



**UFG**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

THIAGO DE LEMOS SANTANA

## **Outros lugares de onde se vê: acessibilidade comunicacional em espetáculos cênicos em Goiânia**

Descrição da imagem: sobre um fundo azul claro que cobre toda página, estão desenhados caminhos retos e curvos, sinalizados com pisos táteis direcionais brancos que se encontram em três figuras circulares também brancas. Elas estão sinalizadas com piso tátil de alerta na cor azul. Há uma metade de uma destas figuras circulares acima à esquerda, outra metade à direita e outra metade abaixo ao centro.

Goiânia

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Thiago de Lemos Santana

#### 3. Título do trabalho

Outros lugares de onde se vê: acessibilidade comunicacional em espetáculos cênicos em Goiânia

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

**[1]** Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

**a)** consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima, Professora do Magistério Superior**, em 04/07/2023, às 16:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Thiago De Lemos Santana, Discente**, em 05/07/2023, às 09:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3868008** e o código CRC **3B806DF2**.

---

THIAGO DE LEMOS SANTANA

**Outros lugares de onde se vê: acessibilidade comunicacional em espetáculos cênicos em Goiânia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Área de Contracção: Teatro, Dança e Direção de Arte.

Linha de Pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

**Orientadora:** Professora Doutora Marlini Dorneles de Lima

Goiânia

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santana, Thiago de Lemos  
OUTROS LUGARES DE ONDE SE VÊ [manuscrito] :  
Acessibilidade Comunicacional em espetáculos cênicos em Goiânia /  
Thiago de Lemos Santana. - 2023.  
CCXVI, 216 f.: il.

Orientador: Prof. Marlini Dorneles de Lima.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola  
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em  
Artes da Cena, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, tabelas, lista de figuras, lista  
de tabelas.

1. Artes da Cena. 2. Acessibilidade. 3. Comunicação Sensorial. 4.  
Convívio. 5. Políticas Culturais. I. Lima, Marlini Dorneles de, orient. II.  
Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 19 da sessão de Defesa de Dissertação de **Thiago de Lemos Santana**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos vinte e três dias do mês de Junho de dois mil e vinte três, a partir das nove horas, na sala 216 da EMAC, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada: "**Outros lugares de onde se vê: acessibilidade comunicacional em espetáculos cênicos em Goiânia**", da autoria de **Thiago de Lemos Santana**. Os trabalhos foram instalados pela orientadora, Professora Doutora **Marlini Dorneles de Lima [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Valéria Maria Chaves de Figueiredo [PPGAC EMAC-UFG]** e **Emerson de Paula Silva [Teatro - UNIFAP]**. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Marlini Dorneles de Lima, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos vinte e três dias de junho de dois mil e vinte três. A banca ainda indicou a dissertação para publicação, considerando sua relevante e significativo tema de pesquisa e resultados apresentados.

## TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima, Professora do Magistério Superior**, em 03/07/2023, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valéria Maria Chaves De Figueiredo, Professor do Magistério Superior**, em 03/07/2023, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emerson de Paula Silva, Usuário Externo**, em 04/07/2023, às 16:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3812719** e o código CRC **D00642ED**.



## **AGRADECIMENTOS**

A todas as pessoas com quem cruzei pelos diversos caminhos por onde passei, e a todas as pessoas que expressaram seus conhecimentos de formas diversas, possibilitando o acesso a eles. Este trabalho existe por termos nos encontrado em algum tempo e espaço.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado foi desenvolvida com pessoas, com e sem deficiência, num contexto artístico na cidade de Goiânia, reconhecendo os seus diversos papéis como espectadoras, artistas, gestoras e produtoras culturais. Objetivou a reflexão, a problematização e a percepção da acessibilidade comunicacional a partir das abordagens dos editais do Fundo de Arte e Cultura de Goiás (FAC-GO) e de projetos culturais financiados a partir destes editais executados nos anos de 2018, 2019 e 2020. Considerou-se uma abordagem fenomenológica da percepção, permeada por narrativas semificcionalis que remontam marcos de intersecções entre três instituições que estiveram fortemente presentes nas mudanças do cenário cultural goiano para a perspectiva da Acessibilidade Cultural, o Instituto Arte e Inclusão (INAI), o Centro Cultural UFG (CCUFG) e o Grupo de Dança Diversus (GDD). Esta pesquisa configurou-se como qualitativa e quantitativa, exploratória, e explicativa. A metodologia qualitativa recorreu a procedimentos bibliográficos, documentais e grupo focal. A metodologia quantitativa recorreu a questionários estruturados referente aos projetos aprovados em editais do Fundo de Arte e Cultura. Esta pesquisa está embasada numa perspectiva filosófica, política e estética, com reflexões sobre o corpo-sujeito como ponto de intersecção dos fenômenos cênico e comunicacional, assim como com reflexões e problematizações acerca de aspectos hegemônicos presentes neste contexto, agindo como barreiras que impedem a acessibilidade nas diferentes dimensões. Trata-se de uma pesquisa oportunizada pelo edital Qualificar n.º 01/2019, um edital de incentivo a qualificação de servidores da Universidade Federal de Goiás (UFG), portanto, como resultados esperados ou como reverberações desta pesquisa almejamos contribuir com os estudos e práticas sobre Acessibilidade Cultural nos contextos da criação e produção cênica, bem como com subsídios para a elaboração de uma política de acessibilidade cultural para a UFG.

**Palavras-chave:** Artes da Cena; Acessibilidade; Comunicação Sensorial; Convívio; Políticas Culturais.

## RESUMEN

Esta tesis de maestría fue desarrollada con personas, con y sin discapacidad, en un contexto artístico en la ciudad de Goiânia, reconociendo sus diversos roles como espectadores, artistas, gestores y productores culturales. Tuvo como objetivo reflexionar, problematizar y percibir la accesibilidad comunicacional desde los enfoques de los avisos públicos del Fundo de Arte e Cultura de Goiás (FAC-GO) y los proyectos culturales financiados a partir de esos avisos públicos ejecutados en los años 2018, 2019 y 2020. Se consideró un abordaje fenomenológico de la percepción, permeado por narrativas semificticiales que trazan cruces entre tres instituciones que estuvieron fuertemente presentes en los cambios en el escenario cultural de Goiás hacia la perspectiva de la Accesibilidad Cultural, el Instituto Arte e Inclusão (INAI), el Centro Cultural UFG (CCUFG) y Grupo de Dança Diversus (GDD). La investigación se configuró cualitativa y cuantitativa, exploratoria y explicativa. La metodología cualitativa recurrió a procedimientos bibliográficos, documentales y grupo focal. La metodología cuantitativa recurrió a cuestionarios estructurados referentes a los proyectos aprobados en convocatorias públicas del Fundo de Arte e Cultura. La investigación parte de una perspectiva filosófica, política y estética, con reflexiones sobre el cuerpo-sujeto como punto de intersección de los fenómenos escénicos y comunicacionales, así como reflexiones y problematizaciones sobre aspectos hegemónicos presentes en este contexto actuando como barreras que impiden la accesibilidad en sus diferentes dimensiones. Esta es una investigación posibilitada por el aviso público Qualificar n° 01/2019, un anuncio para incentivar la calificación de servidores de la Universidad Federal de Goiás (UFG), por lo tanto, como resultados esperados o como repercusión de esta investigación, pretendemos contribuir a los estudios y prácticas sobre Accesibilidad Cultural en los contextos de creación y producción escénica, así como subvenciones para la elaboración de una política de accesibilidad cultural para la UFG.

**Palabras clave:** Artes Escénicas; Accesibilidad; Comunicación Sensorial; Convívio; Políticas Culturales.

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> - Distribuição de quantitativo de projetos aprovados por edital.....	149
<b>Tabela 2</b> - Quantitativo de projetos executados por linguagem.....	150
<b>Tabela 3</b> - Quantitativo de projetos de Teatro por modalidade.....	151
<b>Tabela 4</b> - Quantitativo de projetos de Dança por modalidade.....	151
<b>Tabela 5</b> - Quantitativo de público por projetos e Teatro e Dança.....	153
<b>Tabela 6</b> - Quantitativo de projetos de dança por modalidade.....	154
<b>Tabela 7</b> - Quantitativo de projetos de dança por modalidade.....	156

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 -</b>	Esboços de plantas baixas de teatro ocidentais gregos antigos.	54
<b>Figura 2 -</b>	Fotografia da primeira constituição da equipe do INAI	115
<b>Figura 3 -</b>	Fotografia da fachada do Centro Cultural UFG	117
<b>Figura 4 -</b>	Fotografia do grupo de Dança Diversus	118
<b>Figura 5 -</b>	Cena do espetáculo Felicidade do projeto Arte & Inclusão	124
<b>Figura 6 -</b>	Cena do espetáculo “As Vacas do coronel”	126
<b>Figura 7 -</b>	Cartaz de divulgação da ópera Carmen y Carmen	128
<b>Figura 8 -</b>	Fotografia de cena do espetáculo Maria Grampinho do NAIBF	130
<b>Figura 9 -</b>	Grupo de estudantes do NAIBF e do Curso de Produção Cênica com o Cacique Raul na comunidade Buridina	132
<b>Figura 10 -</b>	Cena “A natureza ensina” do espetáculo Berorrokan	138
<b>Figura 11 -</b>	Material de divulgação do Grupo de Discussões sobre Acessibilidade Cultural em Goiás	173
<b>Figura 12 -</b>	Fotografia da realização do grupo focal no Centro Cultural UFG	174

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>ABNT</b>	Associação Brasileira de Normas Técnicas
<b>ADVEG</b>	Associação dos Deficientes Visuais de Estado de Goiás
<b>ASDOWN</b>	Associação Down de Goiás
<b>ASG</b>	Associação dos Surdos de Goiânia
<b>BPC</b>	Benefício de Prestação Continuada
<b>CAT</b>	Comitê de Ajudas Técnicas
<b>CCUFG</b>	Centro Cultural UFG
<b>CEBSG</b>	Centro Educacional Bilíngue de Surdos de Goiânia
<b>CEPABF</b>	Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França
<b>CEPAE</b>	Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação
<b>CLA</b>	Centro Livre de Artes
<b>CNRC</b>	Centro Nacional de Referência Cultural
<b>COVID</b>	<i>Corona Vírus Desease</i>
<b>DF</b>	Distrito Federal
<b>ELIS</b>	Escrita de Língua de Sinais
<b>EMAC</b>	Escola de Música e Artes Cênicas
<b>EUA</b>	Estados Unidos da América
<b>FAC-GO</b>	Fundo de Arte e Cultura de Goiás
<b>FAV</b>	Faculdade de Artes Visuais
<b>FCB</b>	Fundação do Cinema Brasileiro
<b>FEFD</b>	Faculdade de Educação Física e Dança
<b>FIG</b>	Federação das Indústrias do Estado de Goiás
<b>Fiocruz</b>	Fundação Oswaldo Cruz

<b>FNAC</b>	<i>Fédération Nationale D'Achats des Catres</i>
<b>FUNDACEN</b>	Fundação Nacional das Artes Cênicas
<b>FUNARTE</b>	Fundação Nacional das Artes
<b>GDD</b>	Grupo de dança Diversus
<b>GO</b>	Goiás
<b>IBM</b>	International Business Machines
<b>IFG</b>	Instituto Federal Goiano
<b>INAI</b>	Instituto Arte e Inclusão
<b>INSS</b>	Instituto Nacional do Sistema Social
<b>LBI</b>	Lei Brasileira de Inclusão
<b>LGBTQIA+</b>	Lésbica, Gays, Bissexual, Transgênero, Travesti, Travestis, Queer, Intersexual, Assexual e outras expressões de gênero e sexualidade
<b>Libras</b>	Língua Brasileira de Sinais
<b>LOAS</b>	Lei Orgânica de Assistência Social
<b>MinC</b>	Ministério da Cultura
<b>NAIBF</b>	Núcleo de Arte e Inclusão Basileu França
<b>OAB</b>	Organização dos Advogados do Brasil
<b>ONU</b>	Organização das Nações Unidas
<b>PAC</b>	Plano de Ação Cultural
<b>PcD</b>	Pessoa com Deficiência
<b>PNC</b>	Plano Nacional de Cultura
<b>PPGAC</b>	Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
<b>PROCENA</b>	Produção em Cena
<b>PROEC</b>	Pró-Reitoria de Extensão e Cultura
<b>PRONAC</b>	Programa Nacional de Apoio à Cultura
<b>QR Code</b>	Quick Response Code
<b>RN</b>	Rio Grande do Norte

<b>SEDI</b>	Secretaria de Estado de Desenvolvimento e Inovação
<b>SEDUCE</b>	Secretaria Estadual de Educação
<b>SESC</b>	Serviço Social do Comércio
<b>SID</b>	Secretaria de Diversidade Cultural
<b>SINACE</b>	Sistema de Núcleos de Acessibilidade
<b>SME</b>	Secretaria Municipal de Educação
<b>SPHAN</b>	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>TA</b>	Tecnologia Assistiva
<b>TCLE</b>	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
<b>UFG</b>	Universidade Federal de Goiás
<b>UFOP</b>	Universidade Federal de Ouro Preto
<b>UFRJ</b>	Universidade Federal do Rio de Janeiro
<b>UnB</b>	Universidade de Brasília

## SUMÁRIO

<b>NOTAS PROÊMIAS</b>	<b>14</b>
<b>TRIEIROS, ESTRADAS, PONTES E ENCRUZILHADAS</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 1 - O FENÔMENO CÊNICO E A COMUNICAÇÃO: INFERÊNCIAS PARA A ACESSIBILIDADE COMUNICACIONAL</b>	<b>39</b>
1.1. Percepções possíveis: consciência de si e do outro	43
1.2. A hegemonia do ver e do ouvir: uma crítica decolonial	57
1.3. Abordagem política: as diferentes relações de representação	64
<b>CAPÍTULO 2 – ACESSIBILIDADE CULTURAL</b>	<b>76</b>
2.1. Acessibilidade Cultural: um conceito em construção	78
2.2. Caminhos da Acessibilidade Cultural como política cultural	81
2.3. Acessibilidade nas leis de incentivo à cultura	89
2.4. Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas em Projetos Universais	96
2.5. Apontamentos para a produção e criação cênica	104
<b>CAPÍTULO 3 - CONSTRUINDO PONTES E ROMPENDO BARREIRAS: REVERBERAÇÕES DO CAMPO VIVIDO</b>	<b>114</b>
3.1. Compreendendo os impactos das pontes e barreiras	121
3.1.1. Mapeando territórios percorridos: uma cronologia das experiências	122
3.2. Acessibilidade nos editais do Fundo de Arte e Cultura de Goiás	140
3.3. Acessibilidade Cultural do Centro Cultural UFG	158
3.4. Outros lugares de Ser: percepções da cena acessível em Goiânia	171
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS - ALTERIDADES ACESSÍVEIS</b>	<b>198</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>205</b>

**NOTAS PROÊMIAS**



Descrição da imagem: fotografia das pernas de um menino que veste uma bermuda azul na altura do joelho. Ele caminha descalço num chão de terra. Sobre a imagem os caminhos de piso tátil direcional se encontram em círculos de piso de alerta. No canto superior esquerdo, em um retângulo preto, há o letreiro: Notas Proêmias.

## NOTAS PROÊMIAS

Com respeito e senso de responsabilidade, peço licença às pessoas que vieram antes com seus mundos vividos, suas narrativas e discussões, abrindo os caminhos possíveis para os estudos sobre Acessibilidade Cultural, pessoas estas que nutriram e nutrem as pautas aqui discutidas, e àquelas com as quais caminhamos nesta construção de conhecimento afetiva e simétrica.

Notas proêmias é um termo da audiodescrição, um princípio de discurso que situa o espectador no espaço e no contexto em que está envolvido em determinado momento descrito pela percepção de um profissional de audiodescrição. Aqui recorreremos ao termo para demarcar o primeiro bloco textual introdutório desta escrita, seguida por um segundo bloco que anuncia o trato poético e metafórico presente neste trabalho.

Este estudo não começa aqui, ele parte de experiências e produções de conhecimento elaboradas em encruzilhadas de corpos diversos com suas características físicas, sensoriais, intelectuais, mentais, identitárias e culturais. Ciente desta diversidade trago inicialmente o conceito de encruzilhada a partir de Leda Martins (1997). A autora aborda este conceito em seus estudos sobre a Congada do Jatobá no Estado de Minas Gerais, e neste estudo aproximamos de sua abordagem em busca de contribuições para a percepção da existência do outro “Ser” nos espaços de convivência, nos ritos sociais, no “lugar de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 1997, p. 28). Com esta contribuição da autora, podemos compreender o conceito de encruzilhada como um encontro de seres, de saberes e potências que movimentam as engrenagens das culturas.

Este estudo é o registro das experiências desta encruzilhada na qual me encontro, lado a lado a tantas pessoas com e sem deficiência, em um estado liminar que, como definido por Victor Turner (1974), refere-se a um estado no qual o indivíduo procura se despir das classificações sociais e tem em vista desenvolver um sentimento de igualdade no grupo que se relaciona. Estado este que também pode ser compreendido pela apropriação que o antropólogo

faz do conceito latino de *communitas*, como um espírito comunitário no qual se tem um sentimento de igualdade social.

Luiz Rufino (2019) é outro pesquisador que contribui com esta abordagem a partir de sua compreensão de encruzilhada. Ele elabora com este conceito uma crítica à colonialidade, esta chamada por Rufino de *carrego colonial*, o qual, segundo o autor, é sustentado pelo racismo, pelo capitalismo, pelo cristianismo, pelo sistema patriarcal, pelo modernismo e arriscamos somar a esta lista o capacitismo como crítica à dominação e discriminação dos corpos com deficiência. Esta compreensão nos auxilia na elaboração de ideias para o rompimento de barreiras atitudinais, que, por terem essas duras heranças coloniais imbricadas nas identidades culturais, são barreiras mais difíceis de serem desfeitas. Rufino explica que:

A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monopolização do mundo. A encruza emerge como potência que nos possibilita estripulias (RUFINO, 2019, p. 13).

Convicto da potência deste conceito para esta abordagem de investigação, seguimos por caminhos diversos, sejam eles da filosofia, da política, do teatro, da dança ou da comunicação, entrecruzando suas epistemologias e visando compreender as abordagens e experiências sobre a Acessibilidade Cultural, com ênfase no aspecto comunicacional dos corpos, que constituem ou não espaços possíveis para suas convivências.

Rastreio novas possibilidades de romper as barreiras construídas pelas hegemonias, em busca de indícios de práticas artísticas, tecnologias assistivas, poéticas, que afirmem e considerem a presença viva, participante e atuante de pessoas com deficiência em espetáculos cênicos e na vida cultural.

Busco nestas encruzilhadas epistêmicas, as potências que nos permitem criar, fazer estripulias que rompam as diversas barreiras construídas pelas hegemonias, possibilitando novos entrecruzamentos geradores de novas práticas e saberes.

Assim, no trato introdutório deste processo de produção de conhecimento, tento reconstruir alguns trajetos pessoais percorridos, dando

sentido a lapsos de memória com a consciência possível no hoje e, revisitando um arquivo de registros das vivências e convivências estabelecidas nos encontros que me trouxeram a este estado liminar. Registro esta trajetória em forma de narrativa semi-ficcional.

Esta opção de escrita tem inspiração nos estudos de Renata de Lima Silva (Kabilewatala) (2016) e de Marlíni Dorneles de Lima (2016), pesquisadoras que introduziram em suas abordagens acadêmicas o Sr. Firmino e a Dona Mélia, como personagens que sintetizam de forma poética algumas narrativas, vivências, saberes e epistemes de mestres e mestras da cultura popular das quais estudaram e estudam. Para as autoras pesquisadoras, “a narrativa semi-ficcional é mais uma viela de acesso entre o campo e o trabalho escrito, entre o campo e outras pessoas que porventura não tiveram a oportunidade de viver o campo” (SILVA; LIMA, 2021, p. 19).

A semi-ficcionalidade neste trabalho visa possibilitar, além de um posicionamento acadêmico poético, uma presença fluida da representação das memórias e subjetividades presentes nos campos vividos do pesquisador e das demais pessoas que compõem direta e indiretamente o processo investigativo, podendo assim ser pensada como uma poenografia, composta por “(...) pedaços de realidades reinventadas que trazem em seu seio identificações encontradas em manifestações da cultura popular e em performances que se abrem em meio ao cotidiano” (SILVA; LIMA, 2014, p. 167).

Com inspiração nesta proposta de escrita, foram traçados caminhos percorridos por um Menino curioso e inquieto que se fez artista e professor, que vivenciou diferentes perspectivas paradigmáticas sociais, as quais ora excluíram, segregaram e ora incluíram pessoas que não são, ou que não foram consideradas parte de um padrão de normalidade estabelecido, recebendo rótulos diversos, sendo grande parte deles pejorativos como: mongolóide, bobo, sequelado, deficientes, pessoas especiais entre outros.

Nesta investigação recorreremos ao termo pessoas com deficiência, como estabelecido pela Organização das Nações Unidas (ONU), presente também na Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (BRASIL, 2009a)

e ainda a outros termos cunhados por artistas e pesquisadores com deficiência com vontade de problematizar estas terminologias.

Neste mapear de trajetos com detalhamentos das características do que foi percebido neles, são enfatizados afetos possíveis deste personagem que chamaremos inicialmente apenas de Menino, que pouco a pouco se aproximou de um estado de percepção sensível com uma multidão de corpos diversos com a qual agora se move.

Sobre a multidão da qual nos referimos e seus corpos diversos, abordaremos com mais profundidade no decorrer do trabalho, mas sinalizamos que se tratam de abordagens políticas, sociais, estéticas e poéticas que consideram as diversas formas de ser, estar, fazer e perceber das pessoas em sociedade, sob influência ou não dos sistemas de representação política e estética. São termos que estimularam, nortearam e contribuíram no temperamento afetivo, motivacional e que implicaram nas escolhas estruturais desta escrita acadêmica, que traz notas explicativas integradas e uma seleção de palavras que buscam tanto uma linguagem simples quanto uma construção imagética para as abordagens nela presente.

Na trajetória desse Menino revelamos que ora ele seguiu solitário por trilzeiros, os quais são caminhos criados naturalmente nos campos com a passagem contínua e rotineira de pessoas no mesmo percurso, normalmente enfileiradas ou de forma solitária, nestes caminhos o Menino mais observava seu entorno do que intervinha na paisagem.

Na narrativa o personagem também seguiu por estradas, estas já são caminhos mais largos, muitas vezes planejados de forma estratégica para se alcançar lugares mais longínquos, caminhos que possibilitam um fluxo maior de pessoas se deslocando lado a lado, em grupo, mas que também podem ser percorridos de forma solitária e contemplativa.

Em ambas configurações dos trajetos percorridos, o Menino se deparou com pontes, não apenas de estruturas físicas, mas também de representações de conhecimentos de outras pessoas que possibilitaram a continuidade da caminhada, estas pontes também foram soluções para o rompimento de

obstáculos e barreiras. As pontes, sejam elas pequenas, simples e rústicas ou grandes, complexas e de alta tecnologia, todas permitiram que o personagem fosse ainda mais distante, possibilitaram o encontro com outras pessoas com as quais escolheu caminhar junto, lado a lado.

No trabalho resultante destes estudos sobre Acessibilidade Cultural, buscou-se contemplar o objetivo de identificar, refletir e problematizar a percepção da acessibilidade comunicacional a partir de espetáculos de teatro e dança contemplados pelo Fundo de Arte e Cultura de Goiás (FAC-GO), que tenham se apresentado nos anos de 2018 e 2019 em Goiânia.

Visando contemplar este objetivo, recorreremos a estudos de referências conceituais sobre o fenômeno cênico e a comunicação, em uma encruzilhada epistemológica, apresentando críticas decoloniais referentes às percepções de si e do outro nos espaços compartilhados, bem como sobre as diferentes formas de representação em um comparado entre a vida social e o ato cênico de representação de indivíduos.

Na caminhada metodológica, ainda analisamos documentos disponibilizados pelas instituições de gestão cultural e de amparo legal, em um comparado com os estudos sobre os mecanismos de acessibilidade, visando compreender quais são os elementos de Acessibilidade Cultural presentes nos editais de incentivo à cultura, trazendo ainda noções básicas sobre estes mecanismos chamados nos editais como tecnologias assistivas e ajudas técnicas.

Considerando as trajetórias percorridas pelo Menino como metáfora das experiências vivenciadas com os grupos e pessoas com os quais tive acesso nos últimos anos, destaco alguns marcos que auxiliam na percepção de diferentes abordagens metodológicas em processos de formação e criação de, com e para pessoas com deficiência em contextos cênicos. Em seguida aplicamos questionários estruturados com artistas e produtores culturais que aprovaram projetos no FAC-GO, quantificando os dados referentes à percepção da acessibilidade nos editais de incentivo.

Ainda nesta análise da percepção, contamos com os artistas do Instituto Arte e Inclusão (INAI) e do Grupo de Dança Diversus (GDD), que frequentam os espaços do Centro Cultural UFG (CCUFG) para a realização de um levantamento de características do espaço que denotam a falta ou a presença de acessibilidade nas diferentes dimensões: arquitetônica, comunicacional e informacional, atitudinal, metodológica, instrumental e programática.

Por fim, reuniu-se um grupo de artistas, produtores e gestores culturais, com e sem deficiência, bem como espectadores e familiares de artistas com deficiência, em um grupo focal problematizando questões sobre a expressão, a fruição e a contextualização da produção cênica acessível.

Em conclusão pontuaremos aspectos percebidos como alteridades acessíveis que indicam novos rumos de investigação, tanto no campo formativo pautado na formação artística que considere a presença de pessoas com deficiência como artistas ou como espectadoras, quanto no campo criativo na geração de poéticas acessíveis, tendo a acessibilidade como signo, elemento composicional e impulso de criação.

Iniciemos então a narrativa semi-ficcional de trato acadêmico para introduzir a abordagem de assuntos urgentes ao contexto da Acessibilidade Cultural em Goiânia, para em seguida darmos seguimento à construção textual resultante deste processo de produção de conhecimento



# TRIEIROS, ESTRADAS, PONTES E ENCRUZILHADAS

Descrição da imagem: Quatro fotografias horizontais dividem o fundo da página, uma abaixo da outra. A do topo é a fotografia de um trieiro, um estreito caminho de terra delimitado por gramas e pequenos arbustos em suas laterais. Abaixo uma estrada asfaltada com faixas brancas seccionadas, ela tem muitas curvas que desaparecem em perspectiva na base de uma montanha de frente para um terreno aquoso. Abaixo uma estreita ponte de madeira une os dois lados de uma estrada de terra, separadas por uma passagem de água que se liga a um lago em uma paisagem arenosa com espaçados arbustos. Na parte inferior, visto de cima, um complexo de vias asfaltadas que se cruzam. Sobre a imagem os caminhos de piso tátil direcional se encontram em círculos de piso de alerta. No canto superior esquerdo, em um retângulo preto, há o letreiro: Trieiros, estradas, pontes e encruzilhadas.

## **TRIEIROS, ESTRADAS, PONTES E ENCRUZILHADAS**

Um dia, em um tempo passado, mas muito semelhante ao presente, quando moralizar era um bom verbo para caracterizar a prática da educação dos corpos, uma professora pediu aos estudantes que escrevessem a história de Chapeuzinho Vermelho por outro ponto de vista, a atividade era descrita desta forma: “escreva outro ponto de vista”. Nesta atividade os estudantes podiam escrever uma versão contada pela Chapeuzinho, pela Vovó, pelo Lobo Mau ou por qualquer outra personagem para recontar o clássico infantil. A turma de estudantes fez um burburinho, se moveram, riram, correram, pularam, uns mais curiosos bisbilhotaram a tarefa do colega do lado e, no final do prazo para a execução da atividade, notou-se que a maioria dos estudantes havia optado por contar a história pelo ponto de vista de um dos maiores vilões das histórias infantis: do Lobo.

Por menos incrível que pudesse parecer, muitas das novas versões da história não penalizavam o Lobo, pois alguns novos autores, com sua liberdade expressiva, ousaram questionar o sistema moralista refletido na história e que provavelmente os afetavam por algum tipo de identificação. É certo que as moralidades não dão vez a protagonistas imprudentes, bárbaros ou ditas desviantes normais, dessas que fogem de alguma norma estabelecida, como por vezes também são compreendidas as crianças em algumas perspectivas que as classificam como inconsequentes, vazias e indisciplinadas.

