidade. Foi neste contexto que germinou este grupo de teatro constituído por pessoas com Deficiência Intelectual e Desenvolvidamental (DID).

Fundado inicialmente por 7 elementos, no final do seu primeiro ano de existência já se tinham juntado ao grupo novos atores, perfazendo um total de 12 associados. Um dos principais objetivos na base de fundação deste grupo parte do estímulo da criatividade, fomentando o interesse pela expressão teatral, mas munindo os atores de outras

---

<sup>78</sup> “O *teatromosca* é uma companhia de teatro fundada em Sintra em 1999. Coproduziu projetos com o Centro Cultural Olga Cadaval, Theatro Circo de Braga, casa Conveniente, CAPa, Fundação Cultursintra, Fundação para a Ciência e o Desenvolvimento, Lugar Comum, Festival de Sintra, entre outros. É objetivo da companhia garantir colaborações com estruturas artísticas e culturais afins, e outras instituições, de natureza diversa, de implantação local, nacional ou internacional. O *teatromosca* tem procurado diversificar e consolidar essa rede, envolvendo parceiros e coprodutores em todo o processo de criação dos projetos, através da sua participação em diferentes fases. Ao mesmo tempo que procura servir um circuito nacional e internacional de intercâmbio de projetos, a companhia pretende trazer para Sintra outros projetos e estruturas com quem se tem cruzado, com quem tem colaborado ou com quem tem afinidades artísticas. Quatro dos seus últimos espetáculos foram escolhidos pelo semanário Expresso como dos melhores espetáculos teatrais apresentados em Portugal. A companhia leciona ainda aulas de teatro para crianças e jovens, dinamiza um grupo de teatro constituído por pessoas com deficiência e um grupo de teatro sénior. Gere e programa o AMAS desde janeiro de 2018.” Cf. [teatromosca.com](http://teatromosca.com)

competências artísticas através de convites a outros artistas quer do campo do teatro, quer da dança, das artes plásticas ou fotografia. Nesta lógica de trabalho regular em teatro, com colaborações pontuais com outros campos artísticos, e em consonância com as linhas orientadoras do DPA, pretendeu-se ainda desenvolver novas aptidões no âmbito social e individual.

Tendo em conta que a maioria dos atores está inserido no Centro de Emprego Protegido (CEP) do CECD, onde desenvolvem a sua profissão, o Duas Senas ensaia regularmente aos sábados de manhã, o que se traduz em três horas de ensaios semanais.

A orientação e direção do Teatro Duas Senas está entregue aos colaboradores do teatromosca que são responsáveis pela tutoria do projeto, contudo, embora seja ainda prematuro, uma vez que o Teatro Duas Senas é um grupo com seis anos de existência e cujos elementos não tinham qualquer experiência no campo artístico, almeja-se que, a longo prazo, o grupo possa ser autónomo e gerido pelos próprios atores. Atualmente o grupo trabalha ao ritmo de uma produção anual e propõe-se a um calendário de circulação que permita a abertura deste projeto à comunidade.

O nome Duas Senas, surge de um trocadilho entre a cena, enquanto espaço onde decorre um jogo teatral, e a sena (6), enquanto carta a ser jogada. Apesar de, ao longo do tempo, o número de elementos afetos ao grupo já ter variado, à data da decisão do nome, o grupo contava com 12 atores/jogadores, portanto, Duas Senas.

Em números, o Teatro Duas Senas expressa o seu trabalho através do corpo de 13 atores e conta com 7 produções teatrais com uma média de duas reposições de cada espetáculo; recebeu formação pontual de 8 profissionais do espetáculo das mais diversas áreas artísticas (encenadores, atores, cenógrafos, bailarinos, dramaturgos e produtores); ao longo dos seus 6 anos de trabalho, assistiram cerca de 1.384 espetadores aos seus espetáculos.

## 1.2. Relação institucional e (in)dependência face ao CECD Mira Sintra

Existe, de facto, uma relação entre o Duas Senas e a Instituição CECD. A par do facto de todos os elementos do grupo serem (ou terem sido, no passado) clientes da mesma, este grupo de teatro amador e que funciona nos tempos livres de cada um, surge, como já vimos, de uma parceria entre a dita instituição e o coletivo profissional que faz a tutoria - teatromosca. Assim, é inegável a relação institucional (quase umbilical) que o Duas Senas estabelece com o CECD Mira Sintra. Esta parceria funciona, maioritariamente, ao nível do apoio logístico e técnico (através do apoio às deslocações, cedência de materiais e recursos humanos).

Neste cenário, e do ponto de vista do normal funcionamento do grupo no que se refere às metodologias/condições de trabalho e de produção, o Duas Senas é totalmente independente dos serviços institucionais. A relação existente é articulada entre os técnicos da instituição e os colaboradores do teatromosca (no caso de existir alguma necessidade) no âmbito do protocolo estabelecido. De notar que se identifica, nesta relação que podemos caracterizar como saudável e próxima, algum cuidado por parte do CECD em disponibilizar os seus serviços, na medida do possível, por exemplo, ao nível do tratamento dos figurinos nas suas lavandarias e engomadorias, na comunicação dos espetáculos junto da comunidade envolvente, da organização de alguns clientes e colaboradores da instituição para assistirem a espetáculos.

Desta relação próxima surgiu, em 2018, uma nova parceria para o acolhimento de um ator nos quadros do teatromosca no âmbito de uma ASU. O que se propunha era que este ator, que há algum tempo demonstrava interesse em questões de produção e ao qual, pontualmente, eram delegadas funções ao nível da recolha de contactos para propostas de parcerias, apoios ou espaços de circulação dos espetáculos, fizesse assistência de produção durante um ano. Esta ASU proporcionou a um jovem-adulto de 25 anos ferramentas organizacionais e ao nível do rigor e sistematização do trabalho, que permitiram que, no ano seguinte, fosse acolhido numa dependência da autarquia para desempenho de outras funções.

Em suma, a instituição estabelece uma relação bastante equilibrada com este projeto que lhe é externo mas que, ao mesmo tempo, o toma como dela, e que passa

pelo apoio pontual à produção, mas também aos atores, a nível pessoal, sem, no entanto, interferir no seu espaço artístico promovendo e valorizando esse seu atributo.

### 1.3. Caracterização do grupo e suas metodologias de trabalho

O Duas Senas é um grupo de teatro amador constituído por um conjunto de pessoas que, na sua maioria, até há sensivelmente seis anos, não tinham qualquer tipo de experiência no campo artístico. Neste sentido, a formação e aquisição de competências tem sido morosa uma vez que não havia hábitos de trabalho, nomeadamente ao nível da concentração e rigor. Uma particularidade que identificamos à partida como impulsionador deste facto tem que ver com a frequência dos ensaios que, uma vez que a maioria dos atores tem o seu próprio trabalho, acontecem por um período de três horas semanais, ao fim de semana. Contudo, apesar de vagarosas, é possível identificar algumas competências e noções adquiridas num contexto mais geral, como é o caso da perceção do trabalho necessário para a criação de um espetáculo, e num contexto mais particular e direcionado ao trabalho do ator como a memorização de textos, movimentações em cena, noções de posicionamento em palco e preparação técnica, física e mental (concentração/aquecimento).

Os doze atores que constituem este coletivo são, para além de atores, cocriadores dos espetáculos produzidos. Para além disso, tem vindo a ser criado o incentivo para que, numa coresponsabilização ativa e interventiva, estes elementos sejam gestores do grupo através da delegação de tarefas como a responsabilidade por manter a sala de ensaios arrumada; por disponibilizar e arrumar devidamente algum adereço ou figurino necessário aos ensaios; por dar início ao ensaio criando as condições de concentração necessárias no grupo por via do aquecimento e outros exercícios que o ator considere importantes. Esta coresponsabilização tem funcionado como metodologia de trabalho, com particular incidência nos últimos três anos, na medida em que os atores são incitados a tomarem o projeto como seu de uma forma mais flagrante do que até aqui havia sido feito e a colaborarem com um grau de comprometimento exímio, principalmente ao nível da assiduidade e da divulgação do espetáculo junto de familiares, amigos e membros da instituição coisa que, anteriormente, não acontecia.

Ao nível das metodologias de trabalho, e por via da observação direta e indireta de ensaios, consideramos que podem ser destacados dois procedimentos: o trabalho de improvisação a partir de sugestões do encenador ou de outros materiais (excertos de filmes, espetáculos, fotografias, pinturas); a discussão e reflexão a partir de conceitos,

preocupações reais dos atores ou sugestões do/a encenador/a. Os processos de trabalho para os dois últimos espetáculos espelham, sobremaneira, as metodologias que aqui destacámos. *“Uma Casa de Loucos!”* (2017) surge da vontade do coletivo trabalhar a partir da comédia. Neste sentido, a encenadora apresentou aos atores a história de *“Falar a Mentir”*, de Almeida Garrett, juntamente com alguns excertos de filmes do cinema português protagonizados por António Silva e outros excertos de filmes de Charlie Chaplin. Partindo destas ferramentas, os atores foram fazendo improvisações (mais ou menos direcionadas), trabalhando ora com os colegas que escolhiam ora por colegas sugeridos pela encenadora e, muito naturalmente, identificaram um enredo para a história e as personagens que lhes faziam sentido interpretar.

Já o caso de *“Realidade Virtual”* (2018), espetáculo que parte da profunda vontade dos atores e cocriadores do espetáculo abordarem problemas sociais teve, na base do processo de criação, a discussão e reflexão dos temas a que se propunham trabalhar – que incluía um grande trabalho de desconstrução de (pre)conceitos – para, posteriormente, partirmos para o trabalho de improvisação. Ao passo que no primeiro caso o trabalho de improviso revelou aos atores, de forma muito natural, as personagens que gostariam de construir, na segunda produção foram os atores que conduziram o enredo da narrativa partindo do princípio de que iriam trabalhar determinado problema social e que teriam determinadas características (previamente identificadas pelo coletivo em trabalho de discussão e reflexão sobre os ditos problemas).

No que respeita às competências ministradas, e tendo em conta que, das premissas do projeto constam a independência do grupo (a longo prazo) em relação ao teatromosca, importa ainda que estes atores tomem consciência das implicações de construção de um espetáculo. Para isso, no ato de planificação e calendarização do trabalho, destinam-se cerca de dois dias de trabalho para a construção da cenografia com um profissional (sabendo o grupo, à partida, que o tempo é insuficiente e que o cenógrafo do teatromosca terá de terminar o trabalho) e outro dia para a distribuição de material gráfico.

#### 1.4. O lugar da produção – lógicas e metodologias identificadas

Apesar de, como já vimos, haver uma ligeira noção dos diversos recursos inerentes à produção de um espetáculo, não há a consciência do lugar da produção, enquanto profissão e conjunto de tarefas e metodologias para fazer acontecer um espetáculo da mesma forma que as funções de um cenógrafo ou, mais distante ainda, de um desenhador de luz, são completamente desconhecidas. Mesmo existindo o cuidado de dar a conhecer um pouco das diversas componentes inerentes à apresentação de um espetáculo, a criação e produção dos projetos do Duas Senas depende ainda muito das metodologias de trabalho do teatromosca, estrutura profissional de criação e produção.

Se por um lado este desconhecimento dos processos de trabalho pode denunciar a falta de maturidade do grupo, por outro, evidencia uma das premissas iniciais para a fundação do grupo na qualidade de projeto amador de atividades de tempos livres. No entanto, passa a sentir-se a necessidade de reflexão sobre o lugar das metodologias de produção no momento em que o projeto começa a crescer ao nível das motivações e comprometimento por parte dos seus elementos que, em situações muito específicas do trabalho, passam a assumir o controlo sobre alguns processos – nomeadamente, de criação e gestão, ao nível de algumas logísticas.