Nas versões da história, as crianças, novas autoras, expressaram seus diversos pontos de vista. Um escreveu que o Lobo tinha fome, outro que ele que estava perdido, uma colega explicou que ele apenas buscava uma informação, um garoto mais tímido sugeriu que o Lobo queria brincar, pois se sentia solitário, alguns estudantes até levaram o Lobo a julgamento por roubar comida, mas não por premeditar, assustar, invadir, sequestrar e assassinar com seu diferente, estranho ou monstruoso corpo cheio de dentes afiados e seus olhos, pelos e orelhas assustadoras, que causam muita suspeita aos membros indefesos da família da Chapeuzinho, como sugeria a história apresentada como referência inicial.

Anos mais tarde, quando estudava para ser professor, um daqueles meninos curiosos ouviu outra professora falar sobre alteridade e empatia. Ela não solicitou aos estudantes que contassem uma nova versão da história de nenhum personagem, e sim que os estudantes pensassem formas de convivência nas quais todas as pessoas tivessem condições de contar suas histórias pessoais e que outras pudessem acessá-las. A proposta de atividade o fez lembrar da história do Lobo e o deixou cheio de questionamentos sobre o antigo enunciado do ponto de vista, afinal, reconhecendo a diversidade perceptiva das pessoas que integravam a turma na qual estava envolvido nesta nova etapa de sua vida, percebeu que a expressão enunciada nem mesmo faria sentido a todas as pessoas que integravam sua turma, pois nela haviam pessoas que não enxergavam, outras que não ouviam, e ainda que tinham diferentes ritmos e formas de percepção e compreensão.

Nos tropeços, erros e acertos na tentativa de executar a atividade, aquele menino, já um jovem professor, dedicou-se naquele momento a refletir como executar a atividade considerando a percepção de uma de suas colegas que não enxergava - sua forma de comunicação com o mundo se dava a partir de outros sentidos -, sem deixar de lado os outros colegas que também precisariam de outros meios para acessar sua história pessoal, para além da escrita ou da fala. Era certo que sua história carecia de ser traduzida e mediada por diferentes interfaces para que mais pessoas tivessem condições de assimilar, não somente a partir de seus pontos de vista, mas a partir de seus pontos de percepção possíveis, para então terem condições de expressarem ou não suas opiniões e sensações.

O menino entendeu com esta nova proposta de atividade que o desafio agora não era mais o de compreender outras abordagens para uma mesma história, e sim encontrar meios para que mais pessoas acessassem as histórias, afinal sem isso não seria possível conhecer nem mesmo as referências originais como a história da Chapeuzinho Vermelho. Ele entendeu que a provocação da questão posta era criar pontes, mecanismos de acessibilidade.

Antes de revelar se o menino conseguiu realizar a atividade de contar sua própria história de forma acessível, proponho conhecermos um pouco alguns caminhos e rastros perseguidos por ele até o momento em que entrou em um estado liminar de formação que ampliou suas percepções sobre o contexto em que se encontrava naquele momento. Conheçamos um pouco de sua história nesta versão escrita.

Na infância ele era um menino com pouco contato com outras crianças e cheio de imaginações. Vivia entre a cidade e o campo, sempre indo e vindo por um trecho da rodovia Transbrasiliana, hoje BR 153, que outrora foi aberta pelos povos originários que lá viveram. Na cidade o menino materializava suas imaginações com dobraduras de papel, com um pouco de grude, um tipo de cola que aprendeu a produzir com sua mãe fervendo amido de mandioca, e, desta forma, projetava seus próprios brinquedos. Estando no campo, suas imaginações o levavam até a copa das árvores, o fazia saltar em águas represadas, a cantarolar e conversar com os bichos e a observar como caminham e se relacionam as formigas-cortadeiras em seus estreitos e longos trieiros.

Este menino viveu em tempos e lugares rodeado por pessoas que pregavam a caridade como forma de demonstração de amor ao semelhante. Anualmente essas pessoas seguiam em procissão por trieiros e estradas a uma cidade sagrada para demonstrar sua fé. Estes eventos reuniam muitas pessoas que caminhavam juntas e, muitas vezes desordenadas na maioria do trajeto até a cidade santa, o movimento era muito semelhante ao dos trieiros das formigas-cortadeiras, mas ali o menino não percebia o movimento por cima, o que via eram as pernas das pessoas maiores enquanto ele era arrastado pelos braços pelos adultos com os quais convivia. Um desses caminhos até ganhou o apelido de beco dos aflitos e este era o sentimento do menino estando em meio àquele aglomerado de pessoas: a aflição, afinal ele só via as pernas dos adultos que iam e vinham. Vez ou outra era sufocado, espremido entre os corpos que se friccionavam na caminhada. Era comum, em algumas paradas dessa caminhada de fé, distribuir donativos em casas de acolhimento de pessoas socialmente excluídas, como demonstração de amor ao próximo, e a essa prática chamavam de ato de caridade.

Certa vez, em uma dessas paradas, o menino ficou intrigado com como as pessoas viviam em uma dessas casas de acolhimento. Eram crianças, jovens e adultos que por algum motivo, que o menino desconhecia, estavam ou presas atrás de grades, ou nervosas e amarradas pelos pés, haviam algumas que pareciam tristes, como se estivessem em um castigo, sentadas imóveis em cadeiras em um canto da casa. Eram pessoas que tinham seus corpos com características que se diferenciavam daquelas que ele era acostumado a conviver, e ali, como em um zoológico humano, o menino caminhava pelos corredores com seus adultos que lhe diziam que aquelas pessoas estavam naquelas condições por serem pecadoras, por serem crianças desobedientes e diziam ainda, que deveríamos ter piedade delas, pois eram incapazes e doentes. Talvez o menino tenha acreditado nas abordagens de terror e piedade, mas ainda assim seguia desconfiado daquela situação que vivenciou por vários outros anos ao longo de sua infância e adolescência.

Certo dia chegou em sua escola um colega que parecia com aquelas crianças que havia observado na casa de acolhimento, então o menino pensou: “libertaram aquelas crianças!”. De fato, alguma coisa estava mudando na sociedade em relação àquela condição de vida, mas ainda assim o novo colega era observado pela maioria das pessoas da escola como exótico e dele poucas crianças se aproximavam para uma atividade coletiva, para um lanche ou um jogo de recreação. O menino não entendia muito bem tudo que o novo colega falava, percebia suas diferenças, mas não o via como estranho, e partilhava o seu lanche e brinquedos sempre que podia.

Um dia o colega deixou de ir à escola e o menino ficou sem entender os motivos, mas ouviu cochichos entre os colegas de que seus familiares não concordavam com a presença dele naquela escola e que haviam pedido para que a escola o desvinculasse da instituição, pois seria incapaz de aprender e que ele seria um risco para a aprendizagem dos seus filhos. Não se sabe se foi este o motivo, mas seu colega nunca mais retornou para aquela escola.

O menino já estava grandinho quando seus pais o matricularam em outra escola, que era um pouco mais distante de casa, e começaram a confiar nele seus próprios cuidados, ganhou assim autonomia para ir e vir sozinho.

Para chegar até a nova escola o menino pegava um ônibus coletivo que passava em frente a outras escolas, com isso convivia neste trajeto com outros estudantes no ônibus.

Uma dessas escolas era reservada para a educação e aos cuidados de crianças e jovens que, por suas características, o faziam lembrar do colega que havia deixado de frequentar a antiga escola e daquelas outras crianças que conhecera na casa de acolhimento na cidade santa. No ônibus estes estudantes eram acompanhados por algum membro da família e muitos usavam cadeiras de rodas, muletas, bengalas, se apoiavam em seus familiares para caminhar ou era por eles conduzidos, ou carregados. O garoto percebeu ali que existiam diferenças que separavam as pessoas: ele conseguia se deslocar até a escola de forma mais autônoma e outras não.

Outra escola que ficava um pouco mais distante da sua era exclusiva para os jovens estudantes que pareciam não escutar, que gesticulavam entre eles e assim pareciam se entender, pois sorriam e gargalhavam, concordavam e ralhavam entre si. Quem não entendia eram os demais passageiros que olhavam de lado, zombavam daquela forma como se expressavam e comunicavam entre eles, e simplesmente se afastavam do excêntrico grupo de passageiros que agia fora dos padrões considerados normais.

Todos os dias, enquanto ia e voltava da escola, o Menino observava aquelas pessoas que compartilhavam o mesmo transporte e ficava tentando imaginar como eram as atividades e brincadeiras que faziam nas outras escolas e ainda que assunto conversavam aqueles jovens que se comunicavam com tantos gestos. Tudo isso provocava muita curiosidade no menino, pois nenhuma daquelas crianças e jovens frequentavam sua atual escola e sua convivência com elas era limitada ao transporte coletivo.

Situações como estas foram vivenciadas pelo menino em diferentes ambientes até sua juventude, porém, em nenhuma ele teve a oportunidade de novamente compartilhar experiências com pessoas com características corporais e formas de comunicação diferentes das suas, pois sempre eram separados em agrupamentos diferentes. Elas não estiveram com o menino na criação de cenas de teatro e dança nos cursos que fizera, não dividiram o

tatame das aulas de karatê, não cantaram e desafinaram juntos nas apresentações do coral da escola e não teve estes colegas e amigos ao seu lado quando desafiou a gravidade nos *half pipes* de patins e *skate*.

Entre encontros e desencontros, o garoto percorreu os caminhos da arte e se tornou ator. Atuou desde a adolescência em comunidades periféricas, religiosas, em presídios, escolas, em cidades do interior e capitais, em pequenos e grandes teatros, em feiras, ruas, cruzou mares levando suas personagens e suas formas de perceber o mundo através de sua arte, e mesmo tendo percorrido tantos caminhos, ainda havia encontrado poucas pessoas que o fizessem lembrar do antigo colega da infância e com nenhuma conviveu.

Em sua juventude, contrário aos desejos familiares, andou por ruas que o levavam a uma escola de teatro à beira de uma via marginal, ali fez várias conexões com pessoas e lugares que o fez optar pela carreira de ator. A escola de teatro foi ainda uma ponte que oportunizou experiências como professor e assim enveredou também na carreira docente no ensino de artes, teatro e circo em uma escola regular da cidade.

De volta ao ambiente escolar pôde reencontrar crianças e adolescentes que o fizeram lembrar seu colega de infância. Porém, não soube como estabelecer inicialmente uma relação com aquelas crianças com quem precisaria conviver e agora com o responsável compromisso de ser professor. Um dia no recreio compartilhou o lanche, brincou e caiu nas gargalhadas com os estudantes. Naquele dia se reconectou com percepções que tivera na infância e conseguiu, com essa conexão empática, desempenhar sua carreira docente, tendo seus conhecimentos artísticos como meio de conexão e aprendizagens compartilhadas.

Sua carreira docente logo o direcionou para o caminho da docência na formação profissional de outros artistas em uma escola pública de artes. Nesta escola havia, dentre outros grupos de estudantes, um que se reunia em uma sala de aula separada, este grupo era conhecido na escola como o pessoal da inclusão. Naquele tempo o menino não compreendia a diferença entre integração e inclusão, e só anos mais tarde, ao ler em um livro de Claudia

Werneck (2003), pode discernir que integração se refere à inserção parcial e condicional de pessoas no convívio social e a inclusão refere-se à inserção total e incondicional.

O fato é que o grupo do pessoal da inclusão era formado por professoras pesquisadoras que recebiam pessoas com diversas características físicas, sensoriais e intelectuais em um projeto de pesquisa voltado para o ensino de música em uma perspectiva inclusiva. As características físicas, intelectuais, mentais e sensoriais das pessoas assistidas neste projeto eram os critérios de separação delas dos demais grupos da escola. Neste projeto era trabalhada inicialmente apenas a linguagem da música como estímulo para o que chamavam de desenvolvimento humano, logo passaram a realizar atividades artísticas de dança e teatro.

Em contato com o pessoal da inclusão, aquele Menino, agora um jovem professor de teatro, se viu provocado a buscar conhecimentos para construir as experiências com aquele grupo de estudantes. Logo no início de seus estudos percebeu que aquele grupo não se configurava como inclusivo, como enunciava o título do projeto, e sim como um grupo integrado na escola, com uma sala exclusiva no final de um corredor. Naquela sala faziam todas as atividades, saíam apenas para ir ao banheiro, com isso poucas pessoas sabiam que naquela escola de artes haviam estudantes com aquelas características específicas.

O jovem professor passou a propor práticas artísticas fora daquela sala de aula esquecida no canto da escola, estabelecendo assim o contato daquele grupo de estudantes com todos os espaços e pessoas da escola e, gradualmente, de forma bem lenta, o grupo foi ganhando a adesão e apoio de professores de outras linguagens artísticas e de estudantes que frequentavam outros grupos e cursos da instituição, com isso o aspecto inclusivo começou a fazer sentido naquele grupo.

Naquele contexto, vez ou outra, se faziam necessárias algumas adequações para possibilitar a participação de todas as pessoas envolvidas nas aulas de teatro e nos exercícios de palco e plateia, ou seja, buscavam-se os mecanismos de promoção da inclusão na formação daqueles novos artistas.

Reconhecendo a importância da fruição no processo formativo dos estudantes intérpretes, o jovem professor e as demais professoras começaram a levar os estudantes do projeto inclusivo para assistirem às apresentações artísticas que ocorriam ali nos espaços da escola e perceberam que nem todas as atividades artísticas produzidas e apresentadas na e pela escola estavam acessíveis àquele grupo de estudantes, assim foram identificadas novas barreiras no trato da inclusão daqueles estudantes, pois a escola carecia de uma série de recursos e técnicas para receber aquele grupo em todas as atividades ofertadas pela escola.

Eram recursos e técnicas até então pouco conhecidos pelo jovem professor e pelas pessoas com as quais convivia, mas a arte do encontro tem lá seus mistérios, e em uma das encruzilhadas dos caminhos percorridos pelo jovem professor, ele se deparou com a possibilidade de compartilhar e dialogar sobre suas inquietações com as experiências de pessoas com diferentes características físicas, sensoriais e intelectuais nas ações de extensão comunitárias que impactaram nos trabalhos de conclusão de curso dos estudantes que pôde orientar no curso de formação de produtores culturais com ênfase nas artes da cena na mesma instituição. Com este encontro pôde aproximar os dois grupos de estudantes com os quais trabalhava na escola de artes: os estudantes do projeto de inclusão e os estudantes do curso de formação de produtores cênicos. Com esta aproximação ocorreu uma dilatação perceptiva que o levou a pensar nos processos de criação e na recepção dos espectadores, considerando suas mais diversas características.

Um dos grandes destaques dos encontros desses caminhos aconteceu em uma grande praça em um evento em comemoração ao Dia Internacional da Pessoa com Deficiência, naquele dia iniciou-se a criação de um evento para discutir sobre Acessibilidade Cultural em Goiânia. Este evento foi uma iniciativa de uma estudante do curso de produção cênica, que, orientada pelo jovem professor, ganhou novas dimensões, entrou no calendário de eventos culturais da cidade e passou a contribuir com a formação, a fruição e com a criação de obras artísticas em uma perspectiva inclusiva.

Ainda naquele ano os caminhos da arte conduziram até uma ponte que deu acesso a uma nova atuação profissional, assumira o cargo de cenotécnico em um ambiente diferente do escolar, mas também formativo, um centro cultural de uma universidade pública que dispunha de um teatro, um laboratório de práticas artísticas, duas galerias, um acervo de arte e um amplo pátio multiuso, que serviam para a realização de eventos artísticos e culturais. Neste equipamento foi possível provocar a ocorrência de ações que consideram as mais diversas características de seus usuários, os artistas e os espectadores, onde passou a coordenar as ações de acessibilidade, sendo então provocado pela gestão do espaço a pensar propostas para a elaboração de uma política de acessibilidade para este equipamento cultural.

Nestes caminhos e encruzilhadas em sua contínua formação pessoal, contribuindo na formação de artistas, de produtores culturais e atuando próximo à gestão de um equipamento de cultura, pôde se perceber rodeado por uma multiplicidade de corpos diversos, uma multidão com a qual agora não apenas observava, como fazia na cidade santa ou no ônibus a caminho da escola, agora era um contato mais próximo, um convívio que o deixou mais expansivo, que o auxiliou a ter percepções *outras*, no sentido da compreensão de que existem outras formas de contar uma mesma história seja na abordagem ou no meio de comunicação, e que agora percebia a possibilidade de transpor aquelas provocações enunciadas pelas professoras, para o contexto cênico em que se encontrava, nas relações estabelecidas entre obra e espectador e nos aspectos comunicacionais que as atravessam.

Com esta forma de percepção seguiu com os pés descalços por novos trieiros e juntos tropeçaram, se esfolaram, sangraram, saltaram, dançaram e se encontraram, a cada encruzilhada, com outros pés. Uns bem novos, ainda tentando se equilibrar, outros com passos já ralentados, mas cientes das curvas, obstáculos e atalhos. Alguns eram tortos, uns eram conduzidos por rodas, por sons, por imagens, relevos. Outros eram pretos, haviam aqueles que eram pardos, uns amarelos e outros brancos. Não sabiam aonde chegariam, mas no trieiro, os rastros deixados revelavam uma multidão e sabiam que a frente novas encruzilhadas se aproximavam.

Esses caminhos e caminantes nutriram o jovem professor/ artista com muitos desejos por buscar maiores saberes sobre inclusão e Acessibilidade Cultural e, sempre se lembrava da história do Lobo e do enunciado da atividade sobre os diferentes pontos de vista para reelaborar seus enunciados considerando os diferentes pontos de percepção, entendendo haver formas *outras* de se relacionar com o mundo, com tudo e todas as pessoas que nele há.

Enquanto refletia e tentava soluções para o desafiante enunciado da atividade de contar sua história de forma acessível, o jovem não chegou a uma solução que o agradava, por conseguir contemplar apenas sua colega que não enxergava com os olhos, mas, com aquela atividade, conseguiu iniciar o rascunho de um novo problema a ser investigado e partiu em busca de novas encruzilhadas de aprendizagens em um programa de pós-graduação em busca de formas outras de possibilitar novas possibilidades de percepção e experiências com o teatro e com a dança.

Logo percebeu haver chegado àquele problema de pesquisa por caminhar sempre em multidão, nunca só, mesmo com diferentes qualidades de convivência e, com sua forma de atenção e percepção da natureza, das pessoas e suas diferentes formas de perceber e compreender o mundo, o jovem professor buscou orientações para a transformação/ tradução de imagens em palavras, em relevos, em texturas, e cheiros, em temperaturas e para transformar/ traduzir palavras em imagens, em gestos e em danças. Se propôs então a se reunir como multidão na busca de outros lugares de onde se vê para então assumirem seus lugares de Ser em relação às artes da cena em sua cidade, atentos às problemáticas relacionadas à acessibilidade comunicacional em espetáculos de teatro e dança.

O jovem professor-artista vasculhou nos livros que tinha em casa procurando algumas respostas ou pistas que o auxiliasse na elaboração de seu problema de pesquisa e encontrou na etimologia da palavra que definia sua profissão, o teatro, a problemática que unia seus questionamentos relacionados às diferentes formas de percepção em uma fruição de espetáculo, relacionadas ao acesso aos processos criativos e à possibilidade de

contextualização como um ato democrático de direito aos processos de subjetivação e de formação cidadã.

Encontrou na etimologia do teatro a definição: lugar de onde se vê, a qual determina o local do espectador no teatro, o lugar onde se vê o espetáculo (PAVIS, 1999). Encontrou uma explicação sobre esse lugar como o elemento que deixa, “por instantes, sua circunstância espacial, ou sua condição de plateia, para se traduzir em interpretação ou ponto de vista do público, (...) quem ocupa de fato o lugar da plateia” (CAMARGO, 2008, p.83). Em outro livro se deparou com a definição de plateia, indicando ser nela que, através de seus sentidos, a obra de arte se relaciona com o espectador, lá, segundo Anatol Rosenfeld (2009), o autor lido, a possibilidade de ver e ouvir é mais importante do que o sentido e o significado. O jovem artista-professor começou a questionar estas definições e afirmações, afinal as diferentes formas de conviver dos espectadores com as artes da cena sugerem diferentes possibilidades para a definição destes conceitos. Assim, o jovem artista-professor elaborou uma proposta de pesquisa, convocando discussões que pudessem indicar *outros* lugares de onde se vê, ou percepções outras.

Sua pesquisa teve como problematização inicial a democratização do fenômeno cênico, enquanto conjunto de linguagens que se estabelecem com a presença de uma diversidade corpo-sensorial, a qual acreditava ser o fator determinante do lugar de onde se vê, não só em relação ao lugar do espectador frente ao espetáculo, mas também como metáfora para o aspecto individual dos conviventes em sociedade, em seus lugares de protagonismo social, de autoria e de contadores de suas próprias histórias.

O Menino se deparou em seus estudos com o termo Acessibilidade Cultural o qual pareceu concentrar uma série de discussões que vinha tentando problematizar. Certo dia, ao ler o livro *Acessibilidade Cultural no Amapá*, em uma parte escrita pelos colegas Emerson de Paula e Flávio Fonseca (2021), encontrou a explicação do conceito como a “promoção do artista que possui alguma deficiência no cenário cultural e também a inclusão das pessoas com deficiência em espaços, ações e eventos culturais, podendo ter acesso ao conteúdo, proposta e estética em questão” (PAULA; FONSECA, 2021, p. 140).

Este conceito o auxiliou na justificativa de suas abordagens, afinal concentrava-se nele todos os elementos de sua pesquisa.

Recortamos deste conceito o de acessibilidade comunicacional, sobre o qual ficou provocado a questionar, afinal entendia a comunicação não somente como sistemas de códigos verbais, mas também como todas as formas de percepção corporal. Ele acreditava que os corpos também se comunicavam com o espaço ao tocar, ao cheirar, ao sentir as diferentes temperaturas, ao degustar, não somente ao ver e ao ouvir. Com isso tentou entender o que havia de aspecto comunicacional dentro das outras dimensões de Acessibilidade Cultural, visando uma expansão dos sentidos e conseqüentemente das abordagens culturais.

Ele começou uma série de reflexões. Por onde passava fazia um exercício de imaginação com as pessoas com as quais se reunia. Era mais ou menos assim: - Imaginemo-nos em um dia disponível para sair para um programa cultural. Acessamos as páginas da internet, visitamos os sites especializados em arte e cultura e lá está a programação cultural que mais nos chama a atenção. Preparamo-nos, saímos de casa com um veículo próprio, ou vamos de transporte coletivo. Cruzamos a cidade, e no caminho percebemos pessoas performando suas existências em sociedade, notamos alguns que provocam os espaços e estabelecem novas relações de representação, e logo adiante desembarcamos. Buscamos a bilheteria, adquirimos nosso ingresso, recebemos um programa com informações prévias sobre o evento cênico, nos dirigimos até a porta de entrada, localizamos o melhor local que nos acomode, para nos afetar com a dramaturgia, com os atores, dançarinos, músicos, cenários, figurinos, iluminação, sonoridade e tudo mais que compõe o evento cênico. Durante o evento podemos entrar em estado de graça, de tédio, de ódio, de angústia, e quando tudo termina talvez surja aquele desejo de compartilhar opiniões sobre a experiência, para depois voltar para casa.

Em seguida continuava: - Agora se imaginem na mesma situação, porém com outras formas de percepção sensorial, sem ouvir, sem ver ou com hipersensibilidade sonora, visual ou tátil, por exemplo. O acesso às informações necessitaria de tecnologias assistivas que possibilitem a

comunicação em todos os momentos, desde a divulgação, no acesso à internet, em seu deslocamento nos espaços públicos, com acessibilidade nos transportes, seja nas vias urbanas e rurais, na aquisição do bilhete, no deslocamento em espaços internos e acomodação na plateia sem barreiras físicas, quanto no ato do evento cênico com acessibilidade em Libras, audiodescrição, legendagem, entre outros recursos. A ausência de mecanismos de acessibilidade poderia impossibilitar a experiência com o fenômeno cênico, pois a obra artística não comunicaria com a multidão ali presente, pois nela também estão inseridas as pessoas socialmente caracterizadas como “deficientes”, seja por não ouvir, não ver, pensar de formas e tempos diferentes, por apresentar formas diferentes de se locomover e executar suas atividades de vida diária entre outras características que as diferem de um padrão de normalidade físico, intelectual e mental imposto socialmente.

Cada vez que finalizava este exercício de reflexão seguia elencando inúmeras questões que foram se somando na organização de sua proposta de pesquisa. Eram questões como: Os espaços culturais que recebem os espetáculos apresentam condições acessíveis para acomodar o público e os espetáculos acessíveis? O que se compreende por espetáculo acessível? Existem espetáculos acessíveis na cidade? A acessibilidade é abordada neste contexto, se sim como é abordada a Acessibilidade Cultural nos editais de incentivo à cultura da cidade? Os equipamentos culturais dispõem de uma política de acessibilidade? Os espetáculos cênicos são de fato adequados para uma comunicação acessível a pessoas com suas diferenças, atendendo as exigências das leis? Há interesse desse público em consumir os bens culturais? A que tipo de público os espetáculos acessíveis são destinados? Como é pensada a presença de intérpretes da Linguagem Brasileira de Sinais (LIBRAS) e audiodescritores em espetáculos cênicos? Os espetáculos são acessíveis ou são acessibilizados? São utilizados todos os recursos orientados pelas leis, se não, quais são os critérios de seleção dos recursos? São realizadas sessões exclusivas para pessoas com suas diferenças ou os espetáculos são direcionados a todos?

Ele então levantou algumas hipóteses para algumas destas questões, foram elas: o público socialmente caracterizado com deficiência não consome os bens artísticos culturais, na maioria por desconhecer as programações culturais, por não haver acessibilidade nos espetáculos da cidade e por dificuldades no deslocamento até os espaços destinados a este fim; uma grande parcela dos artistas, produtores e gestores de cultura desconhecem os mecanismos de acessibilidade para espetáculos; uma parcela significativa de pessoas que recorrem a mecanismos de acessibilidade contempladas com a experiência de assistir espetáculos está vinculada a instituições assistencialistas e educacionais direcionadas ao trato com este público; por desconhecerem os recursos de acessibilidade os encenadores, por exemplo, não integram a língua de sinais e os recursos de audiodescrição na construção de cenas; e em consequência dessa hipótese, e sempre que exigido, os espetáculos são acessibilizados e não acessíveis, ou seja, ou são criados os mecanismos de acessibilidade após a conclusão da obra e não em todo o processo de criação/produção artística; nem todos os recursos sugeridos pelos editais são utilizados devido ao alto custo dos equipamentos, e a gastos com pessoal; e pôr fim a carência de profissionais especializados e a presença desse público específico nos espetáculos se dão por cotas de ingressos destinados às instituições ou demanda espontânea.

Finalmente delimitou seu tema Acessibilidade Comunicacional em Espetáculos Cênicos, como um recorte na Acessibilidade Cultural, e traçou seu principal objetivo que foi identificar, refletir e problematizar a percepção da acessibilidade comunicacional em espetáculos de teatro e dança contemplados por um instrumento público de incentivo cultural, que tivessem se apresentado na sua cidade nos anos últimos anos. Para alcançar este objetivo traçou alguns objetivos mais específicos, foram eles: compreender a abordagem sobre acessibilidade nos editais de cultura da cidade; analisar como o grupo social que envolve artistas, técnicos, produtores e gestores culturais da cidade compreendem e se relacionam com os elementos referentes à acessibilidade comunicacional em seus espetáculos cênicos; compreender como são identificados os espectadores, reconhecidos como usuários em potencial da acessibilidade comunicacional e quais são suas expectativas quanto a

experiências com espetáculos cênicos; e problematizar a democratização considerando o aspecto comunicacional, dos fenômenos cênicos que se estabelecem com a presença de uma diversidade corpo-sensorial, que determina o 'lugar de onde se vê'.

Sua investigação se fundamenta inicialmente pelos aspectos referentes ao fenômeno cênico e à comunicação, em seguida por uma abordagem que apresenta as implicações referentes ao desenho/ projeto universal e a Acessibilidade Cultural, para em seguida analisar os dados investigados e encaminhar suas conclusões a partir dos inúmeros ecos, vibrações, reverberações, reflexões, ideias e sentimentos registrados a partir de sua percepção sensível possível.