Como vimos, e tendo em conta que só agora começa a verificar-se a necessidade de reflexão sobre questões de produção, assumiremos, à partida, que, até à data, a manutenção do grupo passava meramente pela criação dos projetos, pela relação receitas/despesas e pelas logísticas de deslocação. Nesta lógica, caracterizaremos a produção existente aos níveis acima referidos: (1) criação do projeto, que se referente ao período de ensaios e à elaboração de um documento com informações genéricas sobre o espetáculo; (2) gestão orçamental do projeto, no que respeita à contratação de artistas externos ao teatromosca para ministrar formação aos atores e aquisição de materiais para cenografia e figurinos – tendo por base a estimativa de receitas anuais fixas, mensalidade e receitas de bilheteira; (3) logísticas de deslocação, aplicável a duas noites por ano, referentes às datas de estreia do espetáculo. Nesta equação não adicionaremos nem questões legais, que estão incluídas na lógica da gestão orçamental bem como nas metodologias de produção do teatromosca, nem questões ao nível da comunicação que,

como veremos adiante, estão também inseridas na dinâmica da companhia que faz a tutoria ao projeto.

No projeto delineado para as lógicas de produção do teatro Duas Senas, estas tendem a partir de uma calendarização de trabalhos mais ou menos rigorosas e que são influenciadas, a nível dos tempos de execução, maioritariamente, por dois fatores: (1) ausência de dois ou mais elementos do grupo o que vem desequilibrar as dinâmicas de trabalho e criação; (2) impossibilidade de ensaiar no espaço regular – uma sala polivalente com condições de trabalho ao nível da acústica, espaço e que promovam a concentração –, levando a que, muitas vezes o trabalho tenha de ser desenvolvido numa atual sala de armazenamento de espólio ou até mesmo no pátio da Casa da Cultura Lívio de Moraes, em Mira Sintra. Esta calendarização é feita tendo por base as seguintes premissas: (1) data pré-estabelecida par a estreia do espetáculo; (2) data pré-estabelecida para a realização de um ensaio aberto como forma de responsabilização e promoção do comprometimento dos familiares e amigos dos atores de forma a potenciar os públicos; (3) o agendamento de sessões fotográficas numa tentativa de antecipar, o máximo possível, a comunicação do espetáculo. No entanto, é relevante realçar que as componentes plásticas do espetáculo (cenografia, figurinos e desenho de luz) são ainda meramente acessórias e funcionais no entendimento do grupo pelo que são equacionadas demasiado tarde e descoradas as suas potencialidades para contribuir de forma ativa para a qualidade do espetáculo.

Não existindo lógicas de produção, perceber-se-á que o dossiê de projeto não é tido aqui como documento indispensável por questões estruturais que passamos a identificar: (1) a contextualização do projeto, numa lógica de programação em relação a um plano de atividades ou uma agenda específica, não é planeada com antecedência uma vez que o desenvolvimento do projeto depende da equipa do teatromosca cujos tempos de organização e gestão deste projeto não são tão fartos quanto seria desejável; (2) o espetáculo é definido tendo em conta as preocupações dos atores ou a sugestão particular do encenador/diretor do projeto, regra geral, com 10 meses de antecedência da estreia o que, ao nível da estipulação de finalidades, objetivos e estratégias de produção e captação de apoios e financiamentos torna os tempos disponíveis inviáveis na redação de um dossiê de projeto. Tendo em conta este panorama, mas também a dimensão do projeto, o único documento redigido é uma apresentação do projeto com

sinopse, ficha técnica e artística e historial do grupo. A título de exemplo: no ano de 2018, o grupo produziu o espetáculo *“Realidade Virtual”*, com texto original e que parte de inquietações e preocupações dos seus elementos com questões que nos estão inerentes a todos nós no geral e ao público jovem, em particular. Os tempos de criação, produção e estreia do espetáculo não permitiram que fosse feito um trabalho conveniente ao nível da promoção e comunicação do espetáculo – por via da comunicação com as escolas –, de forma a que a carreira deste espetáculo pudesse ser potenciada através de potenciando a sua carreira com apresentações para IPSS, por exemplo. Esta questão conduz-nos a um argumento fundamental para a abordagem da falta de metodologias de produção que aqui identificamos e que se prende com o facto de não haver uma estrutura de apoio que possa otimizar os tempos e os processos de trabalho e dessa forma impelir à produção dos espetáculos da forma ideal.

Importa notar que temos vindo a identificar um padrão associado às necessidades da produção deste grupo que, apesar de ser amador, o facto de ser tutorado por um grupo de teatro profissional e de, inevitavelmente, se inserir nesse meio artístico e dinamizado com padrões de rigor e qualidade elevados, esta questão tem vindo a impulsionar o seu crescimento no sentido de se atingir e concretizar uma metodologia de trabalho mais exigente e próxima da realidade profissional. Salvaguardamos ainda que, neste aspeto, estamos conscientes de que a questão da profissionalização do grupo não é uma meta nem faz parte dos objetivos a atingir, uma vez que a maioria dos atores que constituem o grupo trabalham ao longo da semana, questão que se constitui como um entrave à circulação dos espetáculos produzidos e para a qual terão de ser encontradas soluções no sentido de viabilizar mais as produções anuais.

Para terminar, e ao nível das logísticas de gestão do coletivo, o principal entrave reside nas logísticas de transporte. É certo que, atualmente, esta questão se aplica apenas duas vezes por ano e que, no decorrer destes seis anos de existência do grupo, o CECD tem conseguido, mais ou menos, corresponder às necessidades identificadas. Por outro lado, temos também de fazer notar a clara consciência dos elementos do grupo em relação à existência desta fragilidade e a sua tentativa de resolução da mesma, nomeadamente ao nível da patilha de boleias. No entanto, esta questão deverá ser tida em conta mais adiante quando forem feitas algumas sugestões para metodologias de produção ao nível destas logísticas.

#### **1.4.1. Recursos Financeiros – Apoios, financiamento e controlo orçamental**

O Teatro Duas Senas é, maioritariamente, financiado pelos elementos que o constituem e que pagam uma mensalidade sendo esta a sua única receita fixa. Conta, pontualmente, com pequenos apoios para a aquisição de materiais (nomeadamente figurinos e/ou adereços) por via do CECD, ao qual a IPSS se propõe. No mesmo grau de intermitência, e dependendo de algumas das questões de produção evidenciadas no tópico anterior, consegue alguns apoios em géneros por via de parcerias com algumas empresas que se associam às suas produções.

No entanto, e sendo o Duas Senas um projeto inserido no plano de atividades do DPA do teatromosca, esta estrutura consigna parte do seu orçamento anual para a dinamização do(s) projeto(s) que integram o plano de trabalho deste grupo. Ao nível da afetação dos recursos a este projeto, de notar que a sua maior expressão incide nos recursos o que deverá ser perceptível tendo em conta um dos objetivos primários da fundação do grupo que diz respeito à formação multidisciplinar dos seus elementos, prevendo-se a colaboração com diversos profissionais na área das artes performativas, desde encenadores, a atores, cenógrafos, produtores, dramaturgos, bailarinos, fotógrafos e videastas.

No que respeita ao controlo orçamental será perceptível se afirmamos que, na verdadeira aceção do tema, o mesmo não se verifica: é realizada uma relação despesas/receitas anuais, chamemos-lhes “liquidas”, ou seja, depois de excluídas as despesas referentes aos recursos afetos pela equipa do teatromosca e que não podem ser dissociados desta entidade, nomeadamente ao nível dos recursos humanos fixos, materiais de escritório e outros consumíveis e material gráfico . O controlo orçamental, consistente e rigoroso, é realizado de forma mais generalizada e no que se refere ao DPA, onde, como já referimos, o projeto se insere do ponto de vista da estrutura organizacional da entidade tutora do mesmo.

### 1.4.2. Comunicação e difusão

A comunicação do Teatro Duas Senas é praticamente inexistente e todas as ferramentas ou metodologias neste (e noutros) aspetos está ainda muito dependente dos esforços de divulgação da equipa do teatromosca. Como vimos anteriormente quando analisámos as metodologias de trabalho do coletivo tem vindo a proceder-se a uma coresponsabilização e sensibilização para a importância de uma boa comunicação dos espetáculos produzidos. No entanto, e tendo em conta que a maioria dos elementos do grupo trabalha e tem pouco tempo disponível, esta responsabilidade recai sobre a equipa do teatromosca.

Uma comunicação eficaz parte, primeiramente, de uma boa imagem. Partindo deste princípio foi criado, em 2017, um logotipo numa tentativa de iniciar o processo de criação de uma identidade para o coletivo. No entanto, apesar desta iniciativa ter contribuído sobremaneira para o sentimento de pertença e de posse sobre o grupo bem como para a solidificação dos laços ao grupo, a verdade é que, dependendo das metodologias de comunicação do teatromosca, no que respeita, essencialmente, ao grafismo do material de divulgação, esta identidade perde-se no campo das intenções porque não teve tempo de maturação – por não haver recursos humanos disponíveis para conceber novo grafismo mas também tendo sempre em conta o fator de o grupo ser ainda recente.

No que respeita aos meios de difusão, o teatromosca opera aos seguintes níveis: (1) Distribuição de material gráfico, nomeadamente *flyers* e agendas culturais com a programação semestral do AMAS<sup>79</sup>, em estabelecimentos de comércio local ao longo de toda a linha de Sintra e também em cartazes de rua colocado em locais estratégicos e com visibilidade na circulação rodoviária; (2) Virtual, através do website oficial e newsletter do teatromosca e CECD, redes sociais (instagram e facebook, quer do teatromosca como do Duas Senas ou do CECD), plataformas de venda e divulgação de espetáculos, nomeadamente Ticketline, Seetickets e lojas online de venda de experiências (ex.: Lifecooler ou Odisseias) e, finalmente, comunicação por via de press-releases para a comunicação social.

---

<sup>79</sup> AMAS – Auditório Municipal António Silva. Espaço cultural municipal gerido e programado pelo teatromosca e onde os espetáculos do Teatro Duas Senas estreiam. Para mais informações, consultar o website oficial deste coletivo: [teatromosca.com](http://teatromosca.com)

Importa ainda salientar que, ao nível do formato, a comunicação passa pela relevância da temática abordada, sendo apresentado como um projeto artístico de um grupo de teatro amador, sem quaisquer rótulos ou promoção de estigmas ou discriminação (mesmo que indireta).

## 2. Investigação-ação 2: Crinabel Teatro

### 2.1. Crinabel Teatro – Breve Historial

O Grupo CRINABEL Teatro, fundado em outubro de 1986, nasce de um convite feito por parte da direção da CRINABEL – Cooperativa de Solidariedade Social e Ensino Especial ao ator Francisco Brás para dinamizar o atelier de atividades expressivas já existente nesta instituição. Fruto do contínuo interesse e disponibilidade de alguns dos jovens e adultos que foram passando pelo atelier, este foi-se oficializando, com muita naturalidade, como grupo de teatro.<sup>80</sup> O grupo é constituído por atores com deficiência intelectual ou física e encontra a sua lógica de funcionamento ao abrigo do Centro de Atividades Ocupacionais (CAO) da instituição.