Agora, se observado de cima, tal como percebia as formigas em seus trieiros, talvez o Menino estivesse com os pés descalços se deslocando ao lado de outras pessoas, descrevendo tudo que podia ver e tentando sinalizar com as mãos, suas ideias e explicando as ideias de outras pessoas às demais que ali se fizessem presentes em convívio.

# O FENÔMENO CÊNICO E A COMUNICAÇÃO

Descrição da imagem: Fotografia ao fundo, no tamanho da página. Close nas duas mãos de cada uma das duas pessoas na foto. Elas estão se tocando. Uma pessoa de pele mais clara sinaliza com as mãos e a outra de pele mais escura as toca. Sobre a imagem os caminhos de piso tátil direcional se encontram em círculos de piso de alerta. No canto superior esquerdo, em um retângulo preto, há o letreiro: O Fenômeno Cênico e a Comunicação.

## **CAPÍTULO 1 - O FENÔMENO CÊNICO E A COMUNICAÇÃO: INFERÊNCIAS PARA A ACESSIBILIDADE COMUNICACIONAL**

Vivência é uma, a convivência é outra. A convivência é a melhor. A pessoa fica expansiva (LIMA, 2003, p. 97).

Seguindo os rastros percebidos nos trieiros, nas estradas, nas pontes e nas encruzilhadas, seguimos com os pés descalços na boa companhia de uma série de estudiosos que nos auxiliam na construção desta narrativa poética semi-ficcional em forma de ensaio.

As estradas dos estudos sobre a cena e a comunicação se encontram em uma encruzilhada epistemológica, que se destaca nesta pesquisa como primeira paragem desta busca pela identificação, reflexão e problematização da percepção da acessibilidade comunicacional em espetáculos cênicos, reconhecendo os diversos aspectos culturais e sociais que atravessam esta abordagem e que implicaram e ainda implicam nos motivos que nos levaram a este objeto de estudo pautado na Acessibilidade Cultural.

Nesta encruzilhada destaca-se o corpo como elo entre os fenômenos do ato cênico e da comunicação. O corpo que cria informações e o corpo que as recebe. Porém, ainda se evidencia na discussão o questionamento sobre as características deste corpo, ou corpos, que são diversos e singulares, e suas formas de perceber e estabelecer a comunicação no ato cênico.

Esta problemática nos leva a optar pelo recorte da dimensão da acessibilidade comunicacional no conceito de Acessibilidade Cultural, a partir de uma abordagem de comunicação sensorial que reconhece que todos os sentidos do corpo estabelecem potencialmente a comunicação, não somente a visão e a audição, como tradicionalmente se percebe na maior parte das obras dramáticas e encenações construídas a partir de uma herança cultural hegemônica. Desta forma buscamos neste capítulo desenvolver algumas ideias e problematizar questões relacionadas à compreensão que temos sobre a comunicação em relação ao fenômeno cênico.

Tradicionalmente, tanto nas escritas dramáticas clássicas quanto nas encenações, percebe-se que em cena diversos elementos compõem uma

linguagem visual e sonora que materializa uma obra cênica. Com esta composição de signos pode ser estabelecida a comunicação entre o espectador e o espetáculo, mas pensando em uma diversidade de corpos e suas formas particulares de percepção, questionamos a efetividade da comunicação neste fenômeno, se limitado a estes órgãos do sentido, a visão e a audição, como únicos meios comunicacionais corporais. Acreditamos que quanto mais sentidos estiverem envolvidos na comunicação cênica, maiores serão as possibilidades de conexão entre os corpos diversos e maiores serão as possibilidades de produções de conhecimento dos agentes que movimentam a cultura, e por serem diversos contribuirão com os movimentos que contemplam a Acessibilidade Cultural a partir de suas formas específicas e não de forma padronizada, normatizada a um padrão único de corpo.

O fenômeno cênico se revela cada vez mais complexo e vivo, não só no campo estético/ contemplativo/ reflexivo, como também nas relações humanas, sociais e políticas, as quais julgamos serem responsáveis pelas trans(forma)ções das linguagens cênicas que se destacam perante nossas percepções ao longo dos tempos. Ora como um campo vasto de reflexões sobre si e seu tempo, ora como arma e estratégia de dominação e contra dominação, na constante luta pelo poder e sua manutenção.

Podemos perceber esta complexidade nas performances: no teatro e na dança contemporânea, em suas diversas configurações e abordagens sobre o existir, sentir e pensar; no carnaval, com suas abordagens temáticas materializadas em alegorias e sambas-enredos; nos atos políticos, em suas disputas pelo poder performadas nas ruas e redes digitais de comunicação, recorrendo a formas e meios diversos de discursos.

Há quem possa considerar as linguagens cênicas como sistemas de comunicação, e desta teoria não discordamos, afinal para ocorrer o fenômeno cênico havemos que ter minimamente uma pessoa atuante em cena e outra na recepção, no espaço conhecido como plateia ou “lugar de onde se vê” como nos revela a etimologia da palavra teatro.

Entre estas pessoas pode haver uma troca de informações, que, para alguns estudiosos, se dá pela estrutura textual, mas aqui, em uma perspectiva

fenomenológica da percepção, segundo o filósofo Maurice Merleau-Ponty (2006), que considera a existência do ser humano no mundo antes mesmo da reflexão e da consciência dele, como uma presença inalienável, que a partir desta existência principia a elaboração de ideias sobre este mundo percebido, talvez, nesta perspectiva seja mais oportuno chamar esta estrutura textual de expressões da percepção, por considerarmos todo o corpo como suporte e sujeito comunicativo, articulador de ideias sobre o mundo percebido a partir de suas existências.

Portanto, as expressões da percepção se dão continuamente nos lugares/momentos vivenciados pelos corpos, por todas as pessoas envolvidas nas relações estabelecidas no fenômeno cênico. Elas são singulares e partem da disponibilidade sensorial de cada corpo, aqui compreendido como sujeito, perpassando pelas operações psicológicas, históricas e culturais que determinam distintas formas de afetividade, elas partem das condições espaciais e físicas que determinam os acessos. Compreendemos, assim, que estas expressões da percepção podem ser manipuladas ou resultarem de um impulso emocional.

Neste ponto dialogamos com Dionei Mathias (2016), para tentar elaborar uma abordagem sobre a compreensão do que chamamos de expressões da percepção. O autor discorre sobre a comunicação emocional e as formas de administração de suas expressões, assim como sobre os limites que podem existir no processo de manipulação das expressões na comunicação do corpo, como podemos perceber em suas palavras.

Essa administração emocional ainda implica certa autonomia subjetiva, pois permite ao indivíduo certa liberdade no que concerne à expressão de suas emoções, sobretudo no direcionamento da ação impulsionada por emoções moldadas de acordo com metas pré-estabelecidas. Para o processo comunicativo, isso significa um distanciamento triplo do conteúdo primordial: a sensação absoluta originariamente sentida, a sensação interiormente experimentada e concretizada como reflexo facial ou linguístico e, por fim, a expressão manipulada, direcionada para um fim diferente da emoção original. O indivíduo garante sua autonomia, ao decidir ele mesmo quais símbolos emocionais pretende empregar, manipulando de tal maneira o processo de comunicação. Essa autonomia se esvai, no entanto, quando os moldes emocionais culturalmente institucionalizados – não como fenômenos sólidos, mas como práticas de comportamento - definem automaticamente o processo de comunicação e de produção emocional. Ou seja, a herança cultural define como se deve sentir e,

sobretudo, como se deve expressar emoções. Nesse caso, o indivíduo já não manipula ou direciona, ao contrário, é manipulado e direcionado por modelos culturais previamente definidos. A construção e comunicação emocionais são pré-estruturadas, o que implica que no interior do processo comunicativo não se encontra somente o indivíduo com suas materializações faciais ou linguísticas incompletas, mas também a sociedade e sua herança cultural, limitando de tal maneira sua dimensão de autorrepresentação (MATHIAS, 2016, p. 171).

Neste encontro com Mathias (2016) e com seus estudos linguísticos, notamos algumas pistas que, quando transpostas para o fenômeno cênico com nossa percepção atenta aos aspectos comunicacionais, entendemos que a expressão da pessoa atuante pode ser talvez um bom exemplo de percepção manipulada, por poder se tratar de uma experiência projetada, construída e ensaiada em laboratório de criação, pois assim se tem uma construção cênica resultante da organização de uma sequência de informações e saberes prévios, ou seja, produções de conhecimentos advindos de percepções vivenciadas anteriormente ou no ato da criação pelo indivíduo criador, sistematizadas para expressar com o seu espaço-corpo um novo conjunto de informações, que poderão ser percebidas por outros corpos ao entrarem em estado de relação com o outro corpo criador.

Os outros corpos, das pessoas que ocupam o espaço da plateia, poderão perceber informações emitidas no local de representação e reagirem de forma impulsiva e emocional, a depender da qualidade de conexão estabelecida no lugar-momento em que ocorrer a relação entre artistas e espectadores, porém não se trata de um fenômeno simples e lógico, afinal estes corpos em relação apresentam subjetividades e sensibilidades sensoriais diversas e distintas, e estes fatores também são determinantes das formas expressivas de cada corpo.

Temos, portanto, uma operação que não se trata simplesmente da emissão e da recepção de informações, como podemos deduzir primariamente sobre um sistema de comunicação. Encontramos no corpo emissor uma complexa gama de possibilidades expressivas, que podem recorrer a múltiplas estruturas sensoriais para estabelecer relações com outros corpos receptores e suas estruturas sensoriais disponíveis. Vale evidenciar que a alternância de papéis entre corpo emissor e corpo receptor determina a fluência e a energia

gerada nas relações, mesmo quando manipuladas, expressando representações opostas aos afetos sentidos e experienciados por cada corpo em determinada experiência individual ou coletiva.

Neste raciocínio, identifica-se alguns termos que parecem conter pistas indispensáveis para ocorrer o fenômeno cênico, assim como pelas possíveis formas de comunicação estabelecidas nele. São termos como espaço, corpo, cena, plateia, percepção, disponibilidade e sensibilidade sensorial, expressão manipulada e de impulso emocional, relações, alteridades, singularidades e subjetividades. Termos estes, que podem ser reunidos em grupos de conceitos que se interseccionam em diferentes dimensões, chamados de convívio e representação.

Tomando estes conceitos como pistas, caminhamos em busca de uma expansão de nossas percepções sensoriais possíveis, e convidamos alguns estudiosos do teatro, da comunicação sensorial e da filosofia, para nos auxiliar na compreensão crítica, empática e contra hegemônica sobre diferentes possibilidades de comunicação no fenômeno cênico.

### **1.1. Percepções possíveis: consciência de si e do outro**

A fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (2006) nos convida a compreender as manifestações das experiências humanas para as percepções sensoriais e para o processo de conscientização das relações estabelecidas nos fenômenos.

Como já anunciado anteriormente, temos aqui neste processo investigativo dois fenômenos que se interseccionam e se complementam: a manifestação cênica e a comunicação. Nestes fenômenos notamos em comum o corpo com suas formas de expressão e produção de conhecimentos. Para percebermos as relações entre estes fenômenos, elaboraremos inicialmente algumas compreensões sobre estas abordagens epistemológicas que se cruzam, a fim de encontrarmos pistas para a compreensão de suas características.

O fenômeno cênico, para o historiador e filósofo teatral Jorge Dubatti (2021), é uma das características do fenômeno. Durante uma aula magna no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), ele nos conta que, em 1993, durante a sua pesquisa de doutorado, entrevistou o dramaturgo e ator argentino Eduardo Pavlovsky (1933 - 2015). Ele nos conta que foi surpreendido na entrevista por uma pergunta do entrevistado, na qual Pavlovsky questiona, qual seria a temática investigada em relação à obra dele. Em resposta, Dubatti respondeu que seria o aspecto comunicacional. Ao receber esta resposta, Pavlovski explicou a Dubatti que sim, “há comunicação no teatro, mas não é o foco, mas sim a dimensão existencial, experiencial, a dimensão de subjetividade do evento” (DUBATTI, 2021, online, tradução nossa). Nesse período, Dubatti repensa as suas questões e, então, busca marcos epistemológicos que abordassem o conceito de acontecimento, de existência, de experiência e subjetividade. Em seguida, inicia o seu trabalho em uma filosofia do teatro.

Dubatti defende desde então o convívio como algo essencial no fenômeno cênico. Ele o conceitua como o “encontro de dois ou mais homens, encontro de pessoas em uma encruzilhada cotidiana do espaço tempo”, e continua sua abordagem defendendo que sem o convívio “não há teatro, portanto podemos reconhecer nele o princípio - no duplo sentido de fundamento e ponto de partida lógico-temporal - da teatralidade (DUBATTI, 2007, p. 43, tradução nossa).

Os conceitos de acontecimento, existência, experiência e subjetividade identificados na abordagem de Pavlovsky sugerem com a dimensão existencial um latente desejo individual de compreensão sobre seu corpo em relação ao meio. Estes conceitos indicam ação com a dimensão experiencial, com isso a relação entre os corpos e suas qualidades de presença, enquanto subjetividade sugerem um retorno a si, às suas formas de percepção, de afetividade, consciência e produção de conhecimento. Esta trama conceitual nos indica, portanto, alguns dos processos constitucionais da cultura e da identidade cultural que se estabelecem a partir da convivência.

Até o momento abordamos sobre o fenômeno cênico e suas possíveis interseções e complementações estabelecidas com a comunicação, afinal nas experiências conviviais o corpo cria, compartilha e interpreta mensagens entre si a partir de suas percepções sensoriais, antes mesmo de codificar um sistema comunicacional complexo como são as linguagens cênicas.

Neste sentido, Viviane Sarraf (2013) contribui com seus estudos sobre comunicação sensorial em espaços culturais. Ela nos explica que a comunicação é estabelecida pelas mídias primárias, secundárias e terciárias. A mídia primária refere-se à comunicação dos sentidos, a secundária e a terciária à escrita e aos meios de comunicação de massa.

É importante ressaltar que há aqui uma consideração crítica a ser feita quanto a compreensão sobre as mídias secundária e terciária, com ênfase na compreensão sobre comunicação de massa, por esta poder estabelecer relação direta com os processos de conscientização e saberes de si e interferirem na opção de um posicionamento contra hegemônico. Compreende-se, portanto, que “comunicação de massa” não se trata apenas de meios de comunicação como a televisão, o rádio, os jornais, revistas, entre outros, mas também de uma reflexão crítica embasada nas reflexões de Marilena Chauí (2008) acerca da construção de uma cultura dominante que “legitima o exercício da exploração econômica, da dominação política e da exclusão social” (CHAUÍ, 2008, p. 59), que categoriza as pessoas usuárias destes meios de comunicação por “certas capacidades mentais ‘médias’, certos conhecimentos ‘médios’ e certos gostos ‘médios’, oferecendo-lhes produtos culturais ‘médios’” (CHAUÍ, 2008, p. 60), por haver um demérito às potencialidades expressivas da percepção humana e ainda como estratégia de dominação, porém não aprofundaremos neste aspecto e sim dedicaremos neste estudo às reflexões referentes à mídia primária, ao campo comunicativo sensorial.

Sarraf (2013) argumenta que “toda comunicação começa e termina no corpo” (SARRAF, 2013, p. 25) e, na primeira experiência intrauterina, a criança desenvolve a capacidade de comunicação de forma tátil, olfativa, gustativa e auditiva. Para a autora, a manutenção da mídia primária em todas as etapas da

vida é importante para a perpetuação da condição humana e para a noção de alteridade.

Experimentos e estudos médicos já comprovaram que nossas primeiras imagens são interiores, endógenas, produzidas ainda na vida intrauterina. Não são de natureza visual, mas de natureza tátil... Mas as imagens visuais exteriores se tornam tão numerosas, tão gigantes, tão chamativas, tão atraentes, tão sedutoras, que nos esquecemos de nossas próprias fantasias e sonhos... Os outros sentidos também geram imagens. Imagine uma imagem tátil com a lembrança de uma textura ou de uma forma, como aquela gerada pelo abraço de uma pessoa querida. E sinta uma imagem olfativa de um lugar específico, a casa de um amigo ou a casa de nossa infância na hora da preparação do almoço. Com exceção das imagens proprioceptivas, que somente podem ser endógenas, todas as outras – olfativas, visuais, auditivas, gustativas e táteis – possuem suas correspondentes exógenas. Assim, nossa memória possui arquivos de imagens sensoriais diversas (BAITELLO, 2012, p. 111-114, *apud* SARRAF, 2013, p. 24).

Havemos de considerar, a partir destas abordagens de Sarraf (2013) e Baitello (2012), que há uma diversidade de corpos, múltiplos, heterogêneos e singulares, todos com potencial de comunicação, de sistematizar e organizar suas percepções, independentemente da presença de todos os sentidos em um mesmo corpo, pois a comunicação dos corpos se dá primariamente por meio da sensorialidade, por um ou múltiplos sentidos. Com estas diversas formas de percepção se faz possível o convívio e as relações de representação.

Compreendemos que a cena é resultante do convívio, mas afinal o que leva as pessoas a buscarem o convívio e nele estabelecer formas comunicativas que gerem o fenômeno cênico? Como compreender que não se trata de um conflito e sim de uma encruzilhada epistemológica, uma complementação entre os dois fenômenos, o cênico e o comunicacional?

Em busca destas respostas encontramos na abordagem fenomenológica da percepção de Merleau-Ponty (2006) uma possibilidade de compreensão do convívio a partir das abordagens sobre o corpo, e conseqüentemente do fenômeno cênico e da comunicação, a partir das experiências sensíveis em uma condição espacial e temporal em que se encontram os corpos.

No livro *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (2006) discorre sobre uma ambigüidade nas concepções de corpo, presentes nos discursos

clássicos, as quais compreendem o corpo a partir de uma racionalidade psicológica, reduzida ao mentalismo, e outra fisiológica, reduzida ao mecanicismo. O filósofo sugere, portanto, outra perspectiva, a do corpo próprio, constituído por meio de outro corpo, considerando o sensível como essencial nas relações reversíveis e intercorporais que constituem “o veículo do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 122), a carne do mundo, o quiasma, uma encruzilhada, o momento que o sujeito percebe o objeto e faz dele parte de si, em uma redução da fronteira entre corpo e mundo, o corpo como parte do mundo. Para Merleau-Ponty (2006), “isso se deve à forma como nos posicionamos frente ao mundo, como” as coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 230). Segundo Costa (2018),

É através desse duplo movimento que surge essa superfície de contato que o filósofo francês chama de quiasma, “carne do mundo”, cujo conceito aponta para o instante no qual a percepção do sujeito se entrelaça com o objeto de sua atenção. Essa diluição de fronteiras entre o corpo e o mundo faz com que a percepção não se centralize apenas no sujeito, mas também nas coisas (COSTA, 2018, p. 370).

O saber sobre o nosso posicionamento no mundo, e ainda como parte prolongada dele, nos faz retornar ao princípio da reversibilidade e da intercorporeidade, explicado por Merleau-Ponty (2006) a partir do exemplo da experiência do corpo com o toque, a qual podemos expandir para outras experiências sensoriais possíveis dos corpos em suas constituições de mundo, de quiasma.

Quando pressiono minhas mãos uma contra a outra, não se trata então de duas sensações que eu sentiria em conjunto, como se percebem dois objetos justapostos, mas de uma organização ambígua em que as duas mãos podem alternar-se na função de ‘tocante’ e de ‘tocada’. Ao falar de ‘sensações duplas’ queria-se dizer que, na passagem de uma função à outra, posso reconhecer a mão tocada como a mesma que dentro em breve será tocante — neste pacote de ossos e de músculos que minha mão direita é para minha mão esquerda, adivinho em um instante o invólucro ou a encarnação desta outra mão direita, ágil e viva, que lanço em direção aos objetos para explorá-los. O corpo surpreende-se a si mesmo do exterior prestes a exercer uma função de conhecimento, ele tenta tocar-se tocando, ele esboça ‘um tipo de reflexão’, e bastaria isso para distingui-lo dos objetos, dos quais posso dizer que ‘tocam’ meu corpo, mas apenas quando ele está inerte, e, portanto, sem que eles o surpreendam em sua função exploradora (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 137).

Com essa busca pela distinção entre corpo e objeto em relação à definição de corpo como carne do mundo, nos deparamos nos trilhos da fenomenologia da percepção com a tradução do conceito de corpo em alemão, a partir da abordagem do filósofo alemão Husserl (1859 – 1938), são elas: *Lieb* e *Körper*.

Analisando estas distinções de corpo, Merleau-Ponty (2006) nos aponta uma ambiguidade presente entre a abordagem clássica mentalista e a mecanicista. A primeira concepção, *Lieb*, “designa o corpo em sua dimensão sensível, da ordem da vivência e, portanto, o corpo do qual somos, senciente-sensível, sujeito de reversibilidade” (SANTOS, 2018, p. 73), corpo vivo, o corpo próprio, e ainda pode ser definido como um corpo amável, afetuoso. A segunda, *Körper*, designa o corpo como objeto, anímico, movido pelo pensamento objetivo e causal.

A ambiguidade pode ser percebida logo na primeira concepção, por considerar que o corpo vivo não se movimenta pela consciência, mas, que por ser vivo, tem em seus sentidos as funções psíquicas, que provocam relações com outras partes do mundo, outros corpos, estabelecendo, portanto, suas comunicações. Deste modo, segundo a concepção fenomenológica da percepção, o corpo não se reduz a um objeto manipulável, ele pode ser afeiçoado e “detentor de uma intencionalidade operante” (SANTOS, 2018, p. 73), que como uma arte “só se conhece em seus resultados” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 75).

A constituição do eu por meio do outro mantém estreita relação com a compreensão de corpo habitual e corpo atual, conforme Renato Santos (2018) nos esclarece:

O corpo habitual é a sedimentação de nossa experiência no mundo, o corpo atual, por sua vez, é o que torna possível o corpo se reinventar, ou criar novas experiências no presente. Todavia, não se trata de dois momentos separados objetivamente, o habitual, é retomado pelo atual, e o atual não teria como apoiar-se senão nisso que está aí à disposição (SANTOS, 2018, p. 73)

Portanto, o que está sedimentado é retomado na constante relação entre os corpos habituais e atuais, e a reversibilidade, presente no corpo próprio, se tornará o que o Merleau-Ponty (2006) chama de intercorporeidade.

Trata-se de um funcionamento sensível no qual a reversibilidade não está somente no meu corpo como também no corpo do outro. Nesse sentido, é reconhecido que o *Körper* também se enquadra na condição de partícipe de experiências reversíveis. É a essa compreensão de corpos que o filósofo chama de carne do mundo. Para Santos (2018), “a carne é um tecido, um elemento, do qual todas as coisas, inclusive o próprio corpo, são feitas” (SANTOS, 2018, p. 76).

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo ‘elemento’, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um ‘elemento’ do Ser (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 136 *apud* SANTOS, 2018, p. 76).

Em essência compreende-se que o corpo vivo, em comunicação sensorial com os demais corpos vivos ou anímicos, tendo como apoio as experiências e conhecimentos acumulados, sai de um estado de inércia com o desejo de estabelecer trocas com outros corpos e, assim, buscarem novas experiências conviviais. Estas experiências são constituintes de subjetividades e de novos imaginários que nutrirão os corpos, e com este movimento transforma a carne do mundo, ou seja, todo o ambiente.

Desta forma este movimento possibilita a compreensão de que se toma consciência do corpo através de suas relações com o mundo, e tem-se consciência dele a partir do lugar e do tempo em que se vive, que o percebe, seja em relação ao aspecto sensorial de comunicação, seja pela construção social que determina os limites, ou não, da condição da amplitude perceptiva de cada pessoa e de suas formas criativas e expressivas, sejam elas manipuladas ou não como abordamos em diálogo com Mathias (2016), as quais compõem as experiências conviviais.

Assim, seguimos os caminhos investigativos guiados por Dubatti (2007), que defende a convivência como uma das essências da teatralidade, a qual ocorre com as relações humanas em um tempo e em um espaço comum. O filósofo teatral nos esclarece este conceito a partir dos aspectos fundantes do teatro grego. Ele elenca alguns aspectos que considera invariáveis das

diferentes formas de convívio e que nos oferecem pistas para a compreensão de características do fenômeno cênico:

a) O convívio implica o **encontro de dois ou mais** homens, vivos, em pessoa, **em um centro territorial, encontro de presenças no espaço e coexistência limitada** - não extensa - em tempo de compartilhar um **rito de sociabilidade** em que se **distribuem e alternam dois papéis**: o **remetente** que divulga - verbalmente e não verbalmente - um texto, o **destinatário** que o escuta com atenção.

b) O convívio implica estar com o outro / os outros, mas também consigo mesmo, uma dialética do eu-tu, de sair de si para encontrar o outro / consigo mesmo. É importante o diálogo das presenças, a conversa: **o reconhecimento do outro e de si, afetar e deixar-se afetar no encontro**, gerando uma suspensão da solidão e do isolamento. Chamaremos esse componente de empresa convivial - do baixo latim empresa, que etimologicamente se refere a *cum* (com) e *panis* (pão): os reunidos são companheiros, ou seja, 'os que dividem o pão'.

c) O convívio implica na **proximidade, audibilidade e visibilidade**, bem como uma **conexão sensorial que pode abranger todos os sentidos** - por exemplo, paladar, tato e olfato através do vinho ou comida compartilhada.

d) O convívio **é efêmero e irrepetível**, está inserido no fluxo temporal vital em sua dupla dimensão bergsoniana: objetiva e subjetiva.

e) A socialização não é exclusivamente humana: o convívio inclui a oferenda e a manifestação da ordem divina em rito de reunião (DUBATTI, 2007, p. 46-47, tradução e grifos nossos).

O primeiro aspecto condiciona o convívio para a necessidade de haver o encontro entre pessoas vivas em um mesmo espaço por um tempo determinado. Nesta perspectiva fenomenológica perceptiva, apenas com suas presenças os corpos já se estabelecem comunicações, cujas qualidades podem ser determinadas pelo estado de presença de cada indivíduo, como defendido por Jean-Paul Ryngaert (2009) ao nos explicar que o estado de presença no jogo, “desencadeia uma disponibilidade sensorial e motora, libera um potencial de experimentação” (RYNGAERT, 2009, p. 54) a depender da disponibilidade e das prioridades sensoriais destes corpos presentes, as quais não sendo acionadas não se estabelece comunicação, portanto não há jogo.

Neste sentido a comunicação ganha novas dimensões quando o filósofo se refere à alternância de papéis na emissão e recepção de mensagens verbais e não verbais, as quais são as expressões da consciência que se tem a respeito de algo ou uma representação de ideias sobre algo, e esta representação pode se dar com a performatividade social ou artística de

determinado sujeito, ambas manipuláveis, planejadas de formas diversas para que se possa acionar a diversidade sensorial dos corpos.

A comunicação volta a ser referenciada no segundo aspecto, ao referir-se ao ato de compartilhar, de ter sua participação em determinada experiência, na expressão de sua subjetividade, permitindo se afetar e da mesma forma afetando os demais com as formas de existência.

No terceiro aspecto o autor estabelece quatro condições, são elas: a proximidade, a audibilidade, a visibilidade, e uma disponibilidade de todos os sentidos para a recepção de estímulos. Estas condições nos convidam a buscar uma percepção mais atenta sobre elas, afinal estar próximo ou distante pode ser proposital em relação às opções estéticas de determinada manifestação cênica, e esta proximidade pode até mesmo ser inviabilizada por obstáculos que impeçam a aproximação de determinadas pessoas. A audibilidade, a visibilidade e disponibilidade dos demais sentidos também são condições que dependem da disponibilidade e prioridade sensorial dos corpos em questão. Estas condições pontuadas neste aspecto, que implicam na essência do convívio, precisam ser relativizadas, pois reconhecemos que os corpos são diversos e em alguns casos se faz necessária a mediação com recursos tecnológicos assistivos, desde os aspectos arquitetônicos, como os quais os corpos se comunicam e nos quais estabelecem seus lugares nas relações conviviais, como na tradução pela audiodescrição de imagens, pela interpretação em língua de sinais gesto visual ou tátil, por exemplo, para que esta condição não seja excludente e seletiva. Sobre este aspecto essencial e suas condições discorreremos mais adiante.

O quarto e quinto aspecto reforçam a necessidade de se fazer presente, em ação e disponível para os afetos. Evidenciam que outros corpos não humanos e até sem vida podem ser considerados parte de um acontecimento convivial.

No que concerne ao encontro de pessoas vivas em uma alternância de papéis, identificamos uma tríade necessária nestas características para ocorrer o fenômeno cênico: o espaço, o artista e o espectador, ou seja, pessoas reunidas em um espaço, em relacionamento entre si e com o espaço, em um

jogo de alternância de papéis entre quem propõe e quem é convidado a participar do acontecimento que aciona ou não contatos multissensoriais.

Este relacionamento é determinante dos afetos provocados no encontro, na intercorporeidade, na convivência, assim como o reconhecimento de todos os sentidos como radares perceptivos dos corpos em convívio proximal, uma vez que a presença física e viva da pessoa é uma condição primeira para ocorrer o acontecimento cênico.

O aspecto proximal nos instiga a compreender as características espaciais, as quais podem se amparar na compreensão das “relações de representação”, um conceito de Clóvis Garcia (1996) desdobrado por Newton de Souza (2003), os quais nos esclarecem o conceito como “meio de contato entre dois grupos, o atuante e o assistente” (SOUZA, 2003, p. 31), que configura as posições propositalmente, ou não, dos lugares de onde se percebe, o que e como se percebe de cada lugar. A partir da abordagem de Garcia (1996) e Souza (2003), podemos ainda transpor suas análises a respeito das relações de representação para outras experiências e possibilidades para além do fenômeno cênico, considerando as formas de organização dos corpos nos espaços em relação a um evento/ objeto/ corpo que tenham um foco em comum, como em uma roda de capoeira, ou mesmo um foco difuso, mas que promova o encontro em um mesmo território como o carnaval de rua. Essas relações também são conviviais.

Nas relações conviviais, assim como nas relações de representação, os corpos são atraídos através de seus órgãos dos sentidos e se organizam de tal forma que configuram espacialidades específicas, as quais podem ser absorvidas pelo imaginário de uma coletividade que o institui como um equipamento de cultura que serve aos interesses culturais de determinado povo, como podemos notar nas histórias contadas sobre as origens do teatro grego, com os rituais a Dionísio com pessoas reunidas em volta de um altar onde se sacrificavam um bode, e ali bebiam, dançavam e cantavam, lugar este que, com o passar do tempo, foi ganhando elementos estruturantes, como arquibancadas, palco, assim como diferentes formas de participação social e significação política e cultural, gerando a estrutura que conhecemos como

teatro de arena e suas sucessivas variações conforme imagem e descrição a seguir.

Figura 1 - Esboços de plantas baixas de teatros ocidentais gregos antigos



Fonte: NERO, 2009, p. 123

Descrição explicativa da imagem: Esboços de cinco plantas baixas de palcos de teatros antigos do tipo arena e semi-arena, neles são delimitados: o espaço de cena, o espaço do público e suas relações de proximidade.

O primeiro esboço, é intitulado como “Primitivo”, nele o público ocupa, de forma circular, toda área em volta de outra também circular destinada para o coro que se mantém próximo, esta área é conhecida como “arena”;

No segundo esboço, o “Arcaico”, o público ocupa uma área curva, porém delimitada por retas compondo uma figura angulosa, ela circunda parcialmente e um pouco afastada da área que antes era a arena circular, mas que agora é angulosa com a frente e laterais voltadas para o público, atrás desta arena angulosa há outra área retangular um pouco mais afastada da arena e do público, esta área era destinada inicialmente para a aparição de personagens (divindades) que dialogam com o coro, esses palcos eram equivalentes aos altares de sacrifício nos rituais dionisíacos, os quais hoje conhecemos como palco;

No terceiro esboço, o “Clássico”, a área do público tem uma característica semicircular, ao centro nota-se a presença da arena circular um pouco afastada do público e atrás dela, também um pouco afastado, nota-se a figura do palco retangular;

no quarto esboço, o “Helenístico”, nota-se grande semelhança com o Clássico, porém a área de palco é mais larga, no sentido de profundidade de cena, tem divisões estruturais de palco, ilustradas no esboço com uma linha horizontal tracejada, e apresenta fechamentos laterais entre palco e plateia, o espaço agora é fechado;

No quinto esboço, o “romano”, o espaço é todo fechado, o público se posiciona de forma semicircular, com a arena colada no espaço do público e no palco ao fundo, o qual também ganha uma maior dimensão em comprimento e largura, como notamos nas linhas tracejadas que o cruzam horizontal e verticalmente, assim como maiores estruturas, como podemos notar pelas linhas que separam os espaços de cena de primeiro e segundo plano e para aqueles destinados aos demais serviços atrás do palco.

Assim como os modelos de espaços teatrais ocidentais gregos criados na antiguidade, outros equipamentos de cultura também instituídos pelo convívio, como museus, galerias de arte, circos, ruas, praças, terreiros, galpões e outros espaços nos quais são estabelecidas diferentes relações conviviais. Garcia (1996) classificou estas relações a partir da experiência com o

fenômeno teatral, considerando a presença, o convívio, entre obra/artista e espectador nos espaços. Para o pesquisador estas relações podem configurar os seguintes tipos de relações: circular - na qual os espectadores estão dispostos em volta da obra/artista; semicircular - a qual é semelhante à circular, porém em meio círculo; frontal - na qual os espectadores estão de frente para obra/artista; panorâmica - que ao contrário da arena, os espectadores estão dispostos no centro e a obra/artista em volta; sem limites - na qual não se pode identificar quem são os espectadores e quem são os artistas/ obra; por fim a vertical - na qual os espectadores e/ou a obra/artista estão dispostos na vertical, seja em galerias, andaimes ou até suspensos em fachadas de prédios.

Nestas relações de representação, tanto as obras/artistas quanto os espectadores podem assumir diferentes lugares no espaço, assim, cada pessoa percebe a outra e o espaço por distintos ângulos. Contudo, precisamos destacar que os grupos, de espectadores e dos que representam, são compostos por diferentes pessoas, os espectadores podem ou não ter todos os sentidos disponíveis para a percepção das propostas apresentadas pelos que representam, ou, no caso do grupo dos que representam, da mesma forma podem não perceber o estado de presença dos espectadores.

As pessoas, com suas diferenças, podem ainda encontrar barreiras nos espaços, que as impeçam de participar das relações de representação, por terem diferentes características sensoriais, físicas e intelectuais que demandam estruturas específicas para o acesso. E, por conta dessas barreiras construídas socialmente, muitas pessoas podem nem mesmo conseguir estabelecer seu encontro com as demais.

Pavis (1999), nos esclarece que a representação não é o espetáculo em si, e em suas abordagens podemos notar que ele considera as relações estabelecidas para a ocorrência convivial do fenômeno cênico.

Representar, é também tornar temporal, e auditivamente presente o que não estava; é apelar ao tempo da enunciação para mostrar algo, ou seja, insistir na dimensão temporal do teatro. A representação, não é, portanto, ou não exclusivamente, o espetáculo; é tornar presente a ausência, apresentá-la novamente à nossa memória, aos nossos ouvidos, à nossa temporalidade (PAVIS, 1999, p. 340).

Lemos esta abordagem de Pavis (1999), dilatando o aspecto sonoro, auditivo para os demais sentidos do corpo como possibilidades de tornar temporal o ato da representação, desta forma compreendemos que as relações de representação são atos de reconexão, de retomadas de consciência, trata-se de possibilidades de novas conexões corporais, organizadas a partir do desejo pela conexão com o outro e com o espaço. O corpo se destaca nestas relações como parte fundamental na estrutura de convivência que prevê a presença e a comunicação. Esta estrutura pode ser lida em todas as linguagens das artes da cena, por também se configurarem como acontecimentos artísticos que se efetivam quando o receptor elabora sua compreensão da obra, ou, como nos esclarece Flávio Desgranges (2011), quando é estabelecida uma relação entre o objeto, o criador e o receptor. Esta relação depende de um espaço-tempo, da presença aproximada entre o artista e o espectador, de seus aspectos sensoriais e, como no teatro e na dança, apresenta um caráter efêmero e ritualístico.

Este fato se relaciona diretamente com a democratização das linguagens cênicas, reconhecendo a diversidade corpo-sensorial em relação ao lugar do espectador frente ao espetáculo. Nesse sentido voltamos a nos encontrar com Desgranges (2011), que nos indica um caminho para a compreensão de que as linguagens artísticas, por apresentarem uma variedade de elementos de significação, provocam o espectador a ter suas próprias percepções, decodificações e interpretações, tanto da experiência cênica como de sua expansão para a leitura do mundo.

O mergulho na corrente viva da linguagem acende também a vontade de lançar um olhar interpretativo para a vida, exercitando a capacidade de compreendê-la de maneira própria. Podemos conceber, assim, que a tomada de consciência se efetiva como leitura de mundo. Apropriar-se da linguagem é ganhar condições para essa leitura (DESGRANGES, 2011, p. 23).

O aspecto da leitura de mundo, de consciência de si e do mundo, nos chama a atenção para os diferentes paradigmas sobre corpo e normalidade nas configurações dos modelos sociais ao longo dos tempos e suas influências na constituição da sociedade moderna e suas violências normativas paradigmáticas. Dentre estes paradigmas podemos destacar a exclusão, a segregação e a inclusão de pessoas que não se enquadra(va)m na

normalidade instituída num avassalador projeto de modernidade, que efetivamente promoveu diversas linhas abissais de exclusão, de normatização, de invisibilidades, quando o que não está(va) nos ditames de uma civilização moderna é, e era invisibilizado. Esta leitura de mundo tenciona na atualidade formas de convívio que solicitam cada vez mais uma alteridade empática.

Elizeu Souza (2023), em seus estudos sobre a autobiografia do neurologista e escritor inglês Oliver Sacks (1933 - 2015), nos situa temporalmente apontando que na década de 1980 ocorreram grandes crises paradigmáticas que se voltaram para o sujeito. A partir deste marco temporal o sujeito reaparece “sob múltiplas peles: a de autor, narrador, ator, agente social e personagem de sua história” (SOUZA, 2023, p. 04). Sua abordagem parte de uma perspectiva metodológica para uma reflexão sobre as mudanças de discursos, refletidos nas diferentes abordagens sobre os sujeitos na sociedade. O pesquisador explica ainda que:

Essa mudança, que se convencionou denominar de “giro linguístico” ou “giro discursivo”, está alicerçada numa inversão das relações entre pensamento/cognição e linguagem. A linguagem deixa de ser concebida, unicamente, como instrumento de expressão do pensamento, para ser entendida como fator estruturante das visões de mundo, um modo de perspectivar a realidade, (...) as representações do outro e de si (SOUZA, 2023, p. 04).

Essas mudanças paradigmáticas criam acessos para a percepção de si como agente social e cultural, gera abordagens sobre pertencimento e discussões sobre desejos e necessidades a partir dos sujeitos e não para eles. Voltam-se as atenções para o ser no espaço e percebe-se assim as faltas de acessibilidade nos espaços, estes que, a depender de suas características, tornam-se barreiras para pessoas com deficiência ao serem privadas de seus acessos com autonomia e segurança.

Cristina Lucon (2013) contribui com esta abordagem em defesa do rompimento de barreiras que impedem o acesso de pessoas com deficiência.

Nesse sentido, pode-se perceber que deficiência é um conceito em evolução, resultado da interação entre a deficiência de uma pessoa e os obstáculos que impedem sua participação na sociedade. Quanto mais obstáculos, como barreiras físicas e condutas atitudinais impeditivas de sua integração, mais deficiente é uma pessoa. Não importa se a deficiência é motora, visual, auditiva, mental e/ou intelectual, múltipla ou resultante da vulnerabilidade etária. Mede-se a

deficiência pelo grau da impossibilidade de interagir com o meio da forma mais autônoma possível (LUCON, 2013, p. 95).

É com autonomia que os corpos têm a possibilidade de experienciar suas potencialidades e desenvolvê-las das formas que lhes são favoráveis. Assim, os indivíduos têm a oportunidade de criar e transformar espaços, estabelecendo suas convivências e tendo o direito de ser quem são.

Sobre esta pauta, Lígia Amaral (1998) nos diz com propriedade sobre as experiências de crianças com deficiência em ambientes escolares, e aqui estendemos a todas as outras faixas etárias em relação à vida em sociedade, em especial na vida cultural. Segundo ela, a diversidade não deve ser percebida “nem menos que, nem pior que” (AMARAL, 1998, p. 26), e segue nos explicando que só há desvantagem em relação a algo ou a alguém.

Diante dessa manifestação (então considerada legítima) da diversidade, diante da diferença significativa/ deficiência, talvez possa surgir uma nova mentalidade. E dessa mentalidade talvez surja uma nova configuração no jogo de poder. E dessa nova configuração poderá brotar uma nova dinâmica nas interações sociais, quando o “centro do poder” estará então, e só então, dinamicamente passando (nas relações mistas e de acordo com as circunstâncias) de um polo a outro (AMARAL, 1998, p. 26).

A abordagem de Amaral (1998) nos possibilita relacioná-la às reflexões sobre o acesso aos bens culturais, ao fenômeno cênico e aos impasses comunicacionais presentes nele, pois nos revela a urgência da problematização do carrego colonial referido por Rufino (2019), presente nas práticas cênicas que, ou impossibilitam a presença, ou segmentam os grupos e suas oportunidades de participação da vida cultural. Portanto, seguimos nossos caminhos cruzando pontes sustentadas pelas bases decoloniais a fim de compreendermos e defendermos a convivência de corpos diversos em espaços de arte e cultura.

## **1.2. A hegemonia do ver e do ouvir: uma crítica decolonial**

A apreciação de uma obra depende menos de ter cultura do que de uma percepção sensível (MORAES; KASTRUP, 2010, p. 53).

Ainda com nossa reflexão presente na encruzilhada epistemológica entre a cena e a comunicação, tendo reconhecido o aspecto sensorial da comunicação pela mídia primária e o aspecto convivial do fenômeno cênico, pudemos compreender que a comunicação perpassa diversas formas possíveis de percepção sensorial, que ela estabelece conexões que configuram espaços com diferentes relações de representação. Identificamos, portanto, com estas reflexões, uma crítica decolonial necessária concernente à hegemonia visual e sonora recorrente em espetáculos cênicos, e que nos faz perceber a necessidade do estabelecimento de mediações no aspecto comunicacional, para que um número maior de pessoas possa ser contemplado tanto enquanto espectadoras quanto como artistas.

Havemos de compreender, com base nas abordagens sobre corpo, percepção e comunicação sensorial, que as mudanças no espaço e na cultura dependem das possibilidades e desejos de convivência, assim enfatizamos a necessidade de promoção do acesso ao fenômeno cênico a partir de vias comunicacionais sensoriais que despertem o desejo de presença e participação em eventos conviviais, a fim de que seja possibilitada a experiência, a reflexão e conseqüentemente o desejo do indivíduo de agir no meio em que vive e assim movimentar as engrenagens da cultura tendo uma sensação de pertencimento.

Para tal abordagem, referenciamos os pensadores do giro decolonial a partir de embasamentos que nos auxiliam na compreensão de que “somos uma sociedade que reflete uma imagem colonial” (MOURA, 2019, p. 37), uma sociedade construída para exaltar padrões hegemônicos imbricados em todo nosso processo formativo, arquitetado nos padrões europeus, que desconsideram as particularidades e diversidades culturais da América Latina. São pensamentos que nos convidam a romper os limites estabelecidos, e a criar e expressar nossos próprios conhecimentos, com nossas formas próprias de ser, pensar e agir.

Eduardo Moura (2019), ao refletir sobre o pensamento decolonial a partir do semiólogo argentino Walter Mignolo (2007), concluiu que

(...) pensar epistemo-diversidades pressupõe reconhecer que o colonialismo legou aos povos colonizados uma dominação epistemológica que produziu relações desiguais de saber/poder cujo resultado foi a hegemonia de uma forma opressora de saber, que relegou muitos outros saberes a subalternidade (MOURA, 2019, p. 39).

Dentro destes legados nos foi ensinado que corpos com deficiência são improdutivos, incapazes e, com esta abordagem evidencia-se que alguns corpos apresentam desvantagens em relação a outros, e nos foi ensinado a manter estas desvantagens, produzindo conhecimentos de tal forma a desconsiderar estes corpos prejudicados pela dominação epistemológica europeia.

Amaral (1998) em suas reflexões sobre deficiência como um fenômeno global, concluiu que há duas categorias de abordagens sobre deficiência: a primária e a secundária. A primária refere-se às incapacidades como consequências da deficiência em relação ao desempenho funcional de um indivíduo. A secundária refere-se às desvantagens da interação do indivíduo com deficiência no meio em que vive. Em suas palavras a autora afirma:

Em minha visão, a primeira delas (a deficiência primária) está remetida a aspectos descritivos, intrínsecos (ou qualquer nome que se queira dar) e a segunda, basicamente a aspectos relativos, valorativos, extrínsecos... Tenho, na companhia de vários autores, argumentado que a deficiência primária pode impedir ritmos e formas usuais de desenvolvimento, *mas não* a sua ocorrência - o que de fato vem a suceder, muitas vezes, em decorrência das variáveis envolvidas na problemática da “desvantagem” (deficiência secundária). Ou seja, estou referindo-me a questões que apontam para a relativização inerente à própria ideia de desvantagem. Só se está em desvantagem em relação a algo ou alguém! E é na possibilidade de *problematização da desvantagem*, da deficiência secundária, que repousa a maior contribuição da atual conceituação-definição-nomenclatura - “malgrado” oriunda de um modelo médico (AMARAL, 1998, p. 25).

Percebemos em suas palavras que a referência de classificação das abordagens sobre corpos com deficiência partem de um modelo médico, com suas origens em epistemologias europeias, que mesmo não perdendo sua importância e contribuição, precisam ser relativizadas, como já foi feito em outras abordagens, como no modelo social da deficiência, enquanto uma corrente de pensamentos teóricos e políticos, que também precisam de constantes atualizações relativizadas em consideração aos contextos sociais e suas especificidades.

Neste sentido, Amaral (1998) segue contribuindo com suas reflexões de cunho decolonial:

(...) a partir de outro ângulo, penso que essa discussão pode ir realmente além de um exercício de retórica. Penso que, mais do que isso, a questão conceitual pode encaminhar novas formas de interação humana, uma vez que se ponham a descoberto os aspectos intimamente vinculados à desvantagem, especialmente em sua vertente social. E ainda: que ponha a descoberto que uma sociedade abstrata também não existe, pois cada um de nós a constitui, portanto, cada um de nós pode subverter alguns postulados vigentes, revolucionar a mentalidade hegemônica. Essa seria, para além da própria revolução conceitual, a revolução micropolítica, detonada e exercida no cotidiano, nas interações do dia-a-dia (AMARAL, 1998, p. 26).

Tendo estas contribuições consonantes ao pensamento e prática decolonial, “que fornece novos horizontes utópicos e radicais para o pensamento da libertação humana, em diálogo com a produção de conhecimento” (BALLESTRIN, 2013, p. 110), problematizamos as hegemonias identificadas no contexto cênico em relação aos aspectos comunicacionais sensoriais.

As reflexões que levantamos sobre as percepções possíveis do corpo, com destaque na comunicação e no fenômeno cênico, nos parecem necessárias para a compreensão das problemáticas hegemônicas que supervalorizam determinados órgãos do sentido em detrimento a outros nos processos de produção de conhecimento, que aqui chamamos a atenção para a produção artística cênica.

Diariamente são produzidas inúmeras informações representadas, em sua maior parte, de forma visual, sonora ou pela combinação das duas formas, deixando de provocar sentidos que podem, com suas associações, somar qualitativamente às experiências corporais.

A visão e a audição são órgãos do sentido que podem operar de forma distal e as formas das informações que afetam estes sentidos podem não provocar sensações em órgãos que operam de forma proximal como o tato e o paladar. Mesmo o olfato, o qual podemos considerar um órgão de percepção intermediária, proporciona melhores experiências perceptivas quando há uma maior proximidade entre os corpos, pois assim se absorve mais partículas do corpo percebido, ampliando suas reversibilidades.

Desta forma, a visão e a audição podem se tornar percepções restritivas às experiências corporais, ao passo que se produz mais expressões provocativas a estes órgãos do que ao tato, ao paladar e ao olfato, órgãos estes que também podem dilatar as percepções de si, do outro e promover um maior alongamento de si em relação à carne do mundo, além de possibilitar a expansão de outros corpos que recorrem a diferentes sentidos em suas intercorporeidades, que podem contribuir com a promoção de uma cultura acessível no contexto das artes da cena.

Viviane Kastrup (2015) contribui com esta abordagem em seus estudos sobre a percepção tátil e háptica de pessoas cegas. Em seus estudos ela concluiu que “o tato é um sentido proximal, por contato, sendo nesta medida distinto da visão e da audição, os quais são sentidos que funcionam a distância” (KASTRUP, 2015, p. 73). Ela segue explicando que esta percepção é fragmentada e mais lenta que a visão e que devido a esta fragmentação se faz necessária uma maior mobilização de partes dos corpos em contato para a elaboração total de uma imagem. Esta mobilização e articulação de diferentes partes do corpo para a percepção tátil gera o conceito de percepção háptica, conforme nos explica a autora.

A percepção háptica é uma percepção por fragmentos, aos pedaços, sempre sucessiva e por vezes parciais. Enquanto a visão dá lugar a uma percepção distal e global, o tato fornece um conhecimento por partes e menos estruturado. As sensações sucessivas são aos poucos combinadas e sintetizadas, mobilizando o esforço da atenção e a memória de trabalho. Por sua dimensão cinestésica, a percepção háptica permite conhecer as formas dos objetos, mas também as tensões dos músculos e tendões do corpo (KASTRUP, 2015, p. 73).

Esta percepção háptica possibilita a percepção do outro, que em estado passivo ao toque permite uma elaboração imagética do corpo tocado e uma constante reelaboração do corpo tocante, impactando assim em uma experiência estética que perpassa pela dimensão sensível do conhecimento que se estabelece pela presença e pelo encontro. Kastrup (2015) nos informa que o filósofo Jean Brun (1919 - 1994) “avança nesta direção e propõe a distinção entre tato e toque, sendo o primeiro mais funcional e utilitário e o toque a dimensão mais sensível do conhecimento. O tato permite o exercício do tocar mas não o constitui”. (KASTRUP, 2015, p. 74). Mesmo quando não tocado, por ser proximal, pode favorecer a percepção do outro por sua vibração

energética que gera diferentes temperaturas que impactam nas sensações intercorporais.

Contudo, não se trata de um sentido autônomo, que promove plena segurança, pois quanto maiores as possibilidades de associação dos sentidos, melhor podemos qualificar nossos estados de autonomia e segurança. Um exemplo desse fator está na observação de Kastrup ao se referir que a “visão é pre-visão no sentido em que ela é capaz de antecipar e nos proteger de obstáculos e ameaças” (KASTRUP, 2015, p.74), no entanto, o estímulo prioritário a experiências distais como absolutas podem anular os demais sentidos interferindo assim em aspectos cognitivos e afetivos, tão necessários no rompimento de barreiras atitudinais na sociedade.

Tendo feitas estas pontuações, considerado os aspectos conviviais do fenômeno cênico observados por Jorge Dubatti (2021) e os aspectos comunicacionais esclarecidos por Viviane Sarraf (2013), consideramos que as relações de representação estabelecidas no fenômeno cênico, evidenciaram ao longo de seus desenvolvimentos as possibilidades de afetar os corpos, com a visão e a audição disponíveis para estas experiências, deixando em outros planos a relação com os demais órgãos do sentido que devem e poderiam ser considerados nos processos de criação.

Vale ressaltar que os aspectos cognitivos, de constituição de consciência e conseqüentemente de movimento cultural se dão a partir das experiências corporais. São elas que constituem espaços e obras de arte, as quais são expressões das produções de conhecimento humano, e o contato com estas produções ampliam as percepções.

Se os corpos são atraídos para as reversibilidades a partir dos órgãos dos sentidos disponíveis ou priorizados, quando não são criadas obras de arte que convidam os demais sentidos, para além da visão e da audição, exclui-se a possibilidade de reversibilidade com corpos diversos, conseqüentemente os espaços e obras se distanciam cada vez mais das possibilidades de inclusão de mais pessoas com características perceptivas sensoriais diversas e ainda da possibilidade de mover a cultura para uma perspectiva acessível a mais pessoas.

A arte faz ver, amplia a percepção. De todo modo, não devemos colocar a arte num campo de transcendência, nem a experiência com a arte num âmbito restrito a seres supostamente especiais - aqueles que possuem cultura, no caso dos apreciadores, ou genialidade, no caso dos artistas. A apreciação de uma obra depende menos de ter cultura do que de uma percepção sensível (MORAES; KASTRUP, 2010, p. 53).

Com as colaborações de Moraes e Kastrup (2010) chamamos atenção para os riscos de um trato hegemônico da visualidade e da audibilidade em experiências artísticas, pois em um tempo e lugar que se preza a democracia e a liberdade, possibilitar o convívio e a comunicação é um ato político que respeita e valoriza a si e ao outro nos espaços momentos de partilha.

Ampliar nossas possibilidades comunicacionais sensoriais é promover uma expansão corporal de impacto cultural e social, afinal desta forma mais pessoas tem a oportunidade de conviver e de estabelecer suas relações de representação, de serem representantes e representadas.

Para que esta ampliação de possibilidades ocorra no contexto cultural se fazem necessários atos de desobediência artística, que escape até mesmo aos pressupostos técnicos e estéticos já estabelecidos nas pautas da Acessibilidade Cultural. E para que esses movimentos se tornem práticas culturais são necessários atos de desobediência docente, como nos explica Eduardo Moura (2019).

(...) a desobediência docente demarca e dá contornos a uma produção de conhecimentos em arte, a partir da formação inicial acadêmica de professores/as até os processos educativos em arte, quer seja em espaços formais ou não-formais, que legitimem epistemes anti-hegemônicas, não-eurocêtricas; que criem identificação com a América Latina nas dimensões artísticas, históricas, sociais, culturais; e ampliem o espectro para uma consciência descolonizada (MOURA, 2019, p. 42).

Dessa maneira, e ainda sob as reflexões de Moura (2019), se faz necessário colocar em prática o pensamento decolonial, pois como defendido pelos autores e autoras do giro decolonial, não se distingue as teorias das práticas em um pensamento de fronteira.

Nesta encruzilhada epistemológica compreendemos que, além de fazer estripulias, como defendido por Rufino (2019), devemos ser desobedientes às regras impostas à normatização do saber, do pensar e do fazer, e seguir

crendo nas potências criativas e expressivas que demarquem a participação da diversidade na vida cultural, colocando em prática os aparatos legais conquistados a duras penas pelos movimentos sociais da pessoa com deficiência.

### **1.3. Abordagem política: as diferentes relações de representação**

“Temos o direito a ser iguais quando a diferença nos inferioriza; temos o direito a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza” (SANTOS, 2016, p. 18).

Na introdução de seu livro ‘*A difícil democracia*’, Santos (2016) nos diz que em grande parte da história, o lugar do discurso sobre democracia no século XX foi o do liberalismo, que, neste discurso, as abordagens estratégicas de manutenção de poder, visou promover a invisibilidade e a demonização de outras formas de compreender e exercer a democracia. O autor pontua que em determinados momentos do século XX houve abertura, ou melhor dizendo, foi tensionada a criação de acessos possíveis, para debates abertos à pluralidade e à diversidade de pensamentos sobre outras formas de democracia. O autor situa neste sentido alguns marcos como: o início do século XX, o momento imediato após Segunda Guerra Mundial e enfatiza que foi no final da década de 1980 que os debates plurais e diversos foram aos poucos desaparecendo, ao passo que o pensamento liberal se transmutou no que ficou conhecido como democracia neoliberal. O retorno ao debate plural e diverso democrático foi retomado, segundo o autor, apenas na primeira década do século XXI com a criação de condições (2018) políticas dentro de um princípio que ele conceitua como demodiversidade.

Boaventura de Sousa Santos aborda o conceito de demodiversidade em seu livro “Demodiversidade: imaginar novas possibilidades democráticas”, publicado em 2018. Nele o autor aborda o conceito como uma coexistência pacífica ou mesmo conflituosa de diferentes modelos democráticos, como uma proposta para uma renovação e aprimoramento da democracia, assim como pode se ler na Constituição do Equador, citada por ele, a qual reconhece os três tipos de democracia: representativa, participativa e comunitária.