Na sua fundação, este coletivo assumiu três premissas que o distinguiram e o tornaram particular e pioneiro no panorama nacional: (1) as intenções e opções artísticas que têm balizado as suas produções, sendo a primeira “Babine o Parvo”, de Tolstói; (2) preocupação na abertura do projeto à comunidade por via da difusão das produções que eram criadas logo desde 1987, em que o primeiro espetáculo circulou em apresentações noutras instituições; (3) forte investimento feito em prol da profissionalização dos atores que ali estão a ser formados. Foi neste sentido que, em 1989, os atores iniciaram quatro anos de Formação Profissional em Teatro, subsidiada pelo Instituto de Emprego e Formação Profissional (IEFP), que os munuiu de algumas ferramentas fundamentais ao ingresso no mercado de trabalho.

Atualmente, para além da circulação nacional que fazem com as suas produções, o Crinabel Teatro tem vindo a afirmar-se como uma estrutura de criação artística a nível internacional por via dos projetos de cooperação europeia com Itália, Espanha e Inglaterra, e integrando festivais internacionais em Espanha, França, Reino Unido, Escócia, Itália e Brasil. O coletivo tem vindo a desenvolver o seu trabalho com a consciência da efemeridade do teatro pelo que, desde 2007, tem vindo a fixar objetivos e a produzir conteúdos em diversas áreas artísticas (teatro, cinema, fotografia e escrita) que promovam a memória do projeto e que deixem algum rasto para a posteridade. Conta atualmente com quatro documentos produzidos e que contribuem para este

---

<sup>80</sup> Cf. Entrevista ao ator e encenador Francisco Brás - <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/francisco-bras/>

propósito: (1) Criação de um documentário, “*Metamorfoses*”<sup>81</sup> (2007), realizado por Bruno Moraes Cabral; (2) Edição de um livro, “*Daqui para a Frente*”<sup>82</sup> (2016), que reúne algumas fotografias da autoria de Paulo Pimenta, o fotojornalista que tem vindo a colaborar com o Crinabel Teatro ao longo dos últimos 13 anos; (3) Criação de uma curta metragem de ficção, “*Está?*”<sup>83</sup> (2017), realizada por Catarina Neves; (4) Criação de um documentário, “*Ensaio de Amor*”<sup>84</sup> (2019), realizado por Zé G. Pires.

No cerne da sua atividade assume-se ainda com uma missão claramente pedagógica, afirmada pelo Encontro Internacional de Teatro Especial, do qual organizou quatro edições, bem como o programa “Laboratório Teatral” que desenvolve, desde 2011, com o objetivo de realização de diversas ações de formação que visem a partilha das metodologias de trabalho utilizadas no desenvolvimento do seu trabalho procurando promover e incentivar outras instituições e estruturas a desenvolver metodologias de criação a partir da linguagem teatral, junto das populações com as quais trabalham.<sup>85</sup>

Este coletivo tem 33 anos de existência e, por ter sido dirigido desde sempre por profissionais ligados ao campo artístico, nunca se associou a quaisquer ideias relacionadas com a reabilitação e terapêutica afirmando-se assim como um coletivo de criação e difusão de espetáculos. É, desde o ano 2000, dirigido pelo ator e encenador Marco Paiva.

---

<sup>81</sup> O documentário completo pode ser visto em <https://vimeo.com/77102960>.

<sup>82</sup> Para mais informações sobre o livro, seu prefácio e acesso a algumas fotografias, consultar: <https://www.publico.pt/2016/10/23/sociedade/prepublicacao/dias-felizes--muitos-felizes--e-o-tempo-passa-rapido-ja-la-vaio-10-anos--1747976>

<sup>83</sup> Cf. teaser da curta metragem em: <https://www.facebook.com/watch/?v=629029400869108>

<sup>84</sup> Cf. teaser do documentário em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=Rg\\_b08dmer4](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=Rg_b08dmer4)

<sup>85</sup> Este Laboratório é dirigido a todos os profissionais do ensino especial e de outras IPSS. Cf. <http://www.crinabel.pt/pages/sala-actividades-artisticas>

## 2.2. Relação institucional e (in)dependência face à CRINABEL

O Crinabel Teatro, como vimos anteriormente, nasceu de um atelier de atividades expressivas no seio da estrutura Crinabel - IPSS. No entanto, e passados trinta anos de existência, o coletivo continua a desenvolver o seu trabalho dentro desta instituição, nos horários de funcionamento por esta estabelecidos como qualquer outra sala do CAO. Assim, desde já podemos denotar uma fragilidade nesta relação que se revela de clara dependência do grupo em relação à instituição – não por necessidade, como veremos de seguida, mas por questões formais.

Esta dependência que aqui enunciamos, desde logo se identifica na forma como o coletivo se apresenta ao público – como o grupo Crinabel Teatro – e que, ao nível da produção, criará diversos problemas ao nível do acolhimento do seu trabalho quer por parte do circuito cultural e artístico, quer de potenciais patrocinadores ou parceiros. Num quadro organizacional de instituição de terceiro setor, o Crinabel Teatro é, juridicamente, uma atividade gerida pela instituição; é, na sua formação legal, uma atividade que investe na ocupação de pessoas com deficiência e não um projeto que, por ser monitorizado por profissionais do espetáculo, visa dar formação artística e criar projetos artísticos pertinentes e válidos. Aqui, falamos de um coletivo que tem um historial de mais de trinta anos com provas dadas da sua qualidade e rigor e que, se quisermos, conquistou alguma credibilização do seu trabalho com as conquistas que foi concretizando, mas que, no entanto, vive na sombra de uma IPSS tentando reinventar-se por via de novos projetos e coproduções ambiciosos.

Se por um lado identificamos esta relação de dependência e subordinação do grupo à IPSS, por outro fazemos notar que a mesma não é acompanhada ao nível do apoio à subsistência e atividade do grupo, nomeadamente ao nível do apoio logístico e financeiro, como veremos de seguida. Quanto falamos de dependência, não nos referimos à inércia de um grupo de teatro com uma capacidade de produção, difusão e, em última instância, de projeção e visibilidade. Falamos, pois, da incapacidade de uma IPSS acompanhar o crescimento e as intervenções artísticas e sociais desde coletivo e de adaptar as suas metodologias de gestão do projeto em conformidade com as mudanças verificadas. Acrescentamos ainda que, e como veremos de seguida, por via da análise das metodologias de produção do grupo, se denota um claro sufoco do Crinabel Teatro nesta

relação de dependência da sua atividade em relação à instituição, colocando em risco, a longo prazo, a sua existência.

### 2.3. Caracterização do grupo e suas metodologias de trabalho

O Crinabel Teatro é uma estrutura de criação constituída por doze atores profissionais. Em 1989 e durante quatro anos, por via de uma formação pelo IEFP com a duração de sensivelmente 5.000 horas, ministrada por profissionais da área do espetáculo, estes atores adquiriram competências nas áreas da interpretação, voz, dança, música, maquilhagem, mímica, história do teatro e técnicas circenses.<sup>86</sup>

No seio deste coletivo, estas doze pessoas desempenham a função de atores e cocriadores dos espetáculos produzidos e trabalham ao ritmo de cinco dias por semana – totalizando, aproximadamente, 20h semanais. Apesar de existir alguma abertura a colaborações pontuais ao nível da assistência de encenação ou, se reportarmos a um caso mais distante no tempo, ao nível técnico, estas situações não são recorrentes pela sua inviabilidade ao nível dos recursos humanos disponíveis para acompanhar o processo. De realçar ainda que estes atores, a par do trabalho desenvolvido neste grupo a que estão afetos, têm ainda sido convidados a integrar outros desafios e projetos artísticos, nomeadamente em televisão, cinema ou outros espetáculos de teatro<sup>87</sup>.

No que respeita às metodologias de trabalho de que se serve o coletivo para a criação dos espetáculos é possível destacarmos três pontos determinantes na sua abordagem: (1) a intensa discussão das temáticas de interesse de cada ator – que vão sendo dissecadas até se atingir um ponto comum que poderá (ou não) partir de uma sugestão do encenador; (2) não existe uma metodologia fixa, o que significa que o espetáculo poderá surgir tanto de um texto, como de uma ideia, um conceito, um filme, uma pintura, uma obra musical ou qualquer outra forma de expressão artística; (3) e o princípio que, informalmente, o encenador caracterizou como a “possibilidade de que o texto e a ideia se vão triturando”<sup>88</sup> sugere-nos uma imagem muito forte de um processo de trabalho que, quer ao nível textual quer conceptual e até mesmo físico, vai ser constantemente reformulado. A título de exemplo, tomemos o caso da dramaturga Cláudia Lucas Chéu que, ao ser convidada para reescrever o universo de William Shakespeare para a criação do espetáculo “*Romeo Loves Juliet*” (2019), é incitada, numa

---

<sup>86</sup> Cf. <http://www.crinabel.pt/pages/sala-actividades-artisticas>

<sup>87</sup> O caso mais flagrante destas colaborações está no Tomás Almeida, que integrou, em 2007, o filme “A Outra Margem” de Luís Filipe Rocha.

<sup>88</sup> Palavras do encenador e coordenador artístico, Marco Paiva, em entrevista.

primeira fase, a passar algum tempo com o grupo de forma a que se possa apropriar da sua essência (das suas inquietações e motivações) para que, a partir daí, possa produzir um texto que, numa das suas múltiplas camadas, venha traduzir as preocupações deste coletivo.

O Crinabel Teatro adiciona, no entanto, uma outra camada à sua metodologia de trabalho e que assume ser transversal a todos os projetos: a constante transformação dos objetos criados; um profundo cuidado em rever incessantemente o trabalho produzido (até ao dia da estreia, e mesmo depois disso) de forma a que este se mantenha um objeto vivo e em construção contínua. Assim, é condição pré-estabelecida para todas as pessoas envolvidas no processo de trabalho, a possibilidade de “reescrita” dos materiais – quer seja o texto, a cenografia, a encenação, o movimento, a sonoplastia.

Podemos exaltar as metodologias de trabalho identificadas como fator diferenciador no trabalho do grupo sendo esta organicidade uma das características cruciais do seu trabalho e que contribui para o seu reconhecimento público. No entanto, este reconhecimento está também relacionado com a duração do projeto e o facto de ter sido pioneiro na área das artes performativas bem como devido ao facto de trabalhar sobre textos e conceitos mais ou menos reconhecíveis, dos quais se apropria e os quais reinventa em colaboração com outros profissionais da área do teatro e da literatura como é o caso do Albano Jerónimo, o José Capela, o Gonçalo M. Tavares ou outros profissionais que foram colaborando com o coletivo ao longo dos anos. Para além de estas colaborações marcarem a diferença do projeto e serem fundamentais pelos cruzamentos das diversas linguagens artísticas, contribuem ainda para a sua projeção, e estimulam, conseqüente, a sua imagem no panorama nacional e internacional como um coletivo profissional de criação artística.

No que respeita às metodologias de trabalho aplicadas ao trabalho com do ator, dependendo do tempo de que o coletivo disponha para a criação, o processo de seleção de personagens pode variar entre a procura, por via de improvisações, onde o papel mais adequado a cada ator vai surgindo de forma natural através da experimentação dos diversos papéis pelos atores; poderá ainda passar pela atribuição direta de papéis por parte do encenador que, ao fim de 28 produções, consegue facilmente reconhecer a que ator se adequaria determinada personagem. Apesar de, segundo o próprio, não ser a metodologia mais desejável, foi o que acabou por acontecer com a mais recente

produção do grupo “*Rei UBU*”, que estreou no início do mês de abril do ano corrente, na Casa da Música (Porto), numa coprodução com esta.

Marco Paiva identifica o ano de 2007 como o momento de viragem na estruturação e conceptualização de metodologias de trabalho do grupo. A fase de transição da ideia meramente interpretativa de um texto dramático e sua transposição para o palco deu lugar às reflexões e discussões das ideias sobre as quais se pretende trabalhar através de mesas dramáticas ou processos de improvisações. Este momento é impulsionado pela realização de um documentário sobre o processo de trabalho do espetáculo “*Metamorfoses*”, de Franz Kafka, uma coprodução Crinabel Teatro e Teatro Helena Sá e Costa, em 2006. Este documentário foi apresentado no DocLisboa, no Grande Auditório da Culturgest e no antigo Cinema Londres, e conduziu a uma grande exposição dos processos de trabalho do coletivo conferindo o seu trabalho a visibilidade pública que até então era mais intermitente.

Em comunicado público, o Crinabel Teatro assume que “na essência do [seu] trabalho está uma constante necessidade de questionar o teatro e aquilo que o alimenta: a vida”. Esclarece ainda que os objetivos que balizam este trabalho não passam pelo interesse em mimetizá-la, mas sim, conforme vimos anteriormente, com uma forte predisposição para a transformar, adicionando-lhe diferentes camadas e formas interpretativas acreditando o coletivo que este modelo de trabalho pode contribuir para a fomentação “de um espaço coletivo mais rico, plural”.<sup>89</sup>

Em entrevista à Lusa por ocasião da estreia do espetáculo “*Romeo Loves Juliet*”, em fevereiro de 2019, Marco Paiva enuncia algumas questões que nos parecem pertinentes e fulcrais para a caracterização do trabalho do Crinabel Teatro. Existe no trabalho deste coletivo uma preocupação e cuidado em desafiar a norma, a regra, os cânones e todos os grandes (pre)conceitos que invocamos sempre que é colocada a questão da adaptação de um texto clássico.<sup>90</sup> Esta constante procura por uma forma diferente de colocar as

---

<sup>89</sup> Cf. <https://www.fenacerci.pt/web/novidades/cercis.html>

<sup>90</sup> “O espetáculo acaba, por isso, por ser um grande desafio à norma, àquilo que nós consideramos que é a forma justa de fazer e que é um bocadinho a regra que acompanha o nosso trabalho desde sempre”, explicou Marco Paiva. Este espetáculo serve também, segundo o diretor do grupo de Teatro da Crinabel, para rebentar com os cânones. E mesmo correndo o risco de transgressão, de errar, tentam procurar sempre alternativas que não sejam as mais convencionais, enfatizou.” – Cf. <https://www.dn.pt/lusa/interior/crinabel-teatro-estreia-romeo-loves-juliet-com-albano-jeronimo-em-lisboa-na-quinta-10532859.html>

questões, fora da norma, das regras que, de certa forma, nos deixam confortáveis e em terreno mais ou menos sólido, tem sido uma característica constante do trabalho deste coletivo. Se recuarmos a 2016 e atentarmos a entrevista que Marco Paiva deu ao semanário Sol aquando da estreia de *“Uma Menina Está Perdida No Seu Século à Procura do Pai”*, podemos identificar esta preocupação do coletivo em criar um trabalho tendo por base a ideia de resistência<sup>91</sup> que nos parece ter sido recuperada na Trilogia *“Poder, Amor e Fim”*<sup>92</sup> que se seguiu a este trabalho.

Importa identificar as competências que, ao longo dos vastos anos de experiência no trabalho em teatro foram sendo adquiridas pelos atores. Por via da observação indireta de alguns processos de trabalho do coletivo destacamos aqui a capacidade de concentração e o sentido crítico. O encenador e coordenador artístico, em entrevista posterior, acrescenta ainda outra característica que, na sua opinião é fundamental para o ato criativo: a possibilidade de escolha, que nos parece estar intrínseca nas metodologias de trabalho que aqui expusemos. Como pudemos verificar, cada ator é também cocriador na medida em que têm uma voz própria no rumo que toma o trabalho que desenvolvem.

---

<sup>91</sup> “Resistir é a palavra de ordem. Resistir ao preconceito, ao paternalismo, à condescendência. Resistir a **viver em caixinhas de fichas**.” Pese embora o texto e as temáticas abordadas no espetáculo em questão serem propícias a este tipo de reflexão, identificamos aqui uma certa denuncia do apego à normalidade por parte de todos nos enquanto membros da sociedade que, por isso, facilmente nos tolda a visão facilitando a formulação (e manutenção) de preconceitos. – Cf. <https://sol.sapo.pt/artigo/530294/crinabel-teatro-resistir-sempre-a-ditadura-das-caixinhas>

<sup>92</sup> A Trilogia *“Poder, Amor e Fim”* é constituída por *“Tito – Um ensaio sobre o poder”* (abril, 2018); *“Romeo Loves Juliet”* (fevereiro, 2019) e *“Rei Lear”* (sem data marcada para estreia, à data da redação desta dissertação).

## 2.4. O lugar da produção – lógicas e metodologias identificadas

Para realizarmos este exercício de reflexão sobre o lugar da produção no seio do projeto Crinabel Teatro, propomo-nos partir da lógica de programação previamente estabelecida para o ano 2017 a que tivemos acesso “NÓS TODOS”<sup>93</sup> e em que o coletivo Crinabel Teatro se propôs a inscrever na comunidade um conjunto de iniciativas que, de alguma forma, espelhavam os objetivos que orientavam o seu trabalho: crescer, incluir, criar futuro através da arte e do direito e respeito da diferença através do reconhecimento das suas capacidades. Este projeto dividiu-se em três eixos de ação: (1) Criação, “*Guia Prático Para Artistas Ocupados*”<sup>94</sup>, “*Tivessem Ficado Em Casa Seus Anormais*”<sup>95</sup>, “*De Olhos Fechados*”<sup>96</sup>; (2) Sensibilização, dinamização de dois<sup>97</sup> projetos que têm como fundo a formação e sensibilização de técnicos de ensino especial e utentes que desenvolvam ou tenham interesse em vir a desenvolver projetos de índole teatral junto de grupos em risco de exclusão social; (3) Criar memória, projeto que tem por base a preocupação do coletivo em deixar para a posteridade um registo dos trabalhos realizados na área das práticas artísticas para a inclusão produzirá uma curta-metragem de ficção, realizada por Catarina Neves, com o título “*Está?*”.

Do ponto de vista processual, e tendo em conta que a gestão do grupo é da responsabilidade da Crinabel (instituição), todos os planos de atividades são previamente submetidos à consideração da direção que tem o poder de decisão em relação à sua implementação. Ora, e apesar de o coordenador artístico do projeto afirmar que não existem metodologias de produção não podemos ficar indiferentes ao facto de haver o

---

<sup>93</sup> Programa de atividades “NÓS TODOS” (2017), submetido à consideração do GEPAC para efeitos de captação de financiamento por via do FFC. Documento gentilmente disponibilizado pela coordenação artística do projeto.

<sup>94</sup> A partir de “A Play of Selves”, de Cindy Sherman. Direção de Marco Paiva. Co-produção Crinabel Teatro, Casa da Música e BOCA – Biennial of Contemporary Arts. Estreia na Casa da Música, 21 de abril de 2017.

<sup>95</sup> Texto de Rodrigo Garcia e encenação de Albano Jerónimo. Co-produção Teatro Nacional 21, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Rivoli, Casa das Artes de Famalicão. Estreia no Teatro Nacional D. Maria II, 8 de junho de 2017 e com carreira a 10 e 11 de novembro no Teatro Rivoli e 17 e 18 de novembro na Casa das Artes de Famalicão.

<sup>96</sup> Criação coletiva a partir da escrita de Samuel Beckett e direção de Tiago Gonçalves. Estreia no Teatro da Comuna a 7 de dezembro de 2017.

<sup>97</sup> (1) Projeto Meridiano – direcionado para escolas do 1º e 2º ciclos e de associações culturais da freguesia do Lumiar, o projeto visa implementar e fomentar a linguagem teatral como ponto de convergência de experiências, realidades e culturas, promovendo o sentido crítico, a liberdade de expressão, a memória individual e coletiva, o direito à diferença e a multiculturalidade; (2) Laboratório Teatral.

cuidado de as implementar por via da projeção de um plano de trabalho tão ambicioso quanto cuidado e que vem conferir reconhecimento e credibilização ao seu trabalho, por via de propostas inusitadas e multidisciplinares e das coproduções e parcerias estratégica<sup>98</sup> e que sugere um reposicionamento e questionamento sobre as suas metodologias de trabalho.

Não invocando a estrutura formal de elaboração de um dossiê de projeto, mas partindo de uma estrutura mais simplificada, podemos exaltar os cronogramas de execução física e financeira, documento disponibilizado pelo Crinabel Teatro ainda referente ao ano de 2017, que espelham uma dinâmica de coordenação do projeto clara, criteriosa e com visão estratégica, questão que pode ser comprovada pela parceria estabelecida ao nível da coprodução do espetáculo “De Olhos Fechados” com a Cerciago<sup>99</sup>. De realçar o comprometimento entre a calendarização de trabalho proposta e a afetação dos recursos humanos e recursos financeiros. No que reporta à questão da gestão dos recursos financeiros, e como teremos a oportunidade de evidenciar de seguida, se por um lado há um constrangimento ao nível da duplicação do trabalho, a coordenação do projeto demonstra de forma evidente um grande conhecimento do terreno cultural e dos mecanismos de produção e gestão de orçamentos uma vez que expõe, em conversa informal, que, de forma a conseguir produzir cerca de duas produções por ano orçamenta os anos em que os financiamentos são mais avultados, nomeadamente, nos anos de celebrações (15, 20, 25 e 30 anos de existência), de forma a que seja possível transitar sempre alguma verba que proporcione a subsistência da estrutura no(s) ano(s) seguinte(s).

No entanto, identificamos nas condições de trabalho do grupo uma precariedade ao nível das condições básicas muito preocupante. Constatámos, por via da observação direta, que na sala de trabalho deste coletivo não existe um computador, acesso à internet ou uma impressora. Como se não fosse suficiente, o espaço para ensaios de corpo (recorde-se que falamos de doze atores) tem cerca de 4m X 4m; resta-nos um espaço central na sala, onde decorrem os ensaios de dramaturgia e onde encontramos

---

<sup>98</sup> Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Nacional 21, Teatro Rivoli, Casa das Artes de Famalicão, Teatro da Comuna, Casa da Música do Porto, BOCA – Biennial of Contemporary Arts, o encenador Albano Jerónimo, o dramaturgo Rodrigo Garcia, o Digitópia Collective e a realizadora Catarina Neves.

<sup>99</sup> A informação pode ser comprovada na página 4 do documento “Relatório e Contas do Exercício de 2017”. Acedido em: <http://www.crinabel.pt/ficheiros/uploads/03d966ed0c55959d55ac2ed1cf51cb95.pdf>

uma mesa corrida que servirá para esse efeito; e claro está, num canto da mesma sala, temos o espólio do grupo – trinta anos de trabalho. Não obstante das condições que aqui reportamos, se nos preocupa a falta dos recursos identificados choca-nos o desrespeito para com o trabalho deste coletivo, que resulta da pura ignorância da relevância e dificuldade da sua atividade, e que se revela por via das mais caricatas situações que passamos a reportar: (1) Interrupções voluntárias, entrada recorrente na sala para que o coordenador artístico saiba que determinado ator não sairá na carrinha da instituição, ou que outro ator terá de abandonar a sala mais cedo porque sairá de fim-de-semana com um familiar ou ainda que, nessa tarde, o ensaio terá que terminar mais cedo para que compareçam à festa de aniversário de um colega; (2) Interrupções involuntárias, conversas inconvenientes por parte dos colaboradores da instituição que contaminam o trabalho na sala; (3) Alterações recorrentes nas chegadas e saídas dos atores, devido a constrangimentos com as logísticas de transportes e que influenciam os planos de trabalho. Este parágrafo vem consciencializar-nos de que quando dissemos anteriormente que o Crinabel Teatro tem alguns cuidados ao nível formal das lógicas de produção e se posiciona num espaço de questionamento sobre as suas metodologias de trabalho, na verdade deveríamos ter atribuído essas características ao seu coordenador artístico uma vez que, conforme temos vindo a evidenciar, esta IPSS parece-nos um espaço fechado em si mesmo, sem qualquer tipo de abertura à comunidade por via das ações que desenvolve. A prova da veracidade desta afirmação surge da constante opressão que identificamos por parte desta instituição no trabalho do grupo de teatro, que tem vindo a ganhar uma visibilidade crescente e a apresentar-se no meio social como uma estrutura de criação, e cuja relevância pública a IPSS continua a não assumir.