Entende-se, com a abordagem do filósofo e economista Amartya Sen e do sociólogo Immanuel Wallerstein, citados por Santos (2016), que o século XIX foi marcado pela ‘emergência da democracia’ como uma ‘aspiração revolucionária’, porém que no século XX, esta democracia se tornou um slogan vazio de conteúdo, adotado universalmente e como causa de grandes disputas que resultaram, após sequenciadas guerras, na democracia como forma de governo, que foi inicialmente de controle hegemônico e a seguir com implicações restritivas “das formas de participação e soberania aplicadas em favor de um consenso em torno de um procedimento eleitoral para a formação de governos” (SANTOS, 2016, p. 14), o que gerou debates sobre a compatibilidade ou não entre democracia e capitalismo, em relação às formas de redistribuição.

Redistribuição é uma abordagem desenvolvida por Theodore Lowi (1966) nos Estados Unidos na década de 1960, para distinguir as políticas públicas distributivas, regulatórias e redistributivas. Segundo Laczynski (2012) os estudos de Lowi (1966) explicam estas políticas públicas como: distributivas, as quais tratam da alocação de recursos disponíveis no governo para o serviço público, para pesquisas e para as políticas tarifárias; regulatórias que se são as decisões governamentais em relação às decisões privadas em relação à alocação dos recursos como, por exemplo, na regulação dos sistemas de transporte; e as redistributivas que dizem respeito à distribuição dos recursos com base na arrecadação de impostos, em uma lógica em que “uma parte da população paga mais impostos do que recebe em serviços” (LACZYNSKI, 2012, p. 50).

A redistribuição é um tipo de política pública que precisa ser estudada com maior profundidade no campo dos direitos humanos, ao lado dos outros dois tipos: a distribuição e a regulação, pois “são estas políticas que questionam a distribuição do poder na sociedade e são as que envolvem as questões de raça, religião, pobreza, seguridade social” (RICCI, 2002, n.p. *apud* LACZYNSKI, 2012, p. 50), incluindo as questões dos corpos diversos, das pessoas ditas socialmente com deficiência, porém não aprofundaremos as discussões sobre estas políticas no presente estudo, pois objetivamos identificar o contexto em que está inserido o público composto por pessoas

com deficiência, bem como são percebidos no contexto cultural em relação às garantias de direito ao acesso.

Santos (2016) segue nos orientando, portanto, quanto às abordagens sobre democracia. O autor nos aponta dados valiosos para a compreensão da importância do exercício democrático de participação popular, ao abordar sobre as patologias causadas pela concepção hegemônica da democracia. A primeira refere-se ao abstencionismo popular causado pela crença que o voto não teria nenhum poder de mudança social e a segunda patologia refere-se à representação, uma vez que a população não se sentia representada pela pessoa eleita. Estas patologias, segundo o autor “desencorajavam a mobilização social em prol da ampliação e do aprofundamento dos processos democráticos” (SANTOS, 2016, p. 17).

Contrariamente às patologias provocadas pela concepção hegemônica de democracia, ergue-se uma abordagem contra hegemônica de Santos (2016) sobre a “democracia como uma gramática social que rompa com o autoritarismo, o patrimonialismo, o monolitismo cultural, o não reconhecimento da diferença”, e segue enfatizando que esta abordagem implica em grandes investimentos nos direitos econômicos, sociais e culturais.

Ao analisar as mudanças democráticas ocorridas nos anos 2000, Santos (2016) identifica três momentos que sugerem o início de um experimentalismo democrático: primeiramente, as experiências de democracia participativa, em seguida, a consagração constitucional de uma nova relação entre o princípio da igualdade e o princípio do reconhecimento da diferença (SANTOS, 2016, p. 19) e, por último, a criação de constituições políticas na América do Sul que se distanciam do pensamento eurocêntrico moderno e colonial em diversos aspectos, como no reconhecimento da plurinacionalidade com base material e política, e no reconhecimento da interculturalidade.

Em suma, a democracia representativa é aquela que deveria ser temporariamente eleita pelo povo para ser porta-voz dos interesses de todos, a democracia participativa aquela na qual a população participa ativamente nas tomadas de decisão políticas e a democracia comunitária na qual todas as pessoas opinam e participam de forma solidária e sistêmica.

É com base neste experimentalismo que Santos organiza sua abordagem de demodiversidade, em prol de uma mudança das relações de poder postas por abordagens simétricas das relações humanas que inovem para além do que as teorias políticas liberais e marxistas não conseguiram por confundirem “tomada de poder com exercício de poder” (SANTOS, 2016, p. 129). Segundo o autor, essas novas abordagens se destacam em quatro aspectos:

1) Valorizam os conhecimentos produzidos pelos atores sociais e concebem a construção teórica como reflexões em curso, sínteses provisórias de reflexões amplas e partilhadas; 2) acompanham os processos de transformação para permitir aos atores sociais conhecer melhor o que já conhecem; 3) facilitam a emergência do novo por meio de sistematizações abertas que formulem perguntas em vez de respostas; 4) fomentam comparações síncronas e diacrônicas entre experiências e atores sociais tanto para situar e contextualizar as acrobacias do universal como para abrir portas e soltar correntes de ar nos *guettos* da especificidade local (SANTOS, 2016, p. 128-129).

Podemos identificar relações entre estes aspectos com a nova perspectiva de acessibilidade que considera o posicionamento de pessoas com deficiência em relação às suas necessidades e desejos em relação às experiências artísticas e estéticas, ao contrário da concepção anterior que primava pela gratuidade de ingressos, pela sessão especial para instituições especializadas, ou mesmo pela prática artística “para” pessoas, grupos e comunidades específicas sem prévio conhecimentos dos interesses das pessoas destinatárias, reforçando práticas colonizadoras.

Se é verdade que o teatro sucede à vida, logo entendemos que ele “é um conjunto de fatos, práticas, ação humana, trabalho humano (Marx), nas coordenadas espaço-temporais da vida cotidiana” (DUBATTI, 2007, p. 21-32, tradução nossa), em um contexto cultural produzido com potências subjetivas e reelaborado cotidianamente, não excluindo nenhum corpo por interesses de representação política e social, pois todos os corpos compõem o sedimento da vida que nutrem o fenômeno cênico, não apenas no sentido de contemplação, de lugar de onde se vê, mas de lugar de reflexão conforme a raiz etimológica grega da palavra teoria (*theomai*), comum à do teatro (*theatron*), que “quer dizer que o ver de que falam os gregos em *theatron*, excede a visão, excede o sentido da vista e o sentido da audição” (DUBATTI, 2021, online).

Podemos presumir que há algo para além das provocações sensoriais sonoras e visíveis que atraem os corpos com suas potências intercorporais, estabelecendo nas artes da cena as relações de representação, uma espécie de sinergia presente nas funções orgânicas dos corpos, que os aproximam, realizando o desejo instintivo pela presença, pelo pertencimento, que as faz se reunirem em convívio, e como sucessão da vida, representá-la.

Contudo, o entendimento do termo representação parece assumir diferentes concepções na sociedade. Encontramos ainda na filosofia política uma crítica em relação à dicotomia entre poder e potência. Poder relacionado a um representante do povo, diferente de potência associada à multidão que não pode ser representada, pois esta se estabelece na cooperação, conforme compreendemos nas abordagens de Antônio Negri (2002), e nas artes da cena identificamos uma abordagem compreendida como a possibilidade de presentificar as ausências. Portanto, seguiremos adiante na busca por tentar esclarecer estas relações conviviais, sócio-políticas e cênicas em relação às pessoas com deficiência.

Notamos que as relações humanas, a dos corpos próprios, são fundamentais, porém, para entendê-las precisamos considerar o espaço/tempo e o que há nele em diversas dimensões de análise. O espaço como o anímico manipulado, extensão dos corpos, fundamental nesse convívio intercorporal, como um território “comum”, e em termos de potência e de direito, como território “possibilitado” no sentido da disputa pelo espaço/ tempo e pelo poder.

Para seguirmos este caminho com uma abordagem política visamos construir uma compreensão de corpo, na lógica da construção social relacionada diretamente com os conceitos de poder e potência, na contradição entre povo e multidão, conforme as abordagens de Negri (2002). Para o filósofo político, estes conceitos não podem ser confundidos, e percebemos que podem coexistir, pois “a carne é potencialidade pura” (NEGRI, 2002, p. 29), ela é uma potência contra o poder, contra “a subordinação da multiplicidade, da inteligência, da liberdade, da potência” (NEGRI, 1993, n.p *apud* SZANIEKI, 2007, p. 15), potência esta que não pode ser compreendida como resistência ao poder, pois ela não se resume a uma reação a algo posto anteriormente ao

qual se nega. A potência é positiva, é movimento, é um constante entrecruzamento com o mundo, é *cum panis* (dividir o pão), nos termos fenomenológicos ela é intercorporeidade, é constituinte, enquanto o poder é constituído e institucionalizado.

Estando no cárcere no ano de 1979, privado de um amplo convívio, condenado por cumplicidade política e moral com o grupo guerrilheiro italiano Brigadas Vermelhas, Negri (2002) entra em contato com a obra do filósofo racionalista Baruch Spinoza (1632–1677). Com esta leitura reflete e problematiza o conceito de multidão, forjado por Spinoza no século XVII, e o contrapõe ao conceito de povo, o qual Negri (2002) busca em Thomas Hobbes (1588–1679). Estabelecidos os contrapontos, emerge outra dicotomia existente entre povo e multidão, poder e potência, compreendendo como alienador o conceito de representação, no contexto social e político, e segue suas reflexões em busca de um sujeito político *outro* na pós-modernidade, portanto seguimos este raciocínio que compreende o corpo como potência.

Nos referimos a sujeito político *outro*, a partir das propostas dos autores do giro decolonial, que estudam as forças de resistência à colonialidade “como práticas epistêmicas produzidas pelos sujeitos à margem do regime, e que questionaram, ainda que sem a devida ‘visibilidade’, o eurocentrismo e a colonialidade do poder, do ser e do saber” (MOTA NETO, 2016, p. 87).

Para Negri (2002), após analisar a crise democrática contemporânea, conclui que a democracia está alicerçada em instituições que representam o povo, e o povo representa a população. Nesta abordagem, representação é lida a partir da reflexão política e estética que “significa, entre outras coisas, tomar o lugar de alguém” (SZANIEKI, 2007, p. 23–24), ou seja, a população é reduzida ao povo, representado pelos interesses de determinadas instituições que não garantem o comum, o corpo próprio, a cada individualidade, sendo, desta forma, uma falsa democracia, vendida em discursos institucionais como maior valor social da população, a qual é compreendida a partir da ideia sociológica de um conjunto de pessoas em um determinado espaço e tempo comum.

Segundo Negri (2002), como nos explica Bárbara Szanieki (2007), “a multidão não é nem encontro de identidade, nem pura exaltação das diferenças, mas é o reconhecimento de que, por trás de identidades e diferenças, pode existir algo comum” (SZANIEKI, 2007, p. 112). Em contraposição ao conceito de povo, Szanieki (2007), ainda a partir das abordagens de Negri (2002), segue nos esclarecendo um pouco mais sobre esta dicotomia na compreensão de população, presente nos conceitos de povo e multidão:

A multidão desafia a representação política e estética porque é uma multiplicidade indefinida, incomensurável, incompatível com os “racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade” (NEGRI, 2003, p. 126). Em termos políticos, e possivelmente estéticos, o conceito de povo – corpo social representado de forma transcendente – seria superado pelo conceito de multidão – cooperação social expressa de forma imanente. Passamos de uma unidade representacional e transcendental abstrata para uma multiplicidade cooperativa e imanente concreta (SZANIEKI, 2007, p.110).

Szanieki (2007) segue nos alertando, a partir dos apontamentos de Hobbes, sobre as formas de relacionamento entre os indivíduos que atravessam a modernidade e que refletem de certa forma diferentes tensões intercorporais e diferentes intenções subjetivas.

(...) os indivíduos se relacionam uns com os outros movidos pelo medo e pelo egoísmo. Esse conflito natural só pode ser resolvido pelo contrato social estabelecido em dois tempos: o primeiro consiste na alienação do poder e dos indivíduos para um poder transcendente; o segundo resulta na concepção de uma soberania centralizadora, capaz de garantir paz e segurança aos indivíduos e à propriedade. Dessa forma, os indivíduos alienados de seus poderes tornam-se povo, produto do Estado. Essa concepção de povo e de Estado atravessa a modernidade (SZANIEKI, 2007, p. 116).

Entendemos até este ponto que o mundo é uma extensão dos corpos em convívio, em contínua constituição imanente deste mundo/carne, seja em formas e em subjetividades, estabelecendo os critérios desejantes que aproximam e distanciam os corpos, permitindo e qualificando, ou não, as intercorporeidades, pautadas na provocação sensorial possível dos órgãos dos sentidos presentes, ou disponíveis, de cada corpo. Contudo, socialmente notamos uma efetiva investida na manipulação de interesses de uns sobre outros, desterritorializando e cancelando os corpos desviantes normais, seja por diferenças sensoriais, intelectuais e físicas, compreendidos como

incompletos e improdutivos, assim como por outras diferenças como etnia e gênero, desde a defesa de uma pauta calcada pela relação de medo e egoísmo, sedimentada no processo de constituição do mundo, a qual reverbera na configuração de distintas formas de representação, ou de relações de representação, que refletem os interesses do Estado/ instituições e das populações em seus espaços e tempos ao longo da história, o que podemos chamar de território possibilitado a partir das abordagens sobre colonialidade do poder, como podemos perceber nas configurações/ representações arquitetônicas de diferentes tipos de espaços utilizados/ construídos/ configurados no fenômeno cênico.

Percebemos que no contexto político a representação é feita segundo os interesses hegemônicos, como algo que seja ideal para o povo, porém vimos que neste “povo” não está contida toda a população, que em termos da abordagem sobre multidão, a população deveria estar em um relacionamento cooperativo com total participação. Vamos, no entanto, retornar à abordagem do conceito de representação no fenômeno cênico, a partir do parecer de Pavis (1999), para tentarmos estabelecer possíveis relações. Representar, é também tornar temporal, e auditivamente presente o que não estava; “(...) é tornar presente a ausência, apresentá-la novamente à nossa memória, aos nossos ouvidos, à nossa temporalidade” (PAVIS, 1999, p. 340).

A soberania representada na pintura “Las Meninas”, de Diego Velazquez (1656), que foi questionada no reflexo do espelho, foi também discutida na obra “As palavras e as coisas”, de Michel Foucault (1999). A representação, entendida como conceito do contexto cênico, foi sendo usada também como uma estratégia para a promoção da hegemonia e dos interesses. Isso é perceptível ao longo da história do teatro ocidental, seja pela soberania do “príncipe” ou da igreja, instituições que se colocam como representantes do povo, modificando e edificando estruturas espaciais. Por outro lado, a representação cênica não deixa também de ser uma potência para a multidão, como podemos perceber em manifestações de rua, em festas populares e no carnaval, por exemplo.

O que difere essas formas de representação provavelmente se refere à crença de que em uma delas, na cênica, sabe-se que há ali uma relação entre o real e o fictício acreditado pelos espectadores, enquanto na representação política, o fictício é tomado como real dentro de um discurso de manutenção do poder. Para auxiliar nesta compreensão, Pavis (1999) nos apresenta o conceito de denegação advindo da psicanálise e aplicado ao contexto cênico para se referir a um dos tipos de relações cênicas que ele apresenta, e que aqui nos serve como associação a esta abordagem.

A situação do espectador que experimenta a ilusão teatral embora tendo a sensação de que aquilo que está vendo não existe realmente, constitui um caso de denegação. Esta denegação institui a cena como o lugar de uma manifestação de imitação e de ilusão (e, consequentemente, de uma identificação); porém ela contesta o engodo e o imaginário, e recusa reconhecer na personagem um ser fictício, fazendo dela um ser semelhante ao espectador. A denegação da identificação permite ao espectador libertar-se dos elementos dolorosos de uma representação. (...) a denegação faz a cena oscilar entre o efeito de real e o efeito teatral, provocando alternadamente identificação e distanciamento. É nesta dialética que reside, provavelmente, um dos prazeres da representação teatral (PAVIS, 1999, p. 90).

Este prazer, ou estes prazeres, provavelmente ligam-se ao desejo pela presença, por ser quiasma, pelo pertencimento, por ser agente constituinte do mundo. No entanto, notamos ainda uma manipulação, que aqui julgamos ter influência político-social, em relação aos “lugares de onde se vê”, percebidos nas diferentes relações de representação dadas na evolução da arquitetura teatral no Ocidente.

Se destacarmos a cena ocorrida nas construções arquitetônicas, perceberemos nelas uma representação dos interesses de manutenção do poder, considerando marcos na história da evolução da arquitetura teatral nas teorias e práticas, como a reserva de lugares específicos para os sacerdotes, senadores, imperadores, barões e de outros espaços separados para os demais, menos favorecidos na pirâmide social, e, vale ainda destacar o bloqueio do acesso a uma grande parcela da população por distintos motivos sociais e políticos de cada tempo e espaço na história.

O lugar de onde se vê, em potência, pode ser lido como lugares *outros* de onde se vê, compreendendo que existem distintos espaços que possibilitam perceber a obra cênica em posições diferentes, independente da qualidade da

experiência que se pode ter a partir de cada lugar, porém, voltando para as diversidades de corpos, havemos de enfatizar que o fenômeno cênico apresenta características hegemônicas por primar pelo uso de recursos visuais e sonoros, excluindo assim uma parcela da população que não recorre a esses, ou a um desses recursos, para estabelecer suas intercorporeidades com o mundo.

Consideramos haver nas relações sociais uma densa e profunda interconexão de corpos, que na construção social se estabelecem de formas distintas, determinando qualidades e méritos classificativos que reverberam na constituição da sociedade. Essa reverberação é sucedida na cena a qual atrai os corpos que com ela se identificam, ou que são convocados sensorialmente a se aproximarem, com um desejo de estabelecer reflexões e novas interconexões com os outros corpos em um território comum.

Entendemos, portanto, que o fenômeno cênico se estabelece na sociedade também enquanto instituição política e não só estética. Se em Negri (2002), na dimensão social, o representante reflete uma parcela da população que segue os ditames do projeto proposto por ele, presumimos que em termos estéticos cênicos, ao longo da história as instituições empreenderam representações cênicas conforme seus interesses em relação ao poder constituído, seja ao seu agrado, seja para conduzir/ instituir uma moral e ética a ser seguida como modelos, seja pelo medo ou pelo egoísmo, conforme pontuado por Szanieki (2007), abrandando, educando, moldando os corpos e rechaçando suas potências a partir de um padrão de normalidade estabelecido pelo projeto de modernidade.

# ACESSIBILIDADE CULTURAL



Descrição da imagem: Fotografia cobrindo toda a área do fundo da página. Close em duas mãos de pele clara. As mãos tocam uma escultura em alto-relevo. A escultura tem cabelos brancos e usa óculos. Sobre a imagem os caminhos de piso tátil direcional se encontram em círculos de piso de alerta. No canto superior esquerdo, em um retângulo preto, há o letreiro: Acessibilidade Cultural.

## **CAPÍTULO 2 – ACESSIBILIDADE CULTURAL**

Partindo do pressuposto de que a presença é necessária para que se estabeleçam relações conviviais, pensemos um pouco sobre a ausência de pessoas com deficiência, seus impactos nos ambientes culturais e a criação do conceito de Acessibilidade Cultural como ato de resistência dos movimentos das pessoas com deficiência na área da cultura.

Como abordado no capítulo anterior, defendemos que os corpos estabelecem suas relações conviviais a partir de suas estruturas de comunicação sensorial, assim se estabelecem nos espaços, e, com suas diversas formas de relações em seus ritos sociais, produzem conhecimentos alterando o ambiente, criando novos espaços, acessos e instituições.

Na elaboração do conteúdo intitulado “Arte-Educação e Acessibilidade Cultural: experiências e possibilidades em espaços e equipamentos culturais”, para o Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que objetiva formar especialistas em políticas culturais de acesso a todas as condições humanas, tive a oportunidade de iniciar esta discussão sobre espaços e equipamentos culturais pela perspectiva da Acessibilidade Cultural. Neste material defendo a ideia de que somos seres culturais, pois “as formas e modos como estabelecemos nossas relações com os demais seres, com os quais compartilhamos nossos tempos e espaços, são determinantes das configurações das espacialidades e formas de convivência.” (SANTANA, 2022, p. 5)

Ainda neste material defendo que:

Podemos considerar a existência do espaço a partir de nossa presença e de nossas formas de relacionamento nele, seja consigo ou em relação a outros seres e objetos. O espaço é o que percebemos e é resultado de nossas intervenções nele. Sua significação, função e usabilidade dependerá da consciência que se tem de si, da humanidade com a qual se relaciona e da organização social na qual se dá a experiência com o espaço, considerando estes aspectos como determinantes das expressões de uma cultura.(SANTANA, 2022, p. 10)

O longo período de ausências da diversidade de corpos nos espaços, ou de presenças da diversidade ignorada, como podemos perceber nas abordagens paradigmáticas em relação à exclusão, segregação, integração e

inclusão, abordadas por autores como Octo Marques da Silva (1987), foram constituídos espaços e instituições sem acessibilidade, pela falta de condições para abrigar e acolher todas as pessoas que integram a sociedade, com suas características específicas e singulares. Ressalto que a ausência da diversidade provoca a constituição de espaços incompletos e incapazes de acolher a todos, afinal, como defendido anteriormente, são as pessoas que criam os espaços com suas convivências.

Nesta defesa, e como justificativa dos impactos das ausências de pessoas com deficiência na constituição dos espaços de cultura, explico que:

As formas e modos como estabelecemos nossas relações com os demais seres, com os quais compartilhamos nossos tempos e espaços, são determinantes das configurações das espacialidades e formas de convivência. Assim movemos as engrenagens da cultura. Estas engrenagens são compostas por equipamentos e mecanismos, produtos do conhecimento humano, portanto parte da cultura, e podem atender as necessidades e demandas de uma comunidade, de um povo ou mesmo de um sistema de gestão cultural com seus interesses específicos, considerando ou não as características intelectuais, mentais, físicas e sensoriais das pessoas que compõem os grupos sociais de determinadas culturas. (SANTANA, 2022, p. 5)

Desta forma, visamos sustentar a ideia de que a qualidade das relações humanas impacta diretamente na constituição dos espaços e equipamentos de cultura, conseqüentemente a determinação desta qualidade está diretamente ligada ao aspecto da comunicação sensorial, que, como defendemos no capítulo anterior, possibilita as relações de convivência e de representação.

Emerson de Paula e Verônica Mattoso (2016) contribui neste aspecto nos explicando que:

A percepção humana, então, está intimamente ligada aos sentidos e à relação que estabelecemos com o mundo no qual vivemos. E essas relações devem estar presentes em espaços não formais, como os ambientes culturais, que são também ambientes educativos, cujo processo de aprendizagem se dá por meio de ações fora do sistema regular de ensino dialogando com diferentes públicos. Dialogar com a diversidade é tornar um ambiente acessível a todos, promovendo emprego de recursos para acessibilidade na comunicação, informação e fruição. (SILVA, MATTOSO, 2016, p. 226)

Acreditamos, portanto, que a ausência de pessoas com deficiência, com suas mais diversas características sensoriais, físicas, intelectuais e mentais, foi acarretada por um projeto avassalador de modernidade que provocou a constituição de espaços sem acessibilidade, espaços incapazes de acolher

com autonomia e segurança as mais diversas pessoas que compõem a sociedade, além de serem espaços que não representam, em muitos aspectos, os ideais de um ambiente que deveria ser para todos, como notamos em muitos espaços culturais com barreiras nas diversas dimensões da acessibilidade, sejam elas atitudinais, programáticas, metodológicas, arquitetônicas, comunicacionais e informacionais.

### **2.1. Acessibilidade Cultural: um conceito em construção**

Foi com os movimentos de reivindicação da presença de pessoas com deficiência nas diversas dimensões da sociedade que o conceito de Acessibilidade Cultural começou a ser desenvolvido. Patrícia Dorneles (2018) atribui o marco inicial das abordagens sobre este conceito à realização da Oficina Nacional de Políticas Públicas para Pessoas com Deficiência, promovida pelo Ministério da Cultura através da Secretaria de Identidade e de Diversidade Cultural, em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz - FioCruz no ano de 2008. Dorneles no explica que:

Nesta oficina, o termo Acessibilidade Cultural foi apresentado aos gestores do Ministério da Cultura daquele período como um elemento fundamental para pensar a questão da relação das políticas culturais e as pessoas com deficiência, para além das políticas de fomento, de patrimônio e de difusão das suas produções. Naquele período o termo Acessibilidade Cultural se constitui em um conceito, e o mesmo manteve a identidade traduzida por muito tempo como um conceito único e direcionando a expressão Acessibilidade Cultural para pessoas com deficiência junto às políticas culturais. (DORNELES, 2018, p.7)

Este marco temporal apresentado por Dorneles, nos revela o quão novo é o conceito, portanto, ressaltamos a importância da divulgação e problematização de todos os atravessamentos que ele possa provocar, bem como das diferentes compreensões e interpretações que se possa ter, visando compreender sua amplitude. Assim visamos elencar algumas concepções cunhadas por pesquisadores que se dedicam a este estudo.

O professor e pesquisador Emerson de Paula Silva (2016) explica o conceito de Acessibilidade Cultural como uma encruzilhada epistemológica, se caracterizando como um conceito interdisciplinar, assim como o conceito de Arte-Educação, em que se aprende ensinando e com o ensinar se aprende,

“numa constante dialética de construção de saberes, cujo ponto importante é o contato com o outro.” (SILVA, MATTOSO, 2016, p. 226).

Paula (2016) segue explicando que o conceito de Acessibilidade Cultural “nos apresenta um caminho de vias diversas, mas que encontram um ponto de confluência na diversidade.” (SILVA, MATTOSO, 2016, p. 228). Sua abordagem anuncia um posicionamento decolonial que nos convida a compreender as particularidades implícitas nas defesas pela presença da diversidade em espaços de arte e cultura. Sobre este apontamento o professor defende que:

A Acessibilidade Cultural não pode ser ignorada num local em que corpos diversos estão presentes e vivos, pois ela oportuniza e mobiliza saberes que descolonizam olhares, questionando o próprio fazer teatral calcado na Arte do Corpo em Cena, que precisa demonstrar uma performance em que a superação do movimento é a tônica, pautando quem tem aptidão e habilidade artística, fazendo ecoar a lógica de um padrão normativo para como deve ser um “bom desempenho” de um/a artista de Teatro. (PAULA, FONSECA, 2021, p.140 - 141)

Este conceito defendido por Emerson de Paula e José Flávio Fonseca nos sugere ainda uma reivindicação pela presença como um estado de direito, afinal parte da diversidade a reivindicação por seus direitos de convivência, direitos que historicamente estiveram fora dos projetos e concepções de sociedade como abordamos anteriormente. O professor traz o teatro em sua abordagem, como uma das práticas artísticas, com suas bases e convicções questionadas a partir da aproximação de corpos diversos a esta linguagem artística, alertando que com a presença de corpos Outros, corpos diversos, se fazem necessárias novas reflexões sobre o fazer artístico e tem-se assim a oportunidade de expansão das possibilidades criativas.

Para tal expansão se faz necessária a convivência com a diversidade. O professor alerta que “acessibilizar espaços culturais é desenvolver ações de inclusão aos mais diversos públicos, garantindo não só a questão física, mas a fruição estética. (SILVA, MATTOSO, 2016, p. 233). Para tal, as primeiras mudanças precisam ocorrer nas pessoas em suas atitudes, se abrindo para novos aprendizados e mudanças paradigmáticas. Se faz necessária uma aproximação mutuamente empática, livre de preconceitos e atos capacitistas.