Conforme vimos no caso do Teatro Duas Senas, também aqui as logísticas de deslocações são um problema eminente na produção de um espetáculo. Dependente da distância, os pais e familiares dos atores, têm de se comprometer a facilitar esta logística. No caso de deslocações fora do distrito de Lisboa, a produção terá de incluir em orçamento uma verba a disponibilizar para o aluguer de uma carrinha. Apesar de a instituição dispor de algumas carrinhas, a sua cedência torna-se inviável pelas condicionantes que acarreta, nomeadamente, o facto de não poder ser utilizada em horários de trabalho e deslocação de clientes nem fora do horário de expediente o que

nos deixa pouca (nenhuma) margem de manobra para articular a sua utilização por parte da Crinabel Teatro.

Se as metodologias de produção e os resultados que estas produzem nos dizem que estamos perante um coletivo profissional, não obstante estarmos conscientes que os atores em questão não são remunerados, por outro as condições de trabalho revelam-nos que estamos perante uma atividade de tempo livre sem qualquer relevância para a instituição – muito embora, por via de diversos trabalhos realizados para o cinema, telenovelas ou alguns canais generalistas, este coletivo coloque a instituição num lugar de destaque a nível de visibilidade e opinião pública. É desprestigiante para os atores, parceiros e investidores aos mais diversos níveis, e ainda colaboradores diretos, esta falta de aproveitamento do projeto que acaba por o diminuir, retirando-lhe força.

### 2.4.1. Recursos Financeiros – Apoios, financiamento e controlo orçamental

Começamos esta análise por desvendar que as receitas e/ou financiamento do Crinabel Teatro são variáveis, consoante as receitas de bilheteira dos espetáculos que tem disponíveis em carteira para circulação ou os apoios pontuais que consegue angariar. Evidenciamos, com surpresa que, e por comparação ao caso que anteriormente analisámos, a dependência e as limitações aos mais diversos níveis em relação à instituição sejam maiores e, mesmo assim, o grau de comprometimento do ponto de vista da sustentabilidade do projeto seja inexistente. Esta questão é bastante desconcertante na medida em que, se na dinâmica organizacional da instituição a atividade funciona como uma sala de CAO, e as restantes salas de CAO têm todas as suas especificidades e necessidades ao nível do material (a “sala das artes plásticas” ou a “sala de artes decorativas” têm, certamente, os seus materiais para trabalhar – gesso, tintas, pincéis, canetas, folhas, cartolinas, tesouras, etc; ou da mesma forma que a “sala de têxteis” necessitará, por sua vez, de agulhas, lãs e outros materiais de costura), é incompreensível que a “sala de atividades artísticas”, que tem também as suas particularidades e que passa pela aquisição de materiais, apesar de menos concretos, para figurinos e/ou cenografia, não possua qualquer tipo de apoio neste sentido. Uma vez mais se verifica uma inércia da parte da instituição em relação à atividade de um grupo que tem provas dadas da sua qualidade artística e cujo trabalho é reconhecido pelo público e os demais agentes culturais<sup>100</sup>.

Assim, ao nível dos financiamentos, o coletivo consegue obter apoios pontuais nomeadamente por via de três fontes principais: (1) Câmara Municipal de Lisboa; (2) GEPAC – Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais, Fundo de Fomento Cultural; (3) Receitas de bilheteira ou receitas de coprodução. Neste sentido, no que respeita à captação de financiamentos e apoios, a dependência que o coletivo tem em relação à instituição revela-se, novamente, desprestigiante uma vez que, em última instância qualquer tipo de apoio ou financiamento é conferido à Crinabel, enquanto escola de ensino especial, e, por essa razão, perde-se a credibilidade do projeto artístico para o apoio e ação social, diminuindo as oportunidades.

---

<sup>100</sup> Recordemos que, em 2016, o Crinabel Teatro estreou um espetáculo (*“Uma menina está perdida no seu século à procura do pai”*) na sala principal do Teatro Nacional D. Maria II e que, no ano seguinte, apresenta novo espetáculo (*“Um libreto para ficarem em casa seus anormais”*) na sala estúdio deste Teatro.

Se a carência no apoio financeiro ao projeto por parte da instituição vem sobrecarregar a equipa afeta ao mesmo que, por si só é bastante reduzida (duas pessoas, das quais apenas uma tem formação na área cultural), o procedimento de controlo orçamental é, na melhor das hipóteses, um pouco distópico e nada orgânico. Como vimos, o valor do financiamento que a equipa que coordena o projeto consegue captar entra diretamente para os cofres da instituição que, alheia à realidade das dinâmicas e acordos com colaboradores pontuais com determinados projetos (como foi o caso da dramaturga, Cláudia Lucas Chéu, ou do fotógrafo Paulo Pimenta, ou do luminotécnico Nuno Samora), força a coordenação do projeto a manter quadros de controlo orçamental e a solicitar a disponibilização de determinados valores nas datas necessárias com a referência à fase do processo a que se destina.

Como se toda esta mecânica não fosse suficientemente desconfortável, pela falta de organicidade nos procedimentos e pela sobrecarga dos recursos humanos, há ainda que acrescentar o facto de este controlo orçamental passar pela retenção de cópias de faturas de forma a que, no momento de elaboração de relatórios de contas, que evidencie os investimentos nas diversas fases do processo, se poupe algum tempo e recursos na solicitação de todas estas informações contabilísticas que, por vezes, podem não se encontrar arquivadas por projeto.

## 2.4.2. Comunicação e difusão

Por comparação ao teatro Duas Senas, cremos que também aqui não existe um plano de comunicação; no entanto, por oposição a esse coletivo, a projeção da comunicação ao nível nacional tem muito mais impacto por já ter sido criada uma memória da existência do grupo ao nível da comunicação social. Mais uma vez colocamos em evidência a desconsideração da instituição Crinabel pelo trabalho exímio desenvolvido pelos seus atores e, desta vez, num tom mais flagrante. O Crinabel Teatro, pela mão do seu coordenador artístico, tem a capacidade de comunicar e promover o seu trabalho – e com ele, o nome da IPSS – através dos meios de comunicação generalistas do panorama nacional: (1) ao nível da televisão, na SIC Notícias, RTP1 e RTP2; (2) e ao nível dos jornais, no Público, SOL, Lusa, Sábado e Diário de Notícias.

Esta projeção de um trabalho desenvolvido no seio da instituição poderia ser, por si só, matéria para difundir as áreas de ação da IPSS e elevá-la como pioneira numa verdadeira luta pela igualdade, combate ao preconceito e abertura à comunidade. Ainda assim, se visitarmos o website oficial desta instituição, a informação disponível sobre a atividade do Crinabel Teatro é escassa e, como se não bastasse, desatualizada, reportando a 2016.

Fizemos um breve exercício de recuo no tempo e, nas redes sociais desta instituição e rapidamente nos apercebemos de que, no caso do instagram, até à data da sua criação (maio, 2018) não há uma única referência ao trabalho deste grupo – apesar de detetarmos que existem fotografias tiradas na sua sala de trabalho; e no caso do Facebook, onde nos permitimos recuar até 2016, denotamos uma clara negligência em relação às restantes atividades da instituição, pela forma como é omitida a intensa atividade do grupo não se fazendo desta uma única referência. Este ano é bastante relevante no historial do grupo, por ter completado 30 anos de existência, e ter estreado um espetáculo no Teatro Nacional D. Maria II. Uma vez que, pelos motivos que temos vindo a apresentar, denotamos uma grave carência na autonomia do grupo em relação à instituição, muito nos surpreende esta desvinculação das suas responsabilidades no campo da comunicação e difusão das atividades promovidas pelo projeto Crinabel Teatro que, como vimos, tem um plano de atividade composto por criação, responsabilidade educativa e promoção da memória da atividade para o futuro. Deparamo-nos, pois, com

um comportamento incoerente e inexplicável uma vez que falamos de redes sociais ativas e com uma regularidade de comunicação de, em média, uma publicação por dia de entre as quais é visível uma principal preocupação em divulgar projetos e atividades culturais como idas a museus, atividades recreativas e desportivas, atividades e exposições dos ateliês e ainda as apresentações do grupo de dança inclusiva da instituição.

Embora que de forma tímida e ligeiramente diluída na calendarização das atividades e nas suas diversas fases de execução, ou mesmo “rudimentar”, nas palavras do coordenador artístico do projeto, existe, na programação anual do trabalho do Crinabel Teatro, uma preocupação em identificar momentos para a comunicação e promoção dos espetáculos e atividades que promove, evidenciando uma clara consciência da sua importância.

### 3. Considerações Finais – Que lugar para as metodologias de produção aplicadas a projetos artísticos com pessoas com deficiência

Os processos de investigação-ação realizados em ambos os coletivos trouxeram, à luz desta reflexão, algumas questões que são sintomáticas, certamente, de problemas identificados por outros grupos com características semelhantes e que desenvolvam o seu trabalho na área das artes performativas.

No que se refere à produção do teatro Duas Senas, tornou-se evidente que estamos perante um coletivo com alguns problemas ao nível da estruturação do projeto. Linhas orientadoras como a definição de missão, objetivos e características do grupo são inexistentes. Na sua génese, o projeto nasce como uma atividade de tempos livres pelo que nunca houve a necessidade de se concretizar as questões identificadas. Como vimos, o projeto acabou por adquirir alguma solidez e começou a exigir algumas soluções ao nível da produção as quais não conseguiram ainda encontrar – nomeadamente, uma concretização dos objetivos gerais, das dinâmicas de funcionamento do grupo, e específicos, aplicados a cada projeto e que lhe confira uma maior possibilidade de exposição do seu trabalho (que se verificou, embora de forma muito ténue, com as apresentações em dois anos consecutivos<sup>101</sup> no Centro Cultural Malaposta e, no ano passado, com a antestreia do espetáculo “*Realidade Virtual*” em Serpa, no Festival Cenas de Novembro, produzido pela Baal17). A dificuldade em encontrar algumas soluções mais concretas ao nível da produção, prende-se com o facto de o coletivo não ter ainda o necessário suporte de produção dependendo por isso das metodologias do teatromosca, estrutura profissional e, por isso, com metodologias de produção desadequadas e desproporcionais aos projetos desenvolvidos pelo Duas Senas.

Concordamos aqui com o diretor artístico do teatromosca que considera fundamental “olhar com mais atenção para as características do grupo de teatro Duas Senas e adaptar melhor o seu caminho àquele que se pretende percorrer com o grupo”, e concretiza ainda “Ou seja, se os membros do grupo não têm disponibilidade, por exemplo, para fazer grandes carreiras de apresentações de espetáculos ou para fazer itinerância, então isso deverá ser tido em conta.”<sup>102</sup> Como temos vindo a dar conta,

---

<sup>101</sup> 2015 e 2016.

<sup>102</sup> Excerto de entrevista realizada o diretor artístico do teatromosca.

considera-se, portanto, urgente a materialização de todas as condicionantes num conjunto de princípios que possam orientar a produção no que respeita aos objetivos, motivações e áreas de intervenção do grupo e poder, a partir daí, delinear uma linha programática de ação que tenha em conta as particularidades do grupo e possibilite uma maior abrangência no plano de atividades, nomeadamente ao nível da circulação de espetáculos.

Ora, tendo nós identificado o problema central inerente à atividade do Duas Senas, qualquer campo da produção sobre o qual se vá discorrer, vai, invariavelmente, convergir para esse ponto. No entanto, é importante dar conta de uma necessidade iminente de uma melhor e mais concreta planificação das atividades, nomeadamente através da elaboração de um dossiê de projeto com a antecedência de um ano em relação à sua data de implementação. Desta forma, obter-se-ão melhores resultados no procedimento de viabilização do projeto aos mais diversos níveis: captação de financiamentos e apoios; comunicação e promoção; contacto com parceiros que permitirão encontrar soluções atempadas para viabilizar a carreira do espetáculo.

Por fim, sinalizamos ainda uma urgente abertura do projeto a parcerias com outros coletivos, empresas, instituições de solidariedade social – o que, uma vez mais, ao nível da concretização prática, será influenciado pelo estabelecimento de objetivos, premissas e planos de ação para que possam primar pela originalidade e relevância no meio sociocultural e artístico.

O caso do Crinabel Teatro, tendo em conta os problemas estruturais que identificámos, merecia uma análise mais cuidada e atenta, que pudesse envolver o acompanhamento das várias fases de produção e processos de trabalho bem como as dinâmicas relacionais com a própria instituição. Carecia, numa segunda fase, e sustentados por provas concretas os problemas estruturais que aqui sinalizámos, de uma entrevista à direção da instituição no sentido de discutir alguns dos problemas identificados e de, posteriormente, encontrar respostas que sirvam ambas as partes. Colocando esta hipótese estamos cientes de que a Crinabel instituição não tem na sua génese uma missão de ação ao nível cultural e que se assume como uma escola de ensino especial. Porém, acreditamos também que, ao ministrar conhecimentos na área das artes performativas, deve criar condições à sua aplicação e viabilidade do ponto de vista prático e servir-se dos recursos humanos especializados de que dispõe para impulsionar o

crescimento deste projeto que, em última análise, traz uma projeção nacional à instituição com um cariz diferenciador, original e pioneiro. Apesar de se considerar que o projeto apresenta uma boa fundamentação – ao nível das diretrizes que orientam as premissas, objetivos e planos de gestão e coordenação do projeto ao nível da calendarização de trabalho e estabelecimento de parcerias estratégicas – consideramos alarmante a forma como o projeto é desacreditado pela falta de credibilidade no seio da própria instituição que deveria ser quem mais apostasse no sentido de lhe acrescentar /manter valor, prestígio e notoriedade no campo artístico. Neste sentido, e como já foi referido, notamos um grave desaproveitamento face a um projeto que é, em última instância, a maior porta de abertura da instituição para a sociedade civil<sup>103</sup> e para a comunidade. Realça-se que este desaproveitamento que evidenciamos revela-se também ao nível dos recursos financeiros investidos pelo IEPF para a formação profissional destes atores.

Posteriormente, destacamos aqui com alguma veemência, por considerarmos que o problema identificado não é sustentável e conduzirá ao estrangulamento dos alicerces do grupo, a estranha relação de dependência em relação à instituição. Para que lhe sejam reconhecidas as boas práticas qualquer projeto artístico requer rigor, visão estratégica e dinamismo. Um coletivo de criação artística que se queira com metodologias de produção férteis e estáveis tem de ser um organismo vivo e, a inércia da instituição em relação ao seu trabalho e à criação de condições para que este seja desenvolvido, a longo prazo, conduzirá à extinção do coletivo com o expediente que hoje lhe reconhecemos.

Nesta matéria, e ao invocarmos a questão das condições de trabalho, não podíamos deixar de dar conta que, ao nível das metodologias básicas de trabalho, não estão a ser estimuladas práticas saudáveis e que promovam bons hábitos. Uma vez mais importa que façamos notar que a instituição tem uma fraca capacidade de equacionar o projeto de forma visionária, projetando-o no tempo. Ora, se no âmbito da atividade regular da IPSS há um plano que prevê a realização de ASU's com o objetivo de que os seus clientes adquiram, por via da experiência, competências e metodologias inerentes às diversas

---

<sup>103</sup> “A sociedade civil designa todas as formas de ação social levadas a cabo por indivíduos ou grupos que não emanam do Estado nem são por ele determinadas. Uma sociedade civil organizada é uma estrutura organizativa cujos membros servem o interesse geral através de um processo democrático, atuando como intermediários entre os poderes públicos e os cidadãos.”. Cf. [https://eur-lex.europa.eu/summary/glossary/civil\\_society\\_organisation.html](https://eur-lex.europa.eu/summary/glossary/civil_society_organisation.html)

áreas de trabalho, não compreendemos como há a possibilidade de que doze atores possam usufruir de todas estas particularidades, todos os dias e ao longo de um ano inteiro (ano após ano) e esta não é aproveitada e valorizada. Se no que toca às metodologias básicas de trabalho não lhes reconhecemos quaisquer condições dignas, e uma vez que concordamos que o projeto artístico não vê qualquer valorização por parte da IPSS, não nos surpreenderá que, ao nível da criação, também as necessidades básicas não sejam asseguradas – apesar de identificarmos o local de trabalho como insuficiente sabemos bem que no panorama artístico cultural há muitas estruturas profissionais a desenvolver o seu trabalho em espaços igualmente pequenos; referimo-nos, pois, a uma questão mais básica do que o espaço de trabalho físico: a um espaço de trabalho mental e que seja propício à concentração.

Uma vez que enunciámos preocupações relativas à dependência do coletivo face à instituição, não é menos preocupante a sua dependência face ao coordenador artístico atual. Quando investigámos um pouco mais a fundo uma razão para o ritmo de produção ter caído entre 2006 e 2008, compreendemos que se deveu à ausência deste colaborador, tendo o grupo ficado em suspenso, num processo de manutenção da sua atividade por via da circulação de espetáculos já em carteira, mas sem qualquer produção/criação própria. Tendo em conta este panorama, em 2009 procedeu-se a uma reorganização do projeto e a uma reformulação das suas metodologias de trabalho das quais resultaram algumas das metodologias de produção que hoje encontramos. No entanto, esta reorganização e as metodologias que dela advieram, estão centradas na pessoa do coordenador artístico, não se tendo o coletivo, enquanto estrutura de criação, apropriado das mesmas pela falta de um sistema que as suporte (um pouco à semelhança do que encontramos no caso do Duas Senas). Esta questão acontece tendo em conta dois fatores: (1) Inexistência da figura do produtor no grupo; (2) Inexistência de alicerces seguros onde estas metodologias se possam fixar, devido à instabilidade com o grupo é gerido<sup>104</sup>.

Nesta fase da reflexão, com base na projeção com que conta o Crinabel Teatro, consideramos importante chamar a atenção para a questão da imagem tomando como ponto de partida o seguinte excerto de um artigo jornalístico, redigido pela Lusa: “Temos

---

<sup>104</sup> Recorde-se que a gestão é da instituição e a coordenação de Marco Paiva.

como exemplo a Crinabel, de Lisboa. Começou há muitos anos e hoje é uma companhia de teatro.”<sup>105</sup> O rigor, qualidade e pertinência artísticas e sociais associadas ao grupo traduzem-se no reconhecimento pelos seus pares que evidenciam o seu trabalho como exemplo de boas práticas. Esta imagem é difundida não apenas pelas características que enunciámos, mas também pelas parcerias estratégicas, financiamentos e apoios que vai conseguindo bem como o tempo de maturação do seu trabalho. Apesar disso, não podemos deixar de fazer um reparo, em tom de alerta, em relação à imagem do coletivo que sofre com o facto de estar associada à Crinabel instituição. É urgente a criação de uma identidade para o grupo por via da desvinculação deste em relação à IPSS e isso passa, primeiramente, pela alteração do seu nome. Esta fusão entre instituição e coletivo de produção teatral que lhe é subordinado é prejudicial à imagem deste último uma vez que pode ser facilmente tomado, pela opinião pública e potenciais parceiros, como um grupo amador de expressão individual dinamizado por uma IPSS, sem prejuízo aos grupos que funcionam nessa lógica, mas que funcionaria em detrimento dos objetivos artísticos do Crinabel Teatro.

O ato de materialização objetiva de propostas de metodologias de produção é sobejamente ingrato uma vez que as mesmas variam consoante o projeto, a sua missão e as suas características. No entanto, uma vez que faz parte do trabalho de um bom produtor ser capaz de prever e antecipar quaisquer constrangimentos, tentaremos, à luz das investigações a que procedemos, enunciar quatro questões que nos parecem primordiais na procura de metodologias de produção nas artes performativas para projetos com pessoas com deficiência:

(1) Concretização do projeto – esta é uma das fases mais complexas do processo uma vez que se constitui também como uma das mais importantes por ser o veículo que conduz à efetivação e ao sucesso de tudo o resto. É importante que, independentemente das características ou particularidades do projeto/grupo se reflita sobre os seus objetivos e pertinências de forma a construir, de forma geral uma identidade. Esta concretização inclui uma boa economia de tempo, calendarização de trabalho e elaboração de um plano de atividades coerente e consistente com o intuito de que a produção seja mais eficaz e

---

<sup>105</sup> Cf. Revista Sábado, 08/04/2016. Entrevista a Frédéric Pires, diretor artístico e encenador do Leirena Teatro. Acedido em: <https://www.sabado.pt/vida/detalhe/fazer-teatro-para-integrar-cidadaos-com-deficiencia>

concertada nas suas diversas fases. Esta questão permitirá ainda à produção encontrar formas mais dinâmicas e diversificadas de comunicar o projeto a potenciais parceiros bem como promovê-lo junto de outras entidades/equipamentos culturais. A não concretização de um projeto/grupo leva a problemas estruturais que, como vimos, se traduzem na falta de coerência no trabalho e no atraso aos diversos níveis da produção, não potenciado de forma eficiente o seu crescimento;

(2) Afetação de recursos humanos – A quantidade e qualidade (tendo em conta a formação profissional) dos recursos humanos disponíveis é crucial para uma boa planificação e execução do projeto. É fundamental que sejamos conscienciosos e que saibamos estabelecer um equilíbrio entre aquilo a que nos propomos dar resposta e aos recursos humanos que temos efetivamente disponíveis para o fazer. Sabemos bem que a acumulação de funções e a falta de recursos humanos é uma realidade atual por diversos motivos, no entanto, a sobrecarga de trabalho pode ser contraproducente uma vez que poderá pôr em causa algumas fases de produção e traduzir-se em atrasos. Por outro lado, e qualquer que seja o tamanho da equipa, a gestão de recursos humanos e uma distribuição de tarefas assertiva e eficaz é fundamental à boa execução do projeto. Cremos ainda que, em projetos artísticos com pessoas com deficiência, a integração de um colaborador com formação na área da ação social poderá ser uma mais valia, assim como uma pessoa qualificada ao nível da LGP;