Viviane Sarraf (2018) destaca que estas mudanças beneficiam todas as pessoas, não sendo, portanto, um conceito restritivo ou exclusivista. A autora define Acessibilidade Cultural como o estabelecimento de um “conjunto de adequações, medidas e atitudes que proporcionem bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para pessoas com deficiência, beneficiando públicos diversos.” (SARRAF, 2018, p. 25)

O professor Emerson de Paula também adverte que o conceito de “acessibilidade não deve ser encarado como algo restritivo” (SILVA, MATTOSO 2016, p. 224). Ele afirma que a delimitação de um público específico provoca a exclusão dos demais públicos, assim percebemos que se trata de uma prática que fere os princípios da inclusão, o qual conforme definido por Romeu Sasaki (2009), trata-se do “processo pelo qual os sistemas sociais comuns são tornados adequados para toda a diversidade humana (...) com a participação das próprias pessoas na formulação e execução dessas adequações. (SASSAKI, 2009, p. 1)

Patrícia Dorneles volta a contribuir com este raciocínio, referindo-se ao conceito de Acessibilidade Cultural como o “direito de vivenciar experiências de fruição cultural com igualdade de oportunidades para diversos públicos, entre eles, pessoas com deficiência e mobilidade reduzida.” (DORNELES et al, 2018, p.138), assim o conceito se apresenta como um desafiante processo de descolonização dos saberes e práticas, que exigem aberturas para outras de formas de convivência, nos convidando a elaborar novos projetos de sociedade que possibilitem a percepção das diferenças e as reconheçam em seus estados de direito.

Compreendemos que este é um conceito em construção que se dá nas voltas da cultura, pois a cada novo convívio se percebe novas demandas que exigem a derrubada de barreiras e produção de estímulos para a criação artística. Acessibilidade cultural é, portanto, um conjunto de estratégias para a inclusão de pessoas com deficiência em todas as dimensões das culturas, dando condições para cada pessoa exercer seu papel cidadão de direito e dever, ativamente nas discussões, proposições e produções artísticas e culturais, sejam elas quais forem, que sejam representativas e constituintes das

identidades dos povos, garantindo autonomia, segurança e integridade humana.

## **2.2. Caminhos da Acessibilidade Cultural como política cultural**

A Constituição Brasileira de 1988, em seu artigo de número 5 garante “o direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade.” (BRASIL, 1988, online). Tomando este como o maior instrumento de defesa dos direitos do cidadão brasileiro, abrimos as discussões sobre as Políticas de Acesso à Cultura, refletindo que, se há a garantia do direito à vida, liberdade e igualdade, temos direito ao exercício e acesso à vida cultural, como previsto no artigo 215 da mesma Constituição.

Esta garantia de direitos se deu através dos movimentos sociais, da participação democrática da população em resistência a um passado de exclusões e silenciamentos. A mesma nos serve como referência para podermos continuar os movimentos sociais, criando políticas públicas visando orientação e regulação de práticas que contemplem os interesses da população.

Iniciamos, portanto, as discussões sobre Políticas Culturais, em diálogo com o professor e pesquisador de Políticas Públicas Alexandre Barbalho (2007), pois seus escritos nos provocam reflexões sobre as possíveis origens das discussões sobre o direito ao acesso à cultura no país, conseqüentemente ao usufruto dos incentivos públicos à cultura, tanto por criadores/ propositores de ações, quanto espectadores na fruição de bens artísticos e culturais. Sobre este tema o professor pontua, com certo tom de ironia, que:

O problema da identidade nacional coloca-se de forma incisiva e recorrente aos intelectuais da América Latina antes mesmo da constituição de suas nações independentes. Qual o caráter dessa população de brancos colonizados, vivendo em meio a negros boçais e índios indolentes, se questionavam nossos pensadores informados pelas teorias sócio-biológicas e racistas vigentes no século XIX. (BARBALHO, 2007, p. 37)

Percebemos em sua abordagem fortes reflexões que dialogam com as críticas dos pensamentos do giro decolonial, que neste estudo nos nutrem de senso crítico dialógico. O professor nos explica que as políticas culturais no Brasil resultam de muitos movimentos culturais e discussões ideológicas, que

acumulam suas problemáticas desde as tentativas de construção de uma identidade nacional e constituição de uma “cultura brasileira”, ou considerando uma perspectiva decolonial, desde a constituição de “culturas brasileiras”, como mais adiante referenciaremos esta mudança de perspectiva.

Estamos falando das bases coloniais e seus aspectos hegemônicos oriundos de disputas pelo poder, que ora não reconhecem a diversidade cultural e ora se utilizam dela para a elaboração de discursos em apologia ao “homem brasileiro”, visando legitimações de propostas governamentais sem a participação social, afinal cultura e política são conceitos que sempre estiveram associados à ideia de construção de uma nação.

Barbalho (2007) nos explica ainda que a grande dimensão territorial brasileira, com sua diversidade identitária cultural, associada à escassez de registros reconhecidos como válidos em defesa dos saberes e práticas culturais dos povos brasileiros, dificultou a produção de reflexões críticas e independentes até meados dos anos 1930, deixando os povos reféns dos projetos coloniais e hegemônicos de cada período histórico. O que, por outro lado, possibilitou a preservação de algumas bases culturais do interior do país, que se mantiveram mais distantes de fortes influências eurocêntricas dominantes no Sudeste, porém sem incentivo cultural público.

Assim sendo, poderíamos abordar a Acessibilidade Cultural por diversas vertentes, seja pelo direito das pessoas à prática e ao acesso às próprias manifestações culturais constituintes de suas identidades, direito este cerceado aos povos indígenas e proibido aos povos pretos desde o período colonial, mas neste estudo visamos construir uma linha de raciocínio que nos leva a possíveis compreensões das questões do acesso de pessoas com deficiência à cultura.

Ainda com apoio nestas discussões de base da cultura brasileira, seguimos o diálogo com Barbalho (2007), que nos explica que essa rigidez só começa a sofrer pequenas cisões após a Revolução de 1930, com a tentativa de “romper com a leitura dominante sobre o povo brasileiro de orientação racista e que denegria o mestiço, grande maioria da população, qualificando-o de preguiçoso, insolente e pouco produtivo” (BARBALHO, 2007, p. 40), em um

forte embate com as forças contrárias em prol da manutenção das tradições hegemônicas que imperavam.

Lia Calabre (2005) nos conta que a primeira tentativa de estruturação formal da cultura se deu no período Vargas (1930 - 1945), tendo investido na preservação patrimonial, na regulação do emprego na área cinematográfica, na regulamentação da radiodifusão e na ampliação da produção editorial. A autora nos conta ainda que após o fim da Segunda Guerra Mundial (1945) intensificou-se a produção de equipamentos de rádio e televisão, tendo a televisão chegado ao Brasil na década de 1950. A autora destaca que dentre as produções artísticas que surgiram neste período propondo novas linguagens estão o “Cinema Novo, a Bossa Nova, o Violão de Rua, o Grupo Oficina, os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica.” (CALABRE, 2005, online).

Ainda em diálogo com Calabre (2005) demarcamos historicamente um longo período de repressão e censura no período do golpe militar de 1964, período em que até houve discussões sobre a necessidade de elaboração de uma política nacional de cultura, mas que não ocorreu. Foi no governo Médici (1969-1974) que o primeiro incentivo à cultura foi criado, trata-se do Plano de Ação Cultural - PAC, que visava o financiamento de “algumas áreas da produção oficial até então praticamente desassistidas (...) uma tentativa oficial de degelo em relação aos meios artísticos e intelectuais.” (MICELI, 1984, p.55 *in* CALABRE, 2005, online).

Com muitas ressalvas e críticas aos interesses políticos da época, que recorreram à imprensa para promover ações para desviar a atenção da população para outros focos de interesse, enquanto se articulavam outros movimentos políticos seguindo os interesses da gestão e não do povo, citamos o destaque que Calabre traz em seu texto com uma notícia da revista *Veja* de 1973 com a chamada “Um dia para a cultura”:

Lançado em 1973, o Plano teve como meta a implementação de um ativo calendário de eventos culturais com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema. O programa foi iniciado com o deslocamento de diversos artistas através do país, como, por exemplo, grupos do sul se apresentaram em Recife; artistas catarinenses em Belém. Músicos cariocas em Fortaleza ou amazonenses em Florianópolis, provocando intensa circulação e

interação cultural nas mais diversas regiões brasileiras. (CALABRE, 2005, online).

Notamos a divulgação de uma efervescência cultural, mas que não contemplava todas as camadas da arte, nem da população, havia ainda neste tempo um controle sobre as produções artísticas e culturais que eram reconhecidas como oficiais, aquelas que podiam representar a identidade nacional, que seguiam os padrões morais impostos pelo governo. Ao passo que estes movimentos na área da cultura sugerem intensas ações da classe artística em busca de incentivo público.

A autora elabora uma cronologia da qual recortamos um período iniciado a partir deste primeiro movimento de incentivo público à cultura, a título de demarcar algumas conquistas e perdas da cultura em relação ao desenvolvimento de políticas, programas e outros meios de incentivo às produções artísticas e culturais do país.

Calabre (2005) elenca de forma cronológica:

1975 - Lançamento do Plano Nacional da Cultural (PNC), da Campanha Nacional do Folclore. Criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE);

1978 - Criação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e da Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória);

1985 - Criação do Ministério da Cultura;

1986 - Promulgação da Lei 7.505, Lei Sarney;

1987 - Criação da Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura) e da Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN);

1990 - Extinção da FUNARTE, do Pró-Memória, da Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura) e EMBRAFILME e reformulação do SPHAN

1991 - Promulgação da Lei 8.313 que criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) Lei Rouanet. (CALABRE, 2005, online)

Percebe-se nesta cronologia que, com a criação do MinC, foram criados os incentivos fiscais de incentivo à cultura, a partir da Lei 7.505, conhecida como Lei Sarney. Vale lembrar que o país passava por seu processo de abertura política após o período ditatorial (1964 - 1985). Na Lei Sarney, portanto, as preocupações com o acesso estavam pautadas em princípios de

democratização, pela perspectiva do acesso popular às produções artísticas e culturais do país, uma tentativa de deselitização da cultura, sem ainda se preocupar com as interfaces de acesso comunicacional dos bens culturais com os indivíduos diversos e singulares que compõem a sociedade. Dentre os objetivos desta lei destacamos as abordagens sobre o acesso presentes no Art. 2º.

Para os objetivos da presente Lei, no concernente a doações e patrocínio, consideram-se atividades culturais, sujeitas a regulamentação e critérios do Ministério da Cultura:

III - doar bens móveis ou imóveis, obras de arte ou de valor cultural a museus, bibliotecas, arquivos, e outras entidades de **acesso público**, de caráter cultural, cadastradas no Ministério da Cultura;

(...)

IX - restaurar obras de arte e bens móveis de reconhecido valor cultural, desde que **acessíveis ao público**;

(...)

XI - construir, organizar, equipar, manter, ou formar museus, arquivos ou bibliotecas de **acesso público**;

(...)

XVIII - doar livros adquiridos no mercado nacional a bibliotecas de **acesso público**;

XIX - doar arquivos, bibliotecas e outras coleções particulares que tenham significado especial em seu conjunto, a entidades culturais de **acesso público**; (BRASIL, 1986, online)

Percebe-se nestes objetivos que a busca pela criação de espaços e equipamentos visava possibilitar o acesso, porém o teor do texto denuncia a ausência de pessoas com deficiência nos planos governamentais para a cultura, portanto não se tratava de um acesso de todos, revelando que as pessoas com deficiência ainda não eram consideradas criadoras e espectadoras da cultura nacional dentro deste eixo de análise.

Mesmo com as conquistas firmadas com a Constituição Brasileira de 1988, os jogos de poder continuaram de gestão em gestão e a Cultura continuou sendo um alvo dos interesses de oposições partidárias e ideológicas em relação à compreensão de uma nação. Ferreira da Silva (2022) pontua outros marcos que atualizam esta história:

Em 12 de abril de 1990, no governo do presidente Fernando Collor de Mello, o MinC foi transformado em Secretaria da Cultura, diretamente vinculado à Presidência. No governo Itamar Franco, voltou a ser Ministério da Cultura, no ano de 1992, pela lei 8.490. Em 2016, após a posse de Michel Temer como presidente interino, o MinC foi brevemente extinto, no entanto, diante da pressão da classe artística, a decisão foi revista e o MinC foi restituído. Porém, ao ser eleito, o

presidente Jair Bolsonaro, anunciou a extinção do MinC.” (FERREIRA DA SILVA. SILVA, 2022, p.19)

Mais uma vez reduziu-se o MinC a uma Secretaria de Cultura integrada ao Ministério do Turismo, anulando os movimentos e a participação do povo, e somente em 2023, com a posse do presidente Lula, em seu terceiro mandato, o Ministério da Cultura é recriado e voltam a ser movimentados os recursos da cultura de forma ampliada, visando sua finalidade de incentivo à cultura nacional.

A fim de compreender algumas nuances importantes para a percepção da aproximação da diversidade para as pautas da cultura, retornaremos às abordagens sobre os movimentos de construção da identidade nacional, a fim de demarcar historicamente estes movimentos de abertura para as discussões que empreendemos neste estudo.

Nota-se uma mudança de discurso em relação às abordagens sobre a produção artística e cultural do país a partir de 2003, quando, no primeiro mandato do governo Lula (2003 - 2011). Esta gestão de cultura se preocupou “em revelar os brasis, trabalhar com as múltiplas manifestações culturais, em suas variadas matrizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais, etc.” (BARBALHO, 2007, p. 52).

Nesta gestão criaram-se instrumentos e equipamentos públicos em defesa das identidades nacionais, em prol da não sintetização da diversidade. Um exemplo foi a criação da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID), no Ministério da Cultura - MinC, secretariada por Sérgio Mamberti. Esta secretaria buscou:

fomentar as várias manifestações da diversidade cultural por meio da publicação de editais de premiação de iniciativas e projetos culturais desenvolvidos por segmentos como os indígenas, os mestres da cultura popular, os ciganos, os idosos, a juventude, os integrantes do movimento LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros), as crianças, os deficientes e as pessoas em sofrimento psíquico. (BRASIL, 2010a, online)

Com esta amplitude de atuação a Secretaria propôs três desafios, sendo um deles um indício para o desenvolvimento de bases para a Acessibilidade Cultural. Sobre este desafio Mamberti propõe:

c) estabelecer diálogos com grupos e redes culturais representativos da diversidade cultural brasileira ainda excluídos do acesso aos instrumentos de políticas públicas de cultura e contribuir para o

aperfeiçoamento dos mecanismos de proteção e promoção da nossa diversidade cultural. (MAMBERTI, 2006, p. 13 *apud* BARBALHO, 2007, p. 53)

Este reconhecimento das diversidades culturais brasileiras e a inclusão da pessoa com deficiência nas pautas da cultura, coaduna com a concepção teórica de McGuigan ao referir-se às políticas culturais como “o confronto de ideias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (MCGUIGAN, 1996, p. 01 *apud* BARBALHO, 2007, p. 39).

Tal teoria pode ser percebida na prática, no contexto da Acessibilidade Cultural, com a realização da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para a Inclusão de Pessoas com Deficiência, como uma das ações promovidas pela Secretaria de Identidade e da Diversidade Cultural - SID em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz - Fiocruz, no Rio de Janeiro em 2008, conforme Carta do Rio de Janeiro apontando os resultados da Oficina ao Ministério da Cultura.

A Carta nos informa que a oficina teve a finalidade de incorporar propostas e diretrizes à Política Nacional de Cultura (2008) e foi conduzida por três princípios e pressupostos, foram eles: a inclusão da defesa da compreensão e do acolhimento da diversidade humana a partir de “políticas, ações e comportamentos” (BRASIL, 2009b, p. 27); da consideração dos marcos legais internacionais e nacionais que visam a garantia de direitos das pessoas com deficiência; e ainda a “participação e a representatividade da pessoa com deficiência na vida cultural” (BRASIL, 2009b, p. 28).

Este terceiro aspecto, que envolve a participação da pessoa com deficiência nas pautas da cultura, teve o lema “Nada sobre nós, sem nós” e objetivou “escutar, conhecer e sistematizar as experiências no campo da interface de políticas e produção estética, artística e cultural das e para as pessoas com deficiência.” (DORNELES, 2018). Nesta oficina foi pleiteado pelas pessoas participantes, além do fomento e da difusão de suas produções artísticas, suas inserções, não apenas como objeto, “mas como sujeitos de suas atividades na formulação, execução e avaliação das políticas públicas de cultura.” (BRASIL, 2009b, p. 28)

A discussão foi importante e necessária, mas se tratou apenas de mais uma batalha vencida e registrada no hall dos fatos desta história. Muita resistência e enfrentamento foi necessário para que estes interesses estivessem garantidos por lei e em execução, afinal a compreensão sobre os conceitos de acessibilidade e de inclusão, pareciam e ainda parecem, ser mal aplicados, porém o fato de se considerar a presença de pessoas com deficiência nos movimentos conviviais nas diferentes dimensões da sociedade, já demonstra um avanço para novas mudanças de perspectivas paradigmáticas em relação à pessoa com deficiência.

Carlos Alberto Ferreira da Silva (2022) comenta que o lema “Nada sobre nós, sem nós” foi de grande importância em todo contexto cultural por dois fatores:

**Primeiro**, por estimular uma política participativa e inclusiva, a fim de que artistas e espectadores com e sem deficiência tenham o interesse em frequentar os espaços culturais; **segundo**, por friccionar um lugar de direito ao acesso a meios culturais, envolvendo o próprio sujeito com deficiência e a partir de interesses que atravessem seu contexto histórico, social, cultural e artístico, assegurando, através de políticas públicas, condições para que esse sujeito possa acessar plenamente o espaço cultural e usufruir de seu direito.” (SILVA, 2022, p.6)

Compreendendo a importância desta Oficina como um avanço positivo em relação à inclusão de pessoas com deficiência nas pautas da cultura, percebe-se que as discussões foram ampliadas, chamando atenção para uma expansão criativa e empática em relação aos espaços e aos equipamentos de cultura, assim como para a produção e recepção estética, movendo os saberes para uma produção de conhecimento humano que visem cada vez mais a qualidade de vida, a segurança e a autonomia das pessoas com deficiência.

Além de avançar nas discussões sobre acessibilidade, saindo dos não menos importantes, mas repetitivos discursos sobre gratuidade e descentralização, a Oficina apresentou inúmeros elementos que podem promover o acesso, os quais são conhecidos como tecnologias assistivas ou ajudas técnicas. Estas têm se destacado como mecanismos de Acessibilidade Cultural, produções de conhecimento de e para pessoas com deficiência que vêm impactando desde a criação de poéticas acessíveis à recepção cênica, estando diretamente ligadas aos aspectos da comunicação sensorial, das

relações entre os corpos e os espaços, assim consideramos todas numa compreensão da dimensão da acessibilidade comunicacional. A abordagem sobre as tecnologias assistivas e suas relações com as artes da cena abordaremos a seguir, daremos seguimento às abordagens sobre os impactos dos movimentos das pessoas com deficiência nas leis de incentivo à cultura.

### **2.3. Acessibilidade nas leis de incentivo à cultura**

No Brasil os movimentos e instituições de e para pessoas com deficiência se articulam no ano de 1980, a partir da orientação da Organização das Nações Unidas (ONU) em estabelecer o ano de 1981 como o Ano Internacional da Pessoa com Deficiência. Esta iniciativa mobilizou ações em diversos países com o intercâmbio de conceitos, teorias e boas práticas que culminaram na elaboração de instruções normativas, federações e conselhos representativos, e intervenções populares na elaboração de importantes marcos legais como a Constituição de 1988. Sobre esta conquista, Lanna Júnior comenta:

A Constituição Federal brasileira foi um marco importante no avanço e, também, um referencial de proteção por parte do Estado dos Direitos Humanos dessas pessoas. No período de debates da Constituinte, os grupos de pessoas com deficiência tiveram um protagonismo notável, conseguindo que seus direitos fossem garantidos em várias áreas da existência humana. Da educação, à saúde, ao transporte, aos espaços arquitetônicos. Foi realmente uma vitória a se comemorar sempre que conseguimos avançar na legislação que regulamenta tais dispositivos constitucionais. (LANNA JÚNIOR, 2010, p. 10-11)

Outro documento importante foi a Declaração de Salamanca, elaborada na Conferência Mundial sobre Educação Especial na Espanha, em 1994, visando fornecer diretrizes básicas para a formulação e reforma de políticas e sistemas educacionais conforme o movimento de inclusão social, considerando inclusive o acesso aos bens de natureza cultural. Sobre este assunto a Declaração de Salamanca expressa:

Estados que tenham ratificado o Acordo de Florença deveriam ser encorajados a usar tal instrumento no sentido de facilitar a livre circulação de materiais e equipamentos às necessidades das pessoas com deficiências. Da mesma forma, Estados que ainda não tenham aderido ao Acordo ficam convidados a assim fazê-lo para que se facilite a livre circulação de serviços e bens de natureza educacional e cultural. (DECLARAÇÃO DE SALAMANCA, 1994, online)

Outro documento que detalha um pouco mais sobre aspectos da cultura, visando proteger os direitos e a dignidade das pessoas com deficiência, é a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, promulgado no Brasil pelo Decreto Legislativo n.º 186/2008 e pelo Decreto n.º 6.949/2009. Em seu artigo primeiro explicita que seu propósito “é promover, proteger e assegurar o exercício pleno e equitativo de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais por todas as pessoas com deficiência e promover o respeito pela sua dignidade inerente” (BRASIL, 2010, p.21)

Reconhecendo a relevância de todo seu teor, em especial seus artigos 9 e 30, que tratam respectivamente da “Acessibilidade” e da “Participação na vida cultural e em recreação, lazer e esporte”, citamos estes artigos que evidenciam nossa defesa pela Acessibilidade Cultural.

No Artigo 9 da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência estão dispostas as medidas a serem tomadas pelos Estados que integram a ONU, dentre eles o Brasil, a fim de garantir a acessibilidade, conforme discorre o texto:

1. A fim de possibilitar às pessoas com deficiência viver de forma independente e participar plenamente de todos os aspectos da vida, os Estados Partes tomarão as medidas apropriadas para assegurar às pessoas com deficiência o acesso, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, ao meio físico, ao transporte, à informação e comunicação, inclusive aos sistemas e tecnologias da informação e comunicação, bem como a outros serviços e instalações abertos ao público ou de uso público, tanto na zona urbana como na rural. Essas medidas, que incluirão a identificação e a eliminação de obstáculos e barreiras à acessibilidade, serão aplicadas, **entre outros**, a:
  - a. **Edifícios, rodovias, meios de transporte e outras instalações internas e externas**, inclusive escolas, residências, instalações médicas e locais de trabalho;
  - b. **Informações, comunicações** e outros serviços, inclusive serviços eletrônicos e serviços de emergência;
2. Os Estados Partes também tomarão medidas apropriadas para:
  - a. **Desenvolver, promulgar e monitorar a implementação de normas e diretrizes** mínimas para a acessibilidade das instalações e dos serviços abertos ao público ou de uso público;
  - b. **Assegurar** que as entidades privadas que oferecem **instalações e serviços abertos ao público ou de uso público** levem em consideração todos os aspectos relativos à acessibilidade para pessoas com deficiência;
  - c. Proporcionar, **a todos os atores envolvidos**, formação em relação às questões de acessibilidade com as quais as pessoas com deficiência se confrontam;
  - d. Dotar os edifícios e outras instalações abertas ao público ou de uso público de  **sinalização em Braille e em formatos de fácil leitura e compreensão**;

- e. Oferecer formas de **assistência humana ou animal e serviços de mediadores**, incluindo guias, letores e intérpretes profissionais da língua de sinais, para facilitar o acesso aos edifícios e outras instalações abertas ao público ou de uso público;
- f. **Promover** outras formas apropriadas de assistência e apoio a pessoas com deficiência, a fim de assegurar a essas pessoas o **acesso a informações**;
- g. **Promover o acesso** de pessoas com deficiência a **novos sistemas e tecnologias da informação e comunicação**, inclusive à internet;
- h. **Promover, desde a fase inicial, a concepção, o desenvolvimento, a produção e a disseminação de sistemas e tecnologias de informação e comunicação**, a fim de que esses sistemas e tecnologias se tornem acessíveis a custo mínimo. (BRASIL, 2010b, p. 26 - 27. **Grifos nossos**)

Este artigo orienta a implantação de novas estruturas em espaços pré-concebidos e o planejamento de novos espaços considerando os princípios da acessibilidade nas diversas dimensões, e específica as dimensões: arquitetônica, nos transportes, informacionais e na comunicação. Direciona ainda a responsabilidade do Estado quanto: a regulamentação, proposição e fiscalização da acessibilidade nas diferentes dimensões da sociedade; quanto a promoção da formação de todas as pessoas quanto aos princípios da acessibilidade; o estabelecimento de comunicação através de mídias acessíveis com linguagem de fácil compreensão recorrendo a diferentes sistemas de escrita e leitura; a disponibilização de ajudas técnicas especializadas e tecnologias que facilitem e possibilitem os acessos de pessoas com deficiência; por fim destaca a medida de promoção de recursos de acessibilidade através de novos projetos que considerem a pessoa com deficiência, desde a concepção dos projetos visando o acesso a um custo mínimo.

Destaco na última medida que a orientação deixa explícito que a criação de projetos acessíveis partindo de sua concepção, além de promover o acesso, reduz os custos da implantação de mecanismos e estratégias para relações conviviais mais diversas, garantindo plenas condições de participação na vida cultural, como também é defendido na Convenção em seu Artigo 30, cujas partes que fazem esta referência citamos a seguir.

1. Os Estados Partes reconhecem o direito das pessoas com deficiência de participar na vida cultural, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, e tomarão todas as medidas apropriadas para que as pessoas com deficiência possam:
  - a. **Ter acesso a bens culturais em formatos acessíveis**;

b. **Ter acesso a** programas de televisão, cinema, **teatro e outras atividades culturais, em formatos acessíveis;** e

c. **Ter acesso a locais que ofereçam serviços ou eventos culturais, tais como teatros,** museus, cinemas, bibliotecas e pontos turísticos, bem como, tanto quanto possível, ter o acesso a monumentos **e locais de importância cultural nacional.**

2. Os Estados Partes tomarão medidas apropriadas para que as pessoas com deficiência tenham a **oportunidade de desenvolver e utilizar seu potencial criativo, artístico e intelectual, não somente em benefício próprio, mas também para o enriquecimento da sociedade.**

3. Os Estados Partes deverão tomar todas as providências, em conformidade com o direito internacional, para **assegurar** que a legislação de proteção dos **direitos de propriedade intelectual não constitua barreira excessiva ou discriminatória ao acesso de pessoas** com deficiência a bens culturais.

4. As pessoas com deficiência farão jus, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, a que sua **identidade cultural e lingüística específica** seja reconhecida e apoiada, incluindo as línguas de sinais e a cultura surda. (BRASIL, 2010, p. 26 - 27. **Grifos nossos**)

Neste artigo ficam claras as orientações ao Estado, referentes à promoção do acesso a todos os bens culturais, incluindo às atividades e os locais de produção e expressão da cultura, não restringindo nenhum meio nem fazendo acepção de pessoas. O artigo propõe que os Estados criem oportunidades para que pessoas com deficiência possam contribuir com o enriquecimento da sociedade com suas produções artísticas, e que não apenas se beneficiem da arte e cultura para fins terapêuticos, sugere que seja garantido o acesso às propriedades intelectuais, podendo, por exemplo, ter acesso a traduções de um sistema lingüístico para outro sem dano ao direito autoral e por fim destaca a garantia do reconhecimento das identidades culturais em sua diversidade.

Considerando estes documentos e outros marcos legais, é instituída em 2015 a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Lei 13.146), também conhecida como Estatuto da Pessoa com Deficiência. Este se torna o maior instrumento legal do país em amparo aos direitos desta parcela da população, sendo, portanto, o suporte legal para a inclusão das pautas da pessoa com deficiência nos editais de incentivo à cultura.

Percebe-se em sua redação a presença de todas as orientações presentes na Convenção sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência, as quais ganham teor legal, garantindo ao público interessado o direito de reclamá-los em seus benefícios próprios e de seus pares. Compartilhamos sua

redação a título comparativo, a fim de que facilite a percepção das conquistas dos movimentos de pessoas com deficiência e para podermos perceber posteriormente suas aplicações e possíveis interpretações nas redações dos editais de cultura. Assim, o capítulo IX da LBI n.º 13.146 discorre sobre o direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer:

Art. 42. A pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso:

I - **a bens culturais em formato acessível;**

II - **a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais** e desportivas em formato acessível; e

III - **a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais** e esportivos.

§ 1º **É vedada a recusa de oferta de obra intelectual** em formato acessível à pessoa com deficiência, sob qualquer argumento, inclusive sob a alegação de proteção dos direitos de propriedade intelectual.