(3) Logísticas e parcerias – Da investigação que fizemos, aplicada aos casos do Duas Senas e Crinabel Teatro, identificámos as logísticas de transporte (falamos de equipas e materiais) como as mais críticas. O produtor deve ter em consideração, quando dinamiza uma atividade ou organiza uma digressão, que esta logística pode inviabilizar a sua realização. Neste sentido, para além das soluções encontradas por ambos os grupos em análise, o produtor pode responsabilizar os pais/familiares para auxiliarem nesta tarefa, encontrar na IPSS associada ao projeto (no caso de haver uma) uma aliada para a gestão do projeto ao nível logístico ou, existindo verbas disponíveis, alugar um transporte. Numa fase inicial de seleção da melhor opção, o produtor deverá ter em conta as características da sua equipa, nomeadamente, o facto de o meio de transporte ter de ser (ou não) adaptado ao transporte de cadeiras de rodas. Invoquemos, neste ponto da reflexão, o lugar das parcerias. Consideramos, em todas as fases da produção, as parcerias como um elemento fundamental. A convergência de sinergias para um

objetivo comum – seja ele a (co)produção de um espetáculo, a dinamização de determinada atividade, o intercâmbio de espetáculos ou a mera troca de recursos – é uma mais valia para a produção e gestão de qualquer projeto. Neste sentido, uma das qualidades mais vigorosas de um produtor, para além da sua experiência no terreno e o conhecimento do mesmo bem como da comunidade em que se insere e com/para quem trabalha, é a sua rede de contactos e a visão colaborativa da criação de forma a poder facilitar as logísticas de produção, envolvendo o máximo de comunidades possíveis. Ao nível das logísticas a serem tidas em atenção, destacamos ainda as especificidades alimentares de cada elemento da equipa bem como, caso seja necessário, prever logísticas de alojamento no caso de uma apresentação em lugar mais distante, poderá ser necessário salvaguardar que o hotel esteja adaptado às suas especificidades motoras. Do ponto de vista contratual, o produtor deverá certificar-se, por via da análise atenta do rider técnico do espaço onde o espetáculo terá lugar, de que as suas condições de acessibilidade são adequadas às eventuais limitações motoras da equipa<sup>106</sup>. Destacamos por fim o contacto direto, claro e transparente no que respeita à partilha de informações úteis, nomeadamente, horários e calendários de trabalho, com os pais/tutores dos artistas para que não existam falhas na comunicação;

(4) Apoios e Financiamento – Terminamos esta exposição estrategicamente com a questão dos apoios e financiamentos para evidenciar a produção teatral como um processo orgânico onde todas as suas partes formam um todo, uma vez que, para se obter qualquer apoio/financiamento necessitamos de um projeto sólido e bem estruturado que possa ser apresentado no ato da sua solicitação. Quanto melhor estruturado e sustentado estiver o projeto, mais credibilidade terá e, por sua vez, mais probabilidade de que empresas, fundações e/ou organismos públicos se associem a este. Os tipos de financiamento possíveis distinguem-se em financiamento público (MC e FFC, por exemplo) e privado (FCG e Fundações e Empresas que, através do departamento de responsabilidade social, se associam a diversos projetos por via do mecenato). Verificamos ainda a possibilidade de, maioritariamente, no caso de empresas de

---

<sup>106</sup> Ex.: Camarins em local amplo e com um acesso direto, rampa de acesso da plateia ao palco no caso de a encenação prever entradas e saídas para a plateia. A título de curiosidade, de notar que a pensar nesta questão, mas também do ponto de vista da acessibilidade do espetador com especificidades motoras e que queira assistir a um espetáculo intimista e cuja plateia se situe no palco, o teatromosca construiu para o AMAS uma rampa de acesso da plateia ao palco, no verão de 2018.

pequena/média dimensão com intervenção ao nível local, estas se associaram aos projetos artísticos por via dos apoios em espécies e que, a nível orçamental, acaba por ter uma expressão também significativa.

Em suma, falamos de artes performativas. Falamos de teatro e de produção e trabalhamos nestes contextos cujas metodologias de trabalho têm vindo a ser dissecadas ao longo desta dissertação. No entanto, atuamos também (e sempre) num outro contexto muito mais abrangente: no campo da cultura cujo conceito, à luz do Dicionário de Teixeira Coelho (1997), “remete à idéia de uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante.” (p. 102). Neste sentido, a verdade é que o modo de vida que aqui enunciámos, e que começámos a construir desde muito pequenos por via das rotinas e dos espaços que frequentamos, é indissociável da educação que recebemos. Partindo deste princípio, o Ministério da Educação e o Ministério da Cultura associaram-se<sup>107</sup> no sentido de pôr em prática um conjunto de medidas que viessem combater alguns problemas identificados em ambas as áreas. Ao nível da intervenção cultural, e da convergência de atributos da educação e da cultura no mesmo sentido, cumpre-nos dizer que no campo das artes performativas era tida como urgente esta reformulação na relação entre dois ramos que são igualmente indispensáveis a formação do ser humano. Neste sentido, o PNA vem reconhecer que, de ora avante, os formatos de colaboração entre a arte e a educação têm de ser revistos uma vez que se admite que

As práticas artísticas podem renovar os processos pedagógicos – evitando uma lógica instrumental<sup>108</sup> do uso das artes e a sua domesticação. Desse modo, articulando a educação e a cultura (no plural), poderemos potenciar a experiência

---

<sup>107</sup> Desta associação surgiu o Plano Nacional das Artes que tem uma janela temporal de implementação de execução entre 2019-2024. Para mais informações, consultar o manual redigido por estes dois ministérios: <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=00a06c3f-f066-4036-adc2-b030b946e6ba>

<sup>108</sup> Pedro Alves, diretor artístico do teatromosca, corrobora esta visão de um formato assistencialista da arte no geral, e das artes performativas em particular, em conversa informal: “Boa parte das vezes, a criação artística especialmente concebida para a infância ou juventude é orientada para cumprir algum tipo de programa: complemento pedagógico, transmissão de mensagens ecológicas etc. A arte e a prática artística podem “não servir” para nada e serem “apenas” formas de expressão que estarão, evidentemente, ao dispor de qualquer ser humano.”.

de um «espaço franco», onde se valorize a contemplação, o lúdico, a descoberta, a gratuidade e a liberdade. (p.17).

Desta forma, uma maior abertura da educação às artes promoverá a plena educação para “a cidadania, para a transformação social, para o bem-estar coletivo, [que seria] impossível se a educação não abarcar a dimensão artística e patrimonial” (*Plano Nacional das Artes*, p. 11). À luz desta hipótese, cremos que as questões de inclusão, diferença, acessibilidade, dos direitos culturais e da equidade não se colocarão com a mesma urgência que hoje pois a educação será mais abrangente na sua área de ação e promoverá uma maior reflexão sobre as problemáticas que aqui enunciámos e que se dissiparão. Estamos certos de que, esta liberdade de descoberta que acima se refere colocarão os (pre)conceitos de “projetos artísticos com pessoas com deficiência” num patamar diferente daquele pelo qual é hoje aqui enunciado.

Nesta perspetiva global de, e comprovando o que foi afirmado, destacamos ainda a parceria estabelecida entre o British Council, a DGARTES e a Acesso Cultura, em junho do presente ano, no sentido de promover o acesso e fruição às artes performativas por parte das pessoas com deficiência. Para isso, ministrará-se ações de formação a entidades e agentes culturais que atuem no território português no sentido de os capacitar para a inclusão de artistas com deficiência na área. Para além disso, os colaboradores da DGARTES receberão também formação que lhes permita ser mais sensíveis às especificidades dos artistas/projetos/públicos-alvo nos processos de avaliação de candidaturas. Assim, será papel da DGARTES “promover a igualdade de acesso às artes, assegurando a diversificação e descentralização da criação e da difusão da criação e produção artística, bem como incentivando o desenvolvimento de mecanismos que estimulem e facilitem o acesso dos diferentes públicos.”.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Mais informações sobre esta parceria em: <https://acessocultura.org/2019/06/25/protocolo-com-o-british-council-e-a-dgartes/>

## Conclusão

Pretendeu-se com este trabalho introduzir uma problemática que, apesar de ter vindo a ganhar relevância no panorama sociocultural e político da atualidade, pouco tem sido concretizada do ponto de vista científico e académico. A questão da convergência das temáticas das artes performativas e da deficiência, não sendo recente, tem ainda muito trabalho de reflexão e concretização ao nível dos conceitos e objetivos uma vez que tende ainda a ser associada a grandes conceitos como inclusão pela arte ou arte terapêutica.

Este trabalho teve como premissa principal a exploração da questão da deficiência e das artes performativas, pela mão da produção, adensando a discussão nesta última matéria. Na qualidade de produtora, importa à autora refletir sobre formas de poder valorizar e promover, numa primeira fase, projetos artísticos com pessoas com deficiência, pelo formato, rigor e qualidade artística destes e para que, numa segunda fase e num futuro próximo, estes artistas possam ser valorizados pelas suas competências e inseridos no mercado de trabalho. Importa refletir sempre sobre as metodologias de produção para chegar a novas propostas, a novos resultados e criar novas ferramentas: recorde-se que, ao longo da dissertação concordámos que, não havia um guião que dirigisse o trabalho de produção e que este prima pela sua criatividade e dinamismo. Interessa-nos essa organicidade e essa exaltação das metodologias de produção como uma forma viva que implica que o produtor esteja constantemente em desenvolvimento profissional. Desta forma incluímos aqui uma nova visão, muito pessoal da autora: a produção como um procedimento autoral íntimo, numa primeira instância, para se tornar criativo e dinâmico. cremos, pois, nesta lógica, que cada produtor apreende as premissas fundamentais do(s) projeto(s) de forma diferente, tendo em conta a sua experiência pessoal e as leituras que faz do mesmo. Afirmamos assim que não existem dois projetos iguais e, por isso, não existem duas estratégias de produção iguais.

Para além da investigação-ação dos casos que analisámos, teatro Duas Senas e Crinabel Teatro, debruçámo-nos ainda sobre a enunciação dos recursos à disponibilidade do produtor e considerámos importante tentar encontrar uma nova definição de produção que abarcasse a sua pluralidade.

Tendo em conta os fatos mencionados, importa ainda recordar que, ao dedicarmos-nos à investigação-ação de dois casos muito específicos procurámos levantar algumas questões que cremos que serão comuns a outros coletivos. Não obstante a procura constante de respostas e novas formas de colocar a produção ao serviço destes projetos, valorizando-os e contribuindo para a sua evolução, interessou-nos que o processo pudesse não ficar totalmente fechado, uma vez que é essa a visão que temos da produção: uma atividade porosa, na medida em que se encontra sempre em constante reconstrução e reformulação ao nível das metodologias utilizadas.

Iniciámos esta dissertação afirmando que este seria apenas um ponto de partida. Aceitamos que “uma característica importante da pesquisa-acção é o trabalho não estar terminado quando o projeto acaba. Os participantes continuam a rever, a avaliar e a melhorar a sua prática.” (Bell, 1993, p. 21) porque esta visão, como temos vindo a enunciar, faz-nos sentido e torna-se urgente ao nível das metodologias de produção, em geral, e aplicadas às artes performativas com projetos com pessoas com deficiência em particular. Aceitamos, a mesma forma, que este projeto não esteja terminado, mesmo depois de acabado. Muito mais haveria para explorar: ao nível conceptual – por via do estudo e concretização de conceitos que nos parecem um pouco difusos no que respeita à inclusão pela arte, arte inclusiva, arte social, etc. –, ao nível sociológico – que não poderá ser dissociado de questões políticas –, ao nível da problematização da origem do teatro com pessoas com deficiência e passando ainda pelo contexto europeu, enaltecendo alguns exemplos de práticas artísticas inclusivas que nos trouxessem uma nova clareza à análise.

Esta dissertação foi apenas o ponto de partida.

## Bibliografia

ABREU, M., et al. (2006). *Guia das Artes Visuais e do Espectáculo*. Lisboa: Instituto das Artes/ Ministério da Cultura. – acessado em [https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/gave\\_2006.pdf](https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/gave_2006.pdf)

BELL, J. (1997). *Como Realizar um Projeto de Investigação – Um guia para a pesquisa em ciências sociais e da educação*. Lisboa: Gradiva. Acessado em: <https://soclogos.files.wordpress.com/2014/09/como-realizar-um-p-de-investigac3a7ao-bell.pdf>

BEYS, J. (2011). *Cada Homem um Artista*. Porto: 7 Nós.

BILHIM, J. (2013). *Teoria Organizacional – Estruturas e Pessoas* (7ª edição). Lisboa: Instituto de Ciências Sociais e Política, Universidade Técnica de Lisboa.

CABRAL, C. (2010). *Manual de Produção*. Lisboa: Fundação INATEL.

CANGUILHEM, G. (2009). *O Normal e o Patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

COELHO, T. (1997). *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário*. São Paulo: Iluminuras LTDA.

COUTINHO, C., SOUSA, A. DIAS, A. Et al. *Investigação-acção: metodologia preferencial nas praticas educativas*. Psicologia, educação e cultura, 2009, vol. XIII, nº 2, pp. 455-479. Acessado em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/10148/1/Investiga%c3%a7%c3%a3o%20Ac%c3%a7%c3%a3o%20Metodologias.PDF>

CRUZ, H. (Coord.) (2019). *Arte e Esperança: Percursos da Iniciativa PARTIS 2014-2018*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Acessado em: [https://content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2019/09/18101452/Arte-e-Esperan%C3%A7a-WEB\\_03.pdf](https://content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2019/09/18101452/Arte-e-Esperan%C3%A7a-WEB_03.pdf)

Decreto n.º 13564, de 06 de maio de 1927. Diário do Governo n.º 92/1927, Série I. Lisboa: Ministério da Instrução Pública - Inspeção Geral dos Teatros. Acedido em <https://dre.pt/application/conteudo/467443>

Decreto n.º 43190, de 23 de setembro de 1960. Diário do Governo n.º 222/1960, Série I. Lisboa: Ministério das Corporações e Previdência Social - Gabinete do Ministro. Acedido em <https://dre.pt/application/conteudo/514849>

Decreto-Lei n.º 43181, de 23 de setembro. Diário do Governo n.º 222/1960, Série I. Lisboa: Ministério das Corporações e Previdência Social - Gabinete do Ministro. Acedido em <https://dre.pt/application/file/a/514877>

*Derechos y Deberes Culturales en la Ciudad, Texto Introductorio.* (2002). Barcelona: Interarts. Acedido em: <https://mydokument.com/derechos-y-deberes-culturales-en-la-ciudad-texto-introductorio.html>

ESTEVIÃO, J. (coord.) (2004). *Relatório do Desenvolvimento Humano 2004: Liberdade Cultural num Mundo Diversificado*. Lisboa: Edições Mensagem

FONTES, F. (2009). *Pessoas com deficiência e políticas sociais em Portugal: Da caridade à cidadania social*. Revista Crítica de Ciências Sociais [online], 86, 73-93. Acedido em <http://rccs.revues.org/233>

FONTES, F. (2016). *Pessoas com Deficiência em Portugal*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

FOUCAULT, M. (2001). *Os anormais: Curso no Collège de France (1974-2975)*. São Paulo: Martins Fontes. Acedido em: [https://www.academia.edu/37089024/FOUCAULT\\_Michel.\\_Os\\_Anormais](https://www.academia.edu/37089024/FOUCAULT_Michel._Os_Anormais)

FOUCAULT, M. (2005). *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Editora Nau.  
Acedido em: <http://files.philoethos.webnode.pt/200000028-67bb66814c/FOUCAULT%20-%20A%20verdade%20e%20as%20formas%20juridicas.pdf>

*Guia do Principiante: Para uma Linguagem Comum de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*. (2002). Organização Mundial de Saúde. Acedido em: [http://www.inr.pt/documents/11309/217178/guia\\_do\\_principiante.pdf/f1e1991e-1758-479a-8f76-68b833ef9210](http://www.inr.pt/documents/11309/217178/guia_do_principiante.pdf/f1e1991e-1758-479a-8f76-68b833ef9210)

*Guia Prático: Os Direitos das Pessoas com Deficiência em Portugal*. (2019). Instituto Nacional para a Reabilitação, I.P. Unidade de Investigação, Formação e Desenvolvimento. Acedido em: <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=acea3dd4-6fd5-4c1e-8764-267cc3631c2b>

Inspeção Geral das Atividades Culturais. (2015) *Manual do Programa IGAC Alerta*. Lisboa: Inspeção Geral das Atividades Culturais. Acedido em [https://www.igac.gov.pt/documents/20178/282297/Manual\\_IGAC\\_Alerta\(3\).pdf/ed0ea19b-b85f-4af0-8d6d-1d85d9bdfd7c](https://www.igac.gov.pt/documents/20178/282297/Manual_IGAC_Alerta(3).pdf/ed0ea19b-b85f-4af0-8d6d-1d85d9bdfd7c)

ISIDORO, A. M., SIMÕES, M. M., SALDANHA, S. D., & CAETANO, J. (2013). *Manual de Organização e Gestão de Eventos*. Lisboa: Sílabo.

KAUARK, G. (2013). *Os Direitos Culturais e seu lugar no Plano Nacional de Cultura do Brasil*. IV Seminário Internacional de Políticas Culturais (Rio de Janeiro). <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Giuliana-Kauark.pdf>

Lei n.º 8/71, de 09 de dezembro. Diário do Governo n.º 287/1971, Série I. Lisboa: Presidência da República. Acedido em <https://dre.pt/application/conteudo/631993>

Lei n.º 28/2011, de 16 de junho. Diário da República n.º 115/2011, Série I. Lisboa: Assembleia da República. Acedido em <https://dre.pt/application/conteudo/670003>

*Manual de Boas Práticas Artísticas e Culturais* (2015). ANACED: Lisboa. Documento não publicado. Acedido em: [https://1323799b-9a6a-1df9-f388-50d02927e082.filesusr.com/ugd/0a28d4\\_2e1c8fbc5cc44e3a39a3d8676994a4c.pdf](https://1323799b-9a6a-1df9-f388-50d02927e082.filesusr.com/ugd/0a28d4_2e1c8fbc5cc44e3a39a3d8676994a4c.pdf)

MARTÍN, M. A. P. (2010). *Técnicas de organización y gestión aplicada al teatro y al espectáculo*. España: Ñaque Editora.

MARTINS, A. (2014). *Museus (In)Capacitantes – deficiência, acessibilidades e inclusão em museus de arte*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Acedido em [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15959/1/ulsd069831\\_td\\_vol\\_1.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15959/1/ulsd069831_td_vol_1.pdf)

MATOSO, R. (sem data). *Financiamento de projetos culturais através de patrocínio, mecenato e crowdfunding*. Documento não publicado.

MENDES, C. (2007). *Manual de Produção Cultural: Algumas reflexões sobre o tema*. Lisboa: Fundação INATEL.

MEYER-BISCH, P. BIDAULT, M. (2014). *Afirmar os Direitos Culturais: Comentário à Declaração de Friburgo*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

NEVES, J. (2011). *Imagem(ns) das pessoas com deficiência nos media. Lisboa: Comunicação apresentada no Colóquio Media e Deficiência*. Documento não publicado.

PALACIOS, A., ROMAÑACH, J. (2006). *El modelo de la diversidad: la bioética y los derechos humanos como herramientas para alcanzar la plena dignidad en la diversidad funcional*. Espanha: Ediciones Diversitas- AIES. Acedido em <https://www.researchgate.net/publication/49215921>

PEREIRA, J. C. (2016). *O Valor da Arte*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

PEDROSO, P. (coord), ALVES, T., ELYSEU, J. & JOÃO, C. (2012). *A prestação de serviços e a promoção da vida independente*. Lisboa: ACAPO. Acedido em <http://oddh.iscsp.ulisboa.pt/index.php/pt/2013-04-24-18-50-23/outras-publicacoes/item/245-a-presta%C3%A7%C3%A3o-de-servi%C3%A7os-e-a-promo%C3%A7%C3%A3o-da-vida-independente>

REUTER, L., & MITTER, S. (coord.) (2017). *Un-Label: New Grounds For Inclusive Performing Arts*. Cologne: Sommertheater Pustebblume. Acedido em: [https://un-label.eu/wp-content/uploads/Un-Label-Manual-Innovation-Diversity-New-Approaches-of-Cultural-Encounter-in-Europe\\_EN.pdf](https://un-label.eu/wp-content/uploads/Un-Label-Manual-Innovation-Diversity-New-Approaches-of-Cultural-Encounter-in-Europe_EN.pdf)

SANTOS, P., & LAMEIRA, S. (coord.) (2006). *A Indústria de Conteúdos em Portugal*. Lisboa: Instituto para a Qualidade na Formação, I.P.

SANTOS, S. (2004). *O Enquadramento Jurídico dos Profissionais de Espetáculos – Algumas reflexões*. Tese de Mestrado, Universidade Católica do Porto. Acedido em [https://biblioteca-digital.ipb.pt/bitstream/10198/5818/3/Tese\\_Mestrado.pdf](https://biblioteca-digital.ipb.pt/bitstream/10198/5818/3/Tese_Mestrado.pdf)

SEABRIGHT, J. (2010). *So You Want To Be a Theatre Producer?* London: Nick Hern Books.

SILVA, M. (2008). *A Saúde Mental e a Fabricação da Normalidade: Uma Crítica aos Excessos do Ideal Normalizador a Partir das Obras de Foucault e Canguilhem*. *Interação em Psicologia, Curitiba, 12 (1), 141-150*. Acedido em: [https://www.academia.edu/5731707/A\\_Sa%C3%BAde\\_Mental\\_e\\_a\\_Fabrica%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_Normalidade\\_Uma\\_Cr%C3%ADtica\\_aos\\_Excessos\\_do\\_Ideal\\_Normalizador\\_a\\_Partir\\_das\\_Obras\\_de\\_Foucault\\_e\\_Canguilhem](https://www.academia.edu/5731707/A_Sa%C3%BAde_Mental_e_a_Fabrica%C3%A7%C3%A3o_da_Normalidade_Uma_Cr%C3%ADtica_aos_Excessos_do_Ideal_Normalizador_a_Partir_das_Obras_de_Foucault_e_Canguilhem)

SOLMER, A. (2003). *Manual de Teatro*. Lisboa: Temas e Debates – Actividades Editoriais.

TEJADA, J. (2011). *La Producción Teatral: Una mirada reflexiva desde el sector del teatro alternativo*. Tese de Licenciatura, Universidad del Valle, Facultad De Artes Integradas:

Programa Académico de Licenciatura em Arte Dramático. Acedido em <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/9011/1/CB-0449720.pdf>

VALE, P., BRIGHENTI, S. & PÓLVORA, N. (Coord.) (2019). *Plano Nacional das Artes*. Lisboa: UH Frases Ilustradas, Lda. Acedido em: <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=00a06c3f-f066-4036-adc2-b030b946e6ba>

WIEVIORKA, M. (2002). *A Diferença*. Lisboa: Fenda.