§ 2º O poder público deve adotar soluções destinadas à eliminação, à redução ou à superação de barreiras para a promoção do **acesso a todo patrimônio cultural, observadas as normas de acessibilidade**, ambientais e de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Art. 43. O poder público deve **promover a participação da pessoa com deficiência em atividades artísticas, intelectuais, culturais, esportivas e recreativas**, com vistas ao seu protagonismo, devendo:

I - **incentivar a provisão de instrução, de treinamento e de recursos adequados, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas;**

II - **assegurar acessibilidade nos locais de eventos e nos serviços** prestados por pessoa ou entidade envolvida na organização das atividades de que trata este artigo; e

III - **assegurar a participação da pessoa com deficiência em jogos e atividades recreativas, esportivas, de lazer, culturais e artísticas, inclusive no sistema escolar, em igualdade de condições com as demais pessoas.**

Art. 44. **Nos teatros, cinemas, auditórios, estádios, ginásios de esporte, locais de espetáculos e de conferências e similares, serão reservados espaços livres e assentos para a pessoa com deficiência**, de acordo com a capacidade de lotação da edificação, observado o disposto em regulamento.

§ 1º **Os espaços e assentos** a que se refere este artigo **devem ser distribuídos pelo recinto em locais diversos, de boa visibilidade, em todos os setores, próximos aos corredores, devidamente sinalizados, evitando-se áreas segregadas de público e obstrução das saídas, em conformidade com as normas de acessibilidade.**

§ 2º **No caso de não haver comprovada procura pelos assentos reservados, esses podem, excepcionalmente, ser ocupados por pessoas sem deficiência** ou que não tenham mobilidade reduzida, observado o disposto em regulamento.

§ 3º **Os espaços e assentos** a que se refere este artigo **devem situar-se em locais que garantam a acomodação de, no mínimo, 1 (um) acompanhante da pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida, resguardado o direito de se acomodar proximoamente a grupo familiar e comunitário.**

§ 4º Nos locais referidos no **caput** deste artigo, **deve haver, obrigatoriamente, rotas de fuga e saídas de emergência acessíveis**, conforme padrões das normas de acessibilidade, a fim de permitir a saída segura da pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida, em caso de emergência.

§ 5º **Todos os espaços das edificações** previstas no **caput** deste artigo **devem atender às normas de acessibilidade em vigor**.

§ 6º As salas de cinema devem oferecer, em todas as sessões, recursos de acessibilidade para a pessoa com deficiência.

§ 7º **O valor do ingresso da pessoa com deficiência não poderá ser superior ao valor cobrado das demais pessoas.**

Art. 45. **Os hotéis, pousadas e similares devem ser construídos observando-se os princípios do desenho universal**, além de adotar todos os meios de acessibilidade, conforme legislação em vigor.

§ 1º Os estabelecimentos já existentes deverão disponibilizar, pelo menos, **10% (dez por cento) de seus dormitórios acessíveis**, garantida, no mínimo, 1 (uma) unidade acessível.

§ 2º Os dormitórios mencionados no § 1º deste artigo deverão ser localizados em rotas acessíveis. (BRASIL, 2015, *on-line*. **grifos nossos**)

Para atender a legislação, a partir da instituição da LBI 13.146/ 2015, percebe-se um grande movimento envolvendo artistas, produtores e gestores tentando compreender as normativas que começaram a aparecer nos editais de incentivo à cultura. Começou-se a notar a exigência de novas estratégias de impacto na comunicação, de recepção com espectadores com deficiência e a abertura de cotas para artistas com deficiência.

Em Goiânia este movimento iniciou no ano de 2016, quando os produtores e gestores culturais foram surpreendidos com as novas instruções normativas de inclusão de recursos de acessibilidade em suas produções artísticas. Estas instruções ocorreram inicialmente como sugestões para atender ao exigido pelas leis e logo se tornaram critérios de seleção em editais de incentivo e fomento à cultura em âmbito municipal, estadual e federal.

Na lei municipal de incentivo à cultura de Goiânia (2018) não houve até o ano de 2022 nenhuma cláusula com sugestão ou determinação referente à acessibilidade, mas o item 16, que se refere à contrapartida social, abre brechas para o incentivo ao acesso de grupos com suas diferenças, principalmente aqueles com vínculos com instituições de ensino e de assistência social voltados estes grupos.

A Lei Goyazes, lei de incentivo do estado de Goiás, em sua instrução normativa de 2018 já abre cotas para a participação de artistas com deficiência,

bem como assegura e promove o acesso através de determinações previstas na sessão IV, referente à acessibilidade, como pode ser lido no Artigo 17:

Os projetos deverão:

I. Obrigatoriamente se utilizar de meios e estruturas físicas acessíveis às pessoas idosas, com mobilidade reduzida ou com deficiência, em suas múltiplas especificidades, seja auditiva, visual, motora ou intelectual, como: Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS, áudio-descrição, BRAILLE, dentre outros, respeitando a linguagem de cada proposta e as necessidades do público; (GOIÁS, 2018)

A normativa do Estado segue elencando os critérios para ser estabelecida a característica inclusiva dos projetos culturais, com detalhes para cada necessidade específica, porém não é determinado como critério de avaliação da proposta artística. No edital do FAC-GO a promoção do acesso já é adotada como critério para a aprovação das propostas.

No que tange o segundo critério de avaliação do FAC-GO, os projetos são avaliados pela “visibilidade e repercussão da proposta cultural apresentada em conjunto com acessibilidade” (GOIÁS, 2018, online), nesse critério são avaliadas as estratégias de divulgação, mobilização e interação com o público, como disposto no critério de avaliação do edital:

Promoção de alternativas que garantam a fruição e acessibilidade do projeto para pessoas com mobilidade reduzida ou com deficiência, em suas múltiplas especificidades, seja auditiva, visual, motora ou intelectual, como disposto na Lei Brasileira de Inclusão n.º 13.146/2015.” (GOIÁS, 2018, online)

Ao se referir à acessibilidade é esperado como proposta a apresentação de ao menos uma ação de acessibilidade, seja ela como “ajuda técnica” ou “tecnologia assistiva”, e orienta aos proponentes a compreensão que se tem de cada um destes conceitos e a quem se destina.

Dedicamos a próxima sessão deste estudo à conceituação e exemplificação destas ações de acessibilidade dispostas nos editais de cultura, bem como de outras abordagens sobre possibilidades de promoção de acesso da pessoa com deficiência no contexto artístico e cultural.

## **2.4. Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas em Projetos Universais**

Nestes tempos em que as tecnologias digitais estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano, é comum associarmos tecnologia a algo que seja digital ou eletrônico, porém o termo tecnologia engloba uma gama muito maior de possibilidades. Trata-se de um conceito composto por técnicas e saberes que permitem a produção de instrumentos e metodologias para intervir no meio em que se vive.

As tecnologias existem desde as primeiras produções de conhecimento humano, desenvolvidas em prol da sobrevivência e perpetuação da espécie, na criação de aparatos para conseguir alimento, na estruturação de edificações para se proteger do calor, do frio e de predadores, enfim, a tecnologia é resultado da produção de conhecimento humano em benefício próprio e mútuo.

Como abordamos anteriormente, consideramos que os longos períodos históricos de ausências das pessoas com deficiência na vida social, as impediu de estabelecer suas convivências, suas contribuições com proposições de formas mais diversificadas na constituição de ambientes inclusivos.

O consultor de inclusão social Romeu Sasaki (2013) nos conta que na década de 1990 as discussões paradigmáticas voltam-se para a diversidade humana, surgindo os conceitos de desenho universal e o paradigma da inclusão. O autor cita a Carta para o Terceiro Milênio alertando para a necessidade de mudança neste cenário excludente que legamos das gerações anteriores. A carta citada diz que “o século 20 demonstrou que, com inventividade e engenhosidade, é possível estender este acesso, que poucos têm - para muitos, eliminando todas as barreiras ambientais que se interponham à plena inclusão deles na vida comunitária.” (REHABILITATION, 1999 *in* SASSAKI, 2013, p. 11)

Retomamos o conceito de Inclusão a partir de Sasaki (2009) a fim de que possamos compreender com mais empatia o conceito de Desenho Universal. O autor explica o conceito de Inclusão como:

“(...) um paradigma de sociedade, é o processo pelo qual os sistemas sociais comuns são tornados adequados para toda a diversidade

humana - composta por etnia, raça, língua, nacionalidade, gênero, orientação sexual, deficiência e outros atributos - com a participação das próprias pessoas na formulação e execução dessas adequações.” (SASSAKI, 2009, p. 1)

Este conceito indica que os sistemas sociais precisam se tornar adequados, assim podemos interpretar que, o que já existe precisa de intervenções em suas estruturas e métodos para a inclusão acontecer, ao passo que o novo seja feito sem necessidades de adequações, e que em ambos processos seja considerada a participação das pessoas, com seu caráter diverso.

Esta reflexão abre espaço para compreendermos o conceito de Desenho Universal conforme apresentado por Sasaki (2009), porém antes explanaremos sobre este conceito, apresentaremos a abordagem do professor Wagner Bandeira da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG), que, em suas aulas sobre a temática nos alerta para a compreensão dos diferentes sentidos da tradução do termo original *Universal Design*.

O professor nos explica que o termo *Design* ao ser traduzido para o espanhol, *diseño*, pode sugerir algo que se configure apenas no campo das expressões gráficas, porém ao traduzirmos diretamente para o português, “projeto”, esta compreensão se amplia para quaisquer propostas e dimensões da acessibilidade, sejam elas no campo gráfico de projetos arquitetônicos, de produtos, de equipamentos, de sinalização, como também de programações e metodologias, reverberando até mesmo nas atitudes, se considerarmos as duas últimas de forma atuante nos ambientes educacionais, como podemos notar em estudos iniciados no campo da educação sobre o Desenho Universal para a Aprendizagem, proposto por David Rose e Anne Meyer nos Estados Unidos (EUA) em 1999, como nos explica Ana Paula Zerbato e Eniceia Mendes (2018).

Com estas contribuições buscaremos aproximar a interpretação do conceito de *Universal Desing*, *Desing* Universal ou Desenho Universal para a área da cultura, partindo da tradução como Projeto Universal.

Sasaki conceitua Desenho Universal como “ambientes, meios de transporte e utensílios (que) devem ser projetados para todos” (SASSAKI, 2013, p. 11). A Lei Brasileira de Inclusão dispõe sobre o conceito como “concepção de produtos, ambientes, programas e serviços a serem usados por todas as pessoas, sem necessidade de adaptação ou projeto específico, incluindo os recursos de tecnologia assistiva” (BRASIL, 2015, *online*).

Ana e Wagner Bandeira (2018) nos situam temporalmente, explicando que o conceito *Universal Desing*, surge em 1985, na Universidade Estadual da Carolina do Norte, a partir dos estudos de Ronald Mace (2008), que visa desenvolver produtos e ambientes que sejam utilizáveis pelo maior número de pessoas possível sem que haja nenhum tipo de adaptação.

A abordagem apresentada por Mace (1998), presente nos estudos de Bandeira (2018), estabelece justo diálogo com a proposta da Convenção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, no que se refere à elaboração de projetos, que sejam concebidos com acessibilidade a fim de terem um custo mínimo e efetividade em sua utilização e alcance.

Desde cedo, defensores do design sem barreiras e arquitetura acessível reconhecem o poder legal, econômico e social de um conceito direcionado às necessidades comuns das pessoas com deficiência. Assim que os arquitetos começaram a lutar pela implementação de padrões, se tornou evidente que recursos acessíveis segregados eram “especiais”, mais caros e normalmente mais feios. Se tornou também evidente que muitas das mudanças ambientais que precisavam acomodar pessoas com deficiência, na verdade, beneficia a todos. A percepção de que muitos desses recursos poderiam ser normalmente oferecidos e de modo menos caro, sem rótulos, atraentes e ainda vendáveis, embasou a fundação do movimento de design universal. (MACE et al, 1998, p. 10, *in* BANDEIRA, 2013, p. 99)

Esta percepção e compreensão de que o desenvolvimento de projetos direcionados para determinados público promove a segregação, pode, no campo das artes e da cultura, contribuir não só na formação de públicos diversos como em forma de estímulos criativos e provocativos na criação de Poéticas Acessíveis, como defendido por Santana, Dorneles e Dalla Déa (2023, no prelo).

(...) as lutas em prol da convivência com pessoas diversas em sociedade e contra práticas capacitistas, segregativas e excludentes tem possibilitado nas artes da cena em Goiás a criação de novas

formas de expressão, poéticas acessíveis que não são destinadas exclusivamente às pessoas com deficiência, muito menos a especificidades corporais, mas com o reconhecendo da diversidade corporal e perceptiva, buscando provocar os sentidos disponíveis dos artistas e espectadores a partir de diversos estímulos que favoreçam a percepção das obras. (SANTANA, DORNELES, DALLA DÉA, 2023, no prelo)

Tendo esta compreensão da relevância de Projetos Universais nas Artes da Cena, nos dedicamos a partir deste ponto para a compreensão do conceito de Tecnologias Assistivas e algumas de suas possíveis aplicabilidades nas Artes da Cena. Para tanto, antes de prosseguirmos, consideramos importante a compreensão dos sete princípios do Design Universal, considerados “como uma bússola, que indica o norte, mas não o destino a que se quer chegar, tampouco o caminho a ser percorrido” (BANDEIRA, 2013, p. 103). São eles:

Princípio 1: Uso igualitário: O design é eficiente e vendável a pessoas com habilidades diversas;

(...)

Princípio 2: Flexibilidade no uso: O design acomoda uma ampla gama de preferências e habilidades individuais;

(...)

Princípio 3: Uso simples e intuitivo. Uso de um design de fácil compreensão, independente da experiência do usuário, repertório, domínio de linguagem ou nível de concentração;

(...)

Princípio 4: Informação perceptível: O design comunica efetivamente a informação necessária ao usuário, independente de condições ambientais ou das habilidades sensoriais do usuário;

(...)

Princípio 5: Tolerância ao erro: O design minimiza perigos e consequências adversas de ações acidentais ou não intencionais;

(...)

Princípio 6: Mínimo esforço físico: O design pode ser usado eficientemente e confortavelmente com um mínimo de fadiga.

(...)

Princípio 7: Tamanho e espaço para acesso e uso: tamanho e espaço apropriados são fornecidos para acesso, busca, manipulação e uso, independentemente do tamanho do corpo do usuário, postura ou mobilidade. (CENTRO DE DESIGN UNIVERSAL, 1997 *In* BANDEIRA, 2013, p. 103 - 116)

Aproximamos assim o conceito de Tecnologia Assistiva, mentalizando as sete dimensões do Design Universal, como parâmetros e metas a serem contempladas.

Tecnologia assistiva é citada por diversos autores ao lado de Ajudas Técnicas. Compreenderemos estes termos inicialmente a partir da Lei Brasileira de Inclusão que as define como:

(...) produtos, equipamentos, dispositivos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivem promover a funcionalidade, relacionada à atividade e à participação da pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida, visando à sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social. (BRASIL, 2015, online)

Podemos compreender com esta definição que Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas são sinônimas e se referem a tudo aquilo que pode ser criado em benefício de pessoas com deficiência, porém, se criadas nos princípios do Design Universal pode ser menos onerosa, portanto de maior alcance da população.

Tecnologia assistiva se caracteriza como um conceito interdisciplinar, que partiu do centésimo Congresso Legislativo dos EUA em 1988, a fim de suprir as necessidades de regulação dos direitos de uso de recursos financeiros públicos para atender as demandas necessárias para a qualidade de vida dos cidadãos estadunidenses (EUA, 1988). No Brasil este conceito foi definido e institucionalizado a partir do CAT - Comitê de Ajudas Técnicas em 2006, pela portaria n.º 142/2006, ficando definido como:

(...) uma área do conhecimento, de característica interdisciplinar, que engloba produtos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivam promover a funcionalidade, relacionada à atividade e participação, de pessoas com deficiência, incapacidades ou mobilidade reduzida, visando sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social. (BRASIL, 2007)

Ainda analisando o conceito, ao juntarmos o termo assistiva à tecnologia, podemos compreendê-la como algo que possibilita o convívio. O verbo assistir indica auxílio, proteção, acompanhamento e quando acompanhado do sufixo “-iva” sugere capacidade, possibilidade, utilidade e relação. Nesse sentido, as tecnologias assistivas possibilitam o encontro e a constituição de relações de representação de grupos cada vez mais diversos,

sendo portanto uma interface para que se estabeleçam as comunicações corporais entre si e nos ambientes. Em nossa compreensão, trata-se de interfaces que possibilitam a Acessibilidade Comunicacional a partir da perspectiva da comunicação sensorial.

Nestes termos, a tecnologia assistiva tem suas práticas em todas as dimensões da sociedade, sendo aplicadas tanto como recursos quanto como serviços, tendo o foco no objeto e não no usuário em relação à avaliação da performance de uso, como nos explica o professor Cleomar Rocha (2018):

(...) temos os mesmos objetivos e coisas no mundo, com condições diferenciadas de acesso, alcançando uma gama maior de usuários, com uma performance de acessibilidade maior. O foco transfere-se do usuário para os objetos, de modo que a deficiência ou a necessidade específica deixa de ser elemento de grande relevância, na medida em que a performance dos objetos do mundo é que estão sob avaliação, e não a performance do usuário. (ROCHA, 2018, p. 18)

Voltamos novamente nossa atenção para os espaços, tentando compreender suas constituições e de tudo que neles existe, refletindo ainda sobre as ausências, as faltas e falhas que prejudicam o alcance de todas as pessoas, podemos identificadas as barreiras de acesso existentes, e a partir desta identificação podem ser pensados os recursos e serviços, tecnologias assistivas que visam diminuir ou extinguir barreiras.

Os **recursos** compreendem os produtos, sistemas computacionais ou eletrônicos, equipamentos ou parte deles, que servem para ampliar as potências funcionais do corpo em sua relação com o mundo. Estes recursos podem ser personalizados ou produzidos em série, mas para uso e percepção individual, desde uma roupa adaptada a complexos *softwares* de leitura de tela ou acesso computacional. Os **serviços** são auxílios técnicos aplicados, por exemplo, na tradução de línguas, de imagens em palavras, no fortalecimento físico - corporal e vocal -, bem como no planejamento de estruturas e recursos, que possibilitam uma maior autonomia do indivíduo em sua relação com todas as dimensões da sociedade, possibilitando o exercício da cidadania.

Os recursos e serviços podem ser classificados em duas categorias: alta e baixa tecnologia. A alta tecnologia envolve sistemas computacionais e dispositivos eletrônicos, já a baixa pode ser artesanal e de uso individual.

Porém, esta é uma classificação basicamente econômica, pois a efetividade das duas é equivalente no que concerne ao seu fim: promover condições de igualdade, de direito, de liberdade, de autonomia a fim da prática da inclusão, cidadania, justiça social e cognitiva.

Rita Bersch (2017) explica que uma característica importante da Tecnologia Assistiva, abreviada por ela como TA, se trata do retorno ao usuário e sua avaliação enquanto consumidor “informado e competente”. A autora define três etapas desde a detecção de uma barreira, ou problema como ela explicita, são eles: a definição do problema, a participação ativa de todo o processo de tentativa de solução do problema e a definição de sua solução.

- **DEFINIR O PROBLEMA:** Explicitar claramente a dificuldade que pretendem superar;
- **PARTICIPAR ATIVAMENTE DE TODO O PROCESSO DE SELEÇÃO:** Ser ativo no processo de experimentação de várias alternativas tecnológicas, retroalimentando a equipe de profissionais com suas considerações, em cada item de TA experimentado. O usuário e familiares conhecem profundamente o problema e a organização do ambiente onde a tecnologia será implementada. Estas informações serão fundamentais para que a equipe defina de forma exitosa a melhor solução em TA.
- **DEFINIR A SOLUÇÃO:** Durante o percurso de consultoria o usuário deverá adquirir os conhecimentos necessários para definir, junto com a equipe, no ponto final deste processo, a escolha da melhor tecnologia que atenderá seu problema específico. (BERSCH, 2017, p.13, **grifos nossos**)

A compreensão destes conceitos, assim como da relação estabelecida com seus usuários, possibilita a criação de relações mais empáticas na elaboração de Projetos Universais, por justificarem a participação ativa de pessoas com deficiência em todas as etapas de elaboração e proposição de uma resolução de problemas de acesso. Isso nos chama a atenção para o reconhecimento profissional de Consultores de Acessibilidade em projetos culturais. Esta função é exercida por pessoas com deficiência, ou representante de pautas específicas da diversidade, que detenham conhecimento dos fundamentos das linguagens artísticas, que, por ter propriedade pela experiência e conhecimento técnico, pode definir as soluções para os problemas de Acessibilidade Cultural detectados. Como nos explica Tálita Azevedo (2021) ao se referir sobre seu trabalho enquanto consultora de audiodescrição.

Por conhecerem suas necessidades e possibilidades como pessoas com deficiência visual, os consultores podem auxiliar o roteirista na utilização de informações relevantes e no cuidado para que as informações não sejam desnecessárias e nem fiquem subentendidas. Vale lembrar, que apenas o conhecimento pessoal não torna uma pessoa com deficiência visual uma consultora, é muito importante que antes de ser consultora, a pessoa com deficiência seja usuária, e não menos importante, que ela seja uma estudiosa de audiodescrição e suas modalidades. (AZEVEDO; SANTANA, 2021, *online*)

Compreendemos que estes conceitos têm se tornado cada vez mais importantes para o campo da cultura, nos fazendo crer que o acontecimento cênico não principia no ato em si. Para que ele ocorra se faz necessário observar uma série de aspectos que perpassam por todas as dimensões da acessibilidade que aqui estamos nos referindo, e que impactam a sociedade ao nível macro e micro.

Comumente quem não recorre a tecnologias assistivas com consciência de sua utilidade não percebe sua importância e nem mesmo os fins a que foram desenvolvidas, por exemplo, no uso de controles-remotos, elevadores e lupas, recorridos por comodidade ou para a ampliação de suas percepções sensoriais. Para estas pessoas essas tecnologias tornam suas convívências cada vez mais possíveis e facilitadas. Reconhecemos que a acessibilidade serve a todas as pessoas, porém para algumas, a ausência dela torna o convívio menos frequente ou impossível de ocorrer.

Portanto, para que se estabeleçam relações de representação com grupos cada vez mais diversos, os artistas, técnicos, produtores e gestores culturais precisam incluir a acessibilidade em todas as etapas da produção e planejamento. Desde a concepção de um espetáculo e de um projeto cênico há que se considerar esta pauta, considerando a diversidade corpo-sensorial dos espectadores e dos artistas, na concepção dos aspectos estéticos da cena, na escolha do local do acontecimento, na divulgação e promoção, entre outros, desde o acesso à informação até a fruição e o retorno seguro às suas acomodações. Para se estabelecerem relações de representação com grupos cada vez mais diversos se faz urgente a compreensão do conceito de Projetos Universais.

## 2.5. Apontamentos para a produção e criação cênica

Compreendendo o estado potencial de presença de pessoas com deficiência em seu estado de direito de fruição, de atuação artística, produção e gestão cultural, vislumbramos as possibilidades de problematizar as formas de aplicação das tecnologias assistivas nos eventos e obras de arte, porém, ainda tecendo algumas críticas a partir da percepção de pessoas com deficiência em relação às suas experiências artísticas, seja como artistas ou como espectadoras.

Intervenções de Acessibilidade Cultural em espaços e equipamentos de cultura são atos de promoção democrática das linguagens cênicas, de inclusão, são reconhecimentos da existência de uma diversidade corpo-sensorial em relação ao lugar do espectador diante de uma obra/artista, são ações de formação de agentes culturais que movimentam as engrenagens da cultura com criticidade e empatia.

Como mencionado anteriormente, os editais de incentivo à cultura passaram a incorporar em seus textos normativas e exigências relacionadas às pautas da Acessibilidade Cultural a partir da Lei Brasileira de Inclusão (2015). A partir deste marco legal, os gestores, produtores e artistas tiveram acesso aos conceitos de Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas, assim como a indicação de públicos beneficiados com a inclusão destes recursos em projetos culturais, como podemos notar nos editais do FAC-GO referentes ao ano de 2016, publicados em 2017.

Compreende-se por ajuda técnica: interpretação em LIBRAS (para pessoas surdas, não usuárias da língua portuguesa), LIBRAS tátil (para surdos cegos), oralização e leitura labial (para surdos oralizados), guias intérpretes (para surdos cegos), guias de cego, braile (para cegos), acessibilidade estrutural (banheiros especiais, reserva de espaços para pessoas com deficiência e mobilidade reduzida, rampas, corrimões, pisos táteis, sinalização em braille e LIBRAS).

Compreende-se por tecnologia **assistida (assistiva)**: sistema de laço de indução (sistema de radiofrequência para o envio do som diretamente ao aparelho auditivo ou implante coclear), audiodescrição, legenda closed caption (para surdos usuários de língua portuguesa) e elevadores (para cadeirantes), estenotipia (transcrição do áudio ao vivo, para surdos usuários de língua portuguesa). (GOIÁS, 2017, *online*, **grifos e correções nossas**)

Nestes conjuntos de mecanismos de acessibilidade presentes nos editais de arte e cultura, são listadas algumas sugestões para o rompimento das barreiras presentes nas dimensões da acessibilidade sistematizadas por Sasaki (2009), para possibilitar o convívio de um número cada vez maior e mais diverso de pessoas. São elas: a dimensão arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental, programática e atitudinal.

Nestas dimensões podemos identificar barreiras que limitam e que até impossibilitam as experiências culturais em espaços e equipamentos de cultura, porém com a adesão de Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas, os espaços e equipamentos potencializam sua capacidade de receber um público cada vez mais diverso, podendo assumir seus lugares de espectadores e artistas, e assim ampliarem suas possibilidades de contextualização da vida, de si e do mundo de forma mais crítica e reflexiva.

Sobre essas dimensões de acessibilidade podemos listar algumas barreiras que podem ser rompidas. A dimensão arquitetônica talvez seja a primeira que lembramos quando nos referirmos a espaços, por pensarmos haver barreiras na falta de rampas, de elevadores, de banheiros acessíveis, de corrimãos, entre outras deficiências dos espaços, uma vez que é neles, nos espaços, que as deficiências se localizam, e não nas pessoas, pois quanto menores as barreiras, menores as limitações de acesso e maior a autonomia das pessoas. Além destas tecnologias, outras, com forte diálogo com a dimensão arquitetônica, estão presentes também nas demais dimensões, das quais nos aproximamos aqui através de uma abordagem elaborada por Mata e Santana (2020).

Quanto às barreiras comunicacionais é possível elencar a falta de adequação nas sinalizações com pisos táteis; na ausência de identificações espaciais em braille e com ícones que identificam os tipos de espaços, assim como seus acessos de entrada e saída; na ausência de intérpretes de LIBRAS na bilheteria, recepção e no ato do evento artístico e cultural em si; na relação que ignora o face-a-face; na linguagem corpo-gestual com ruídos ou obstruções que impeçam a boa visualização das expressões corporais; nas informações escritas e imagéticas presentes nos meios de comunicação sem o equivalente em braille, em língua de sinais, ampliados e com contrastes; entre outras tantas adequações necessárias para se estabelecer uma boa comunicação.

Como barreiras metodológicas, é possível elencar as formas tradicionais de gerir os sistemas de arte e cultura, que não reconhecem a diversidade; a falta de métodos e técnicas adequados

para o trabalho de artistas e produtores com deficiência; assim como nos métodos utilizados no processo de criação artística que não preveem as especificidades diversas de seu público.

As barreiras instrumentais estão nos aparelhos, equipamentos, ferramentas e demais dispositivos que ignoram as limitações tanto dos profissionais com deficiência em seu campo de atuação, quanto dos espectadores no acesso e consumo dos bens artísticos e culturais.

As barreiras programáticas são invisíveis, mas de grande impacto negativo quando existentes, elas estão nas leis, decretos, normativas, regimentos e editais de arte e cultura quando não preveem recursos de acessibilidade e desconsideram a diversidade em seus textos normativos.

Por fim, entende-se por barreira atitudinal, os preconceitos, estigmas, estereótipos e discriminações. Estas estão presentes em todas as demais dimensões e dependem das atitudes das pessoas para que sejam rompidas ou criadas as barreiras. Elas implicam aos gestores e produtores culturais a atitude de vencer seus preconceitos e abrir oportunidades de lazer e entretenimento a este segmento da população, promover programações e práticas que sensibilizem e conscientizem quanto à diversidade humana junto a classe artística e ao público em geral, assim como estimular a convivência com as pessoas que tenham as mais diversas características atípicas evitando comportamentos discriminatórios. (MATA, SANTANA, p. 147 - 148, *in* LOBATO, 2021)

A partir da análise destas dimensões de acessibilidade, podemos ter uma percepção inicial do quanto a presença de pessoas com deficiência, de um público diverso, em convívio, pode transformar os espaços e os equipamentos culturais, possibilitando ricas experiências a todas as pessoas, afinal, como afirmamos, compreendemos que Acessibilidade Cultural contempla as experiências de todas as pessoas em seu fazer, fruir e ao contextualizar de suas experiências de vida a partir das experiências artísticas e culturais, ampliando assim suas condições de dilatar suas percepções.

Para que se efetivem essas práticas de Acessibilidade Cultural, Ferreira da Silva (2022) percebe que tanto os gestores, quanto os produtores culturais precisam se envolver nas etapas de produção e conhecer as leis referentes à Acessibilidade Cultural, pois, segundo o autor, assim se torna possível a compreensão de todas as necessidades do processo de produção cultural se munindo de argumentos para que sejam exigidas as devidas mudanças neste contexto.

Visamos contribuir um pouco mais com a compreensão de elementos que podem somar na elaboração de Projetos Universais, ou ao menos acessíveis, discorreremos sobre algumas Tecnologias Assistivas e Ajudas

Técnicas de forma ilustrada e descritiva, buscando possíveis indicações para seu uso em projetos culturais no contexto cênico.

- **Sistema de Laço de Indução**

O Sistema de Laço de Indução, também conhecido como Aro Magnético. Trata-se de uma instalação de fios que circundam a área destinada para a convivência. Ele é ligado a um amplificador de áudio que capta a frequência sonora de microfones e de equipamentos eletrônicos sonoros, e os envia, com baixa frequência, diretamente para os aparelhos auditivos ou implantes cocleares de pessoas que recorrem a estas tecnologias. Nem todas as marcas de aparelhos captam esta frequência sonora, para compreender sobre a compatibilidade é importante que o usuário busque informações com seu médico ou com o fabricante.

- **Audiodescrição**

A Audiodescrição consiste na tradução de imagens em palavras. É feita envolvendo no mínimo três etapas e três profissionais especializados, são eles os audiodescritores: roteiristas, consultores e narradores. Os roteiristas são pessoas que enxergam imagens e, a partir de sua forma de percepção, recorrem às palavras para descrevê-las em um roteiro. Os consultores são pessoas com cegueira ou baixa visão que atestam a validade da descrição elaborada pelos roteiristas. Os narradores podem executar a locução do roteiro em uma cabine acústica posicionada com boa visibilidade da área de representação.

A locução pode ser aberta ou fechada. A locução aberta pode ser ouvida por todas as pessoas presentes no ambiente de convívio, já a fechada é direcionada para fones de ouvido ou para aparelhos dos usuários que podem receber uma frequência de rádio. Destacamos que existem técnicas específicas e o conhecimento dos fundamentos e termos técnicos da linguagem artística é fundamental para uma boa prestação deste serviço.

Outra possibilidade do uso desta tecnologia assistiva está na inserção das informações do roteiro de audiodescrição na dramaturgia. Em Goiânia o Grupo de Teatro INAI e em Curitiba a Cia Fluctissonante tem nomeado este

recurso como “roteiro audiodescritivo”. A criação deste roteiro pode partir da escrita com a consultoria de uma pessoa com cegueira ou baixa visão, para depois ser encenado ou ainda pode ser criado a partir da prática em salas de ensaio, mas sempre considerando a consultoria como etapa indispensável para a validação deste recurso de acessibilidade.

- **Legendas Closed Caption e Open Captions**

A Legenda *Closed Caption* atende a usuários de uma língua específica, sejam eles surdos ou ouvintes conhecedores desta língua. É muito comum encontrar esta opção disponível no cinema e na TV, mas também pode ser utilizada no teatro através de uma projeção textual em uma tela lateral, ou em outra superfície à escolha dos proponentes, se for visível. As legendas podem ainda ser disponibilizadas em painéis ou letreiros de led. Neste caso o termo mais adequado seria *Open Captions* por estarem permanentemente visíveis e por não se tratar de uma opção aos usuários.

As legendas podem também estar presentes em óculos especiais que transmitem as legendas nas lentes, e neste caso pode ser uma opção para os usuários que recorrem à legenda para a compreensão da obra.

- **Estenotipia**

A Estenotipia é uma técnica realizada por um profissional especializado, que digita em tempo real todas as falas emitidas no acontecimento convival. É feita com uma máquina de escrever ou teclado especial, esta máquina tem códigos abreviados que permitem a velocidade da digitação. O texto digitado pode ser projetado como legenda ou transmitido aos óculos especiais.

- **Elevadores acessíveis**

Quanto aos elevadores, sua utilidade está basicamente no transporte de pessoas que não recorrem ao uso de escadas e rampas para ascender ou descer para diferentes níveis arquitetônicos, porém não atende apenas pessoas cadeirantes como especificado nos editais, e sim a todas as pessoas que deles necessitarem, reconhecendo os critérios de prioridade.

- **Línguas de Sinais**

No Brasil temos duas línguas de sinais, a Libras - Língua Brasileira de Sinais e a Kaapor - Língua de Sinais Indígena. A Libras é considerada oficial e os intérpretes de Libras são compreendidos como serviços de ajudas técnicas por possibilitar a compreensão dos textos emitidos em português, através de uma interpretação simultânea realizada por profissionais intérpretes de Libras que se posicionam nas laterais da área de representação, ou em pontos estratégicos de acordo com as relações de representação estabelecidas.

O uso da Libras em cena têm apresentado outras concepções em diálogo com a poética de cada espetáculo. Temos atualmente vários exemplos de grupos de teatro no Brasil e no exterior com propostas de Teatro Bilíngue, onde as cenas são executadas nas duas línguas pelos intérpretes atores em cena. Um exemplo é o Intérprete Sombra, suas ações ocorrem de forma relacional ou proximal ao personagem correspondente a ele, um interpretando em português e outro em Libras.

- **Libras Tátil**

A Libras tátil é uma ajuda técnica direcionada para pessoas surdocegas. Este é um tipo de atendimento individualizado, em que o intérprete sinaliza nas mãos ou em outras partes do corpo do espectador, permitindo que seja tocado ou tocando no corpo do espectador, pode ainda acionar outros sentidos disponíveis para envolver o usuário deste serviço no convívio.

### **Leitura labial**

A Leitura Labial é um serviço em que a pessoa com surdez ou ensurdecida se posiciona de frente ao emissor de fala para poder ler os lábios. No contexto cênico este serviço pode ser aplicado na recepção, na bilheteria, no serviço de guias intérpretes e, caso necessário, ser feito de forma individualizada ou para pequenos grupos ao longo do ato cênico, porém caso seja possível visualizar os lábios dos intérpretes, a fruição pode ocorrer de forma mais autônoma e em mesmo foco de atenção.

- **Oralização**

A oralização pode ser feita por um intérprete de Libras ou por uma pessoa Surda Oralizada. Com este recurso, as cenas construídas em Libras tornam-se acessíveis para as pessoas ouvintes.

- **Guias intérpretes**

Os guias intérpretes podem ser surdos ou ouvintes com proficiência em Libras. Estes guias comumente atuam em museus e galerias de arte, mas no contexto cênico podem atuar na recepção dos teatros, em visita aos bastidores antes ou depois do espetáculo. Estes guias podem ainda ser especializados no atendimento de pessoas surdocegas. Neste caso o auxílio vai além da recepção no ambiente de convívio, assim os guias fazem a visita guiada na área de representação, para reconhecimento do cenário, objetos de cena, figurinos, ou, caso haja uma maquete tátil destes elementos que compõem a cena, pode guiar esta experiência tátil antes do espetáculo, e em seguida interpretar a obra encenada.

- **Guias de cego**

Os guias de cego no contexto cênico atuam com a audiodescrição do ambiente onde acontecerá o acontecimento convivial, fazem a visita guiada para reconhecimento do cenário, objetos de cena, figurinos, ou, como ocorre com os guias de pessoas surdocegas, podem recorrer a uma maquete tátil com os elementos composicionais do espetáculo.

- **Acessibilidade Estrutural**

A Acessibilidade Estrutural se refere a estruturas físicas e de mobília que permitem um melhor acesso. Trazemos aqui nossa compreensão desta ajuda técnica visando ampliar sua aplicabilidade. As estruturas podem ser:

- a. **Banheiros acessíveis** com sanitários, pias e espelhos com dispositivos que permitam uma maior autonomia e segurança para uso dos espectadores e artistas no camarim;
- b. **Trocadores de fraldas em alturas diferenciadas** e disponíveis tanto em banheiros femininos e masculinos, quanto em banheiros acessíveis, e nestes últimos também disponibilizar trocadores de

fraldas em alturas diferenciadas, contemplando pessoas com estaturas diferentes;

- c. **Reserva de espaços** na área ocupada pelos espectadores para pessoas cadeirantes, com mobilidade reduzida, obesas, acompanhadas de cão guia, assim como disponibilizar poltronas ao lado destas reservadas para ao menos um acompanhante dos usuários desta ajuda técnica;
- d. **Rampas de acesso** a todas as entradas de comum circulação, garantindo um acesso equitativo;
- e. **Corrimões** com opção de alturas diferentes para apoio, com sinalização em braille indicando a localização, com anéis táteis demarcando as distâncias dos lances de escada;
- f. **Pisos táteis** corretamente aplicados quanto às direções e aos alertas, tanto na área externa quanto na interna dos ambientes, inclusive em rampas e escadas;
- g. **Sinalização** em braille, em LIBRAS e com imagens icônicas indicando direcionamento, localização espacial e orientações de emergência.
- h. **Mapa tátil** nas entradas de todos os espaços de cultura, com localização de fácil acesso, indicando as áreas de livre circulação.

Por fim, ressalto que estes são alguns dos apontamentos que cremos ser úteis, para que profissionais da arte e da cultura tenham condições de complementar ou de iniciar suas reflexões sobre a prática da Acessibilidade Cultural. Para poderem analisar suas obras, projetos e equipamentos culturais e identificar possibilidades de inclusão de espectadores, artistas e técnicos cada vez mais diversos, possibilitando assim a sensação de pertencimento dos indivíduos nos grupos que compõem as relações de representação nos acontecimentos conviviais nas Artes da Cena.

# CONSTRUINDO PONTES E ROMPENDO BARREIRAS: REVERBERAÇÕES DO CAMPO VIVIDO



Descrição da imagem: Fotografia de sentadas em roda, em cadeiras de plástico cinza. Ao centro, um homem de pé fala ao microfone. Sobre a imagem os caminhos de piso tátil direcional se encontram em círculos de piso de alerta. No canto superior esquerdo, em um retângulo preto, há o letreiro: Construindo pontes e rompendo barreiras: reverberações do campo vivido.

### **CAPÍTULO 3 - CONSTRUINDO PONTES E ROMPENDO BARREIRAS: REVERBERAÇÕES DO CAMPO VIVIDO**

Percorridos alguns caminhos, em multidão com uma diversidade de pessoas com e sem deficiência, na busca por uma compreensão possível dos fenômenos cênico e comunicacional no contexto da Acessibilidade Cultural em Goiânia, o Menino inquieto compreendeu que os corpos com suas especificidades e diversidades são os pontos de intersecção destes fenômenos estudados: a cena e a comunicação.

A problematização das hegemonias, que se apresentam como barreiras que impedem o acesso e o exercício democrático de direito de todos os cidadãos, se fez necessária para que fossem repensadas as atitudes humanas, para que fossem identificados e desenvolvidos mecanismos de acessibilidade, dando condições para a produção instrumentos legais e regulatórios a partir da escuta da comunidade, a fim de estabelecer os princípios que garantam o rompimento de barreiras para o acesso à cultura.

Com esta compreensão, a multidão na qual o Menino se encontra chega em uma encruzilhada destes caminhos investigativos e se concentra em uma grande roda. Ele se coloca em primeira pessoa como porta-voz, mediador e sistematizador dos ecos, vibrações, reverberações, reflexões, ideias e sentimentos registrados a partir de sua percepção sensível.

Desta forma, em primeira pessoa, o Menino se dedica à análise e reflexão acerca das relações de convivência estabelecidas entre as pessoas, em eventos, em espaços e instituições, tendo os referenciais estudados na trajetória como pontes que possibilitaram os acessos aos conhecimentos que romperam barreiras para esta produção de conhecimento. Assim são compartilhados os ecos, olhares, vibrações e movimentos das experiências conviviais que possibilitaram a criação, compartilhamentos e interpretações a partir de percepções empáticas em uma perspectiva inclusiva e acessível no campo das artes da cena.

Com a palavra: o Menino.

As experiências conviviais realizadas, assim como os dados e informações que apresento, foram possíveis a partir das pontes e intersecções estabelecidas por pessoas e instituições, que, como será possível notar, buscaram sustentar o lema “nada sobre nós sem nós”, reconhecendo as diversidades humanas, suas singularidades e subjetividades.

A primeira instituição que destaco é o Instituto Arte e Inclusão (INAI), uma Associação Civil sem fins lucrativos, que conforme seu regimento, “tem por finalidade principal propor, realizar e apoiar ações por meio de políticas inclusivas que visem prioritariamente à promoção da Pessoa com Deficiência (PcD) e de seus familiares / acompanhantes (...) o Instituto contempla pessoas com e sem deficiência” (INAI, 2016).

Figura 1: Fotografia da primeira constituição da equipe do INAI



Descrição da imagem: Fotografia de oito pessoas em uma sala com paredes de tijolos, em frente a grandes janelas. Quatro mulheres sentadas à mesa e atrás delas, de forma intercalada, dois homens e outras duas mulheres.

Fonte: Acervo INAI

O INAI, fundado em 2016, foi estruturado para ter autonomia de gestão e alcance em dimensões possíveis para o terceiro setor, que preza por iniciativas privadas de utilidade pública que tenham suas origens na sociedade civil, a fim de dar continuidade e fortalecer ações inclusivas iniciadas pela educadora musical Francis Marques Otto de Camargo Santana, nos projetos desenvolvidos por ela e suas parcerias a partir de 1988 na Associação Pestalozzi de Goiânia, e em escolas de arte a partir de 1992 no Centro Livre de Artes (CLA), ligado à Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia e no Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França/ Escola de Artes Veiga Valle

(CEPABF), hoje Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França, que, naquele tempo, esteve ligada à Secretaria de Estado da Educação e atualmente ligada à Secretaria Estadual de Desenvolvimento e Inovação (SEDI) sob gestão financeira da Universidade Federal de Goiás.

Francis, aborda em um memorial não publicado da instituição, de forma esclarecedora e transparente, sobre as dificuldades de gestão de projetos inclusivos nas instituições ligadas aos órgãos públicos nos quais esteve vinculada e que motivou a criação do INAI.

Após rica trajetória de equipe precursora (1992 – 2016) surge o INAI, pois as instituições e os grupos envolvidos concluíram com o tempo que mudanças governamentais paralisam temporária ou totalmente os projetos realizados em outras gestões, mesmo que sejam bem sucedidos e de alcance social, cultural e ambiental como os que realizamos ao longo dos anos. A criação de um Instituto, por não ser órgão público, viabilizaria por exemplo, a obtenção de apoio financeiro para se realizar com qualidade as ações propostas, como também garantiria a manutenção das mesmas. Desta forma, teríamos mais fôlego para que, da nossa parte, pudéssemos continuar com as ações propostas, todas consideradas de relevante contribuição no que se refere ao desenvolvimento de projetos para o público atendido, extremamente carente de atenções. O INAI surge então com o fortalecimento dos parceiros e com o desejo de independência quanto a oferecer agilidade aos trâmites e possibilidades de pleitear com mais chance de sucesso para garantir suas necessidades em todas as esferas. (INAI, 2023)

Me encontrei com a senhora Francis em seu projeto de Arte & Inclusão no ano de 2008 no CEPABF, desde então iniciamos nossas convivências com diversas pessoas em equipe. Pude contribuir com o ensino de teatro e com a produção de ações culturais em prol da inclusão e acessibilidade de pessoas com deficiência. Alguns relatos sobre essas convivências serão compartilhados adiante a fim de facilitar a compreensão dos movimentos que acreditamos ter impactado na Acessibilidade Cultural em Goiânia.

Outra instituição que se intersecciona nesses caminhos inclusivos e acessíveis é o Centro Cultural UFG (CCUFG), um órgão suplementar ligado à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás. Esta instituição foi criada em 2010, em um espaço cultural conhecido anteriormente como Galpão das Artes da UFG. Neste espaço eram ofertadas ações formativas, espaços de ensaios para grupos de dança e teatro, além de ser um

espaço para a realização de eventos culturais destinados à comunidade goianiense.

Figura 2: Fotografia da fachada do Centro Cultural UFG



Descrição da imagem: Fotografia da fachada do Centro Cultural UFG. Um galpão todo coberto por lâminas metálicas cinza. No canto esquerdo há um cubo amarelo com portas de vidro e à direita um cubo vermelho com portas de vidro. No centro da imagem a quina da fachada do prédio. Na fachada à esquerda há um letreiro "centro cultural", abaixo uma faixa branca, e à direita uma faixa branca e abaixo o letreiro "UFG". A copa de uma grande árvore pode ser vista parcialmente à esquerda acima do cubo amarelo.

Fonte: Acervo do Centro Cultural UFG. Foto: Gabriel Nonato de Almeida Silva

O novo projeto arquitetônico, elaborado para a criação CCUFG, foi assinado pelo arquiteto Fernando Simon, que criou ambientes para: exposições de artes visuais, reserva técnica de artes visuais, acervos de obras de arte, espaço para a realização de ações educativas, espaço para práticas artísticas, um teatro modular ao estilo Caixa Preta, camarins, dependências administrativas, um pátio multiuso e um estacionamento próprio. No ato da construção foram considerados alguns aspectos arquitetônicos referentes à acessibilidade, porém não contemplando o acesso e usabilidade de todos os ambientes para pessoas com deficiência e mobilidade reduzida.

De acordo com seu Regimento Interno (2016), o CCUFG "tem por finalidade precípua reunir, documentar, conservar, expor, apresentar e divulgar atividades ligadas a diversas áreas artísticas: artes visuais, música, teatro, dança, literatura, audiovisual e performances" (UFG, 2016, p.1). Por notar grande relevância com o diálogo possível com as reflexões político-culturais que visou estabelecer neste trabalho, vale destacar que desde sua criação, o Centro Cultural UFG, acolheu e acolhe, produções locais, nacionais e

internacionais, tendo servido a diversos projetos culturais subsidiados por editais de incentivo à cultura, principalmente os municipais e estaduais.

Ao final de 2015 passei a integrar a equipe de servidores do teatro deste equipamento de cultura, e tive desde então a oportunidade de contribuir com alguns diálogos possíveis sobre inclusão e acessibilidade. Neste sentido, o CCUFG tem acolhido, nos últimos anos, projetos e ações voltados para a diversidade, incluindo as ações do INAI e do Grupo da Dança Diversus.

O Grupo de Dança Diversus é outra instituição que compõe essa rede institucional e de pessoas que se interseccionam nessa trajetória. Ele foi criado em 2017, a partir do projeto de extensão “Dançando com a Diferença: arte, inclusão e comunidade”, e está ligado ao Curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás (FEFD). A partir de seus objetivos pude perceber as inúmeras relações com a construção de conhecimento estabelecida nesta pesquisa, assim como alguns entrecruzamentos institucionais que serão mais adiante explanados, como na remontagem do espetáculo ENDLESS do grupo português Dançando com a Diferença no ano de 2018, com financiamento do Fundo de Arte e Cultura de Goiás.

Figura 3: Fotografia do grupo de Dança Diversus



Descrição da imagem: Fotografia de um palco visto pela plateia. No palco várias pessoas dançam, algumas de pé giram fitas coloridas, outras dançam deitadas e uma sentada em sua cadeira de rodas. Na plateia algumas pessoas assistem.

Fonte: Acervo do Grupo de Dança Diversus (Foto: João Victor Frazão)

Marlini Dorneles de Lima (2018) nos conta sobre os objetivos deste projeto de extensão:

Este projeto teve como objetivos: Realizar práticas de dança inclusiva para discentes do Curso de Licenciatura em Dança, Teatro e de

outras instituições e escolas, professores e artistas da cidade, aberto a comunidade em geral; promover o debate acerca do tema inclusão, acessibilidade, formação em dança e arte, processos de criação colaborativos a partir do conceito de Dança Inclusiva, proposta por Amoedo (2002); proporcionar o encontro e a troca entre os cursos de graduação em arte, Dança e Teatro, com outros locais e espaços de formação, e de pessoas da comunidade; desenvolver estudos acerca de experiências de acessibilidade e fruição para o público no espetáculo de dança e para os bailarinos e atores e músicos, a partir da remontagem do espetáculo ENDLESS. (LIMA, 2018, p. 524)

As artistas pesquisadoras Marlini Dorneles de Lima, Vanessa Dalla Déa e Adriana Oliveira, integrantes do Grupo de Dança Diversos, nos esclarecem que o projeto do Grupo se apresenta como uma “possibilidade de formação continuada para os professores de dança e teatro já formados, assim como contribui no processo de formação dos estudantes de graduação em Dança e Teatro.” (LIMA, 2018, p. 524).

Com esta perspectiva interinstitucional dedicada ao ensino, pesquisa e extensão, com práticas voltadas para a criação artística em teatro e dança, tanto o INAI como o Grupo de Dança Diversus passam a desenvolver suas atividades no CCUFG e, a partir das convivências estabelecidas, o equipamento de cultura elabora, no ano de 2020, como ação da Coordenação de Acessibilidade do CCUFG, o projeto de extensão Acessibilidade Cultural no Centro Cultural UFG, se comprometendo a realizar “ações envolvendo artistas, produtores, gestores de cultura, com espectadores com deficiência e demais pessoas em situação de inclusão amparadas pela política nacional de acessibilidade” (SANTANA, 2020, p.2).

Paralelo à elaboração do projeto de extensão no CCUFG foi elaborado este projeto de pesquisa e submetido ao edital Qualificar, promovido pela UFG a fim de incentivar a capacitação de seus servidores. Em contrapartida, à oportunidade de qualificação, me comprometi a buscar subsídios técnicos e teóricos para, após o desenvolvimento desta pesquisa, apresentar uma proposta de Política de Acessibilidade para o Centro Cultural UFG, em diálogo com a Política de Acessibilidade da UFG, bem como um diagnóstico das condições de acessibilidade do equipamento cultural, com base nas normas técnicas e sugestões coletadas junto às pessoas ligadas às instituições parceiras citadas, afinal neste estudo é sustentado o lema “nada sobre nós sem nós”.

O projeto de pesquisa submetido ao edital Qualificar possibilitou o acesso ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC) e objetiva a identificação, a reflexão e a problematização da percepção da acessibilidade comunicacional em espetáculos de teatro e dança contemplados pelo Fundo de Arte e Cultura de Goiás, em seus editais publicados a partir de 2016, ano em que foram incluídas as pautas da Acessibilidade Cultural em suas normativas.

A pesquisa apresenta dois recortes de análise quantitativa, o primeiro envolvendo os dados coletados sobre projetos contemplados pelos editais do Fundo de Arte e Cultura de Goiás, sendo os de Teatro n.º 17/ 2017 e n.º 17/2018, e os de Dança n.º 17/ 2016, n.º 16/ 2017 e 16/ 2018. O segundo recorte parte da coleta de dados em documentos do CCUFG.

Neste segundo recorte foram analisados os relatórios de gestão da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC) que se referem ao CCUFG, em busca de dados sobre acessibilidade cultural, a fim de estabelecer um comparado com as datas dos marcos legais referentes à inclusão e acessibilidade da pessoa com deficiência bem como os fluxos de eventos, ações, recursos de acessibilidade, de pessoas e artistas com deficiência contemplados.

Ainda nesta abordagem metodológica, destaco que foi realizado um grupo focal envolvendo artistas, produtores, espectadores e gestores de cultura, para uma escuta sensível, aos moldes da já citada Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para a Inclusão de Pessoas com Deficiência, promovida pela antiga Secretaria de Diversidade Cultural - SID do Ministério da Cultura e a Fundação Oswaldo Cruz - Fiocruz, no Rio de Janeiro em 2008, a qual teve o lema “Nada sobre nós sem nós” que preza pela participação e representatividade da pessoa com deficiência em todos os aspectos da cultura. Para que o paradigma da inclusão se materialize neste grupo focal foi planejado um evento reunindo pessoas com e sem deficiência representantes das categorias envolvidas.

Com essa abordagem metodológica pretendo contemplar os objetivos: compreender a abordagem sobre acessibilidade nos editais de cultura de

Goiás; analisar como o grupo social que envolve artistas, técnicos, produtores e gestores culturais de Goiânia compreende e se relaciona com os elementos referentes à acessibilidade comunicacional em seus espetáculos cênicos; compreender como são identificados os espectadores, reconhecidos como usuários em potencial da acessibilidade comunicacional e quais são suas expectativas quanto a experiências com espetáculos cênicos; e problematizar a democratização considerando o aspecto comunicacional, dos fenômenos cênicos que se estabelecem com a presença de uma diversidade corpo-sensorial.

### **3.1. Compreendendo os impactos das pontes e barreiras**

Visando contemplar os objetivos desta pesquisa, visou compreender os impactos das pontes construídas, que são as conquistas dos movimentos sociais das pessoas com deficiência, que possibilitaram o estudo desta realidade em Goiânia, que possibilitaram o rompimento de barreiras em relação à Acessibilidade Cultural em Goiânia, no Centro-Oeste do país, e que possibilitou uma compreensão possível sobre a acessibilidade comunicacional em espetáculos cênicos nesta capital.

Portanto, trago os resultados desta investigação em quatro blocos. O primeiro é um mapeamento de experiências que pude vivenciar com esta multidão de corpos diversos que acompanho, de forma cronológica, visando a percepção de uma construção de conhecimentos que resultaram neste estado limiar que me encontro. Em seguida, visou compreender os editais do Fundo de Arte e Cultura de Goiás a partir de documentos como editais e com dados coletados com os questionários estruturados. No terceiro bloco discorro sobre as reflexões analíticas coletadas em relação à acessibilidade no CCUFG, equipamento cultural que abrigou grande parte das discussões aqui abordadas, que serviu como um modelo de equipamento cultural para este estudo, para o qual serão devolvidas contribuições para o desenvolvimento de seus projetos e práticas de acessibilidade. Por fim, no quarto bloco, pontuo, em forma de síntese conclusiva, as abordagens das pessoas participantes do grupo focal, trazendo as percepções da produção cênica acessível em Goiânia, destacando

as críticas e sugestões que anunciam as contribuições para novas práticas de Acessibilidade Cultural na cidade.

### **3.1.1. Mapeando territórios percorridos: uma cronologia das experiências**

Rememoro o campo vivido buscando relacionar as práticas de inclusão e acessibilidade que me conduziram até este momento de estudo, bem como as experiências vividas durante o processo investigativo. Elenco assim alguns aspectos relacionados à pesquisa e seu campo, expressos através de uma narrativa ilustrada com imagens descritas, de forma cronológica, pautada em marcos que interseccionam as pessoas e instituições envolvidas, coletados em documentos como fotos e diários pessoais, documentos cedidos pelo Instituto Arte e Inclusão, relatórios do Centro Cultural UFG e em publicações midiáticas e acadêmicas, para auxiliar na compreensão dos movimentos que acredito ter impactado nos marcos legais, nas estatísticas e nas práticas profissionais das instituições relacionadas, dos quais abordarei mais adiante.

Anterior à experiência profissional no ensino de teatro no CEPABF, uma escola profissionalizante em artes do Estado de Goiás, tive a oportunidade de atuar no ensino de artes cênicas em comunidades e em escolas privadas. Nelas a atuação com corpos e realidades sociais diversas já havia ocorrido, seja com crianças e adolescentes com deficiência, em situação de vulnerabilidade social, com pessoas reclusas em presídios e suas famílias, porém defini como marco inicial deste mapeamento, as experiências e convívios a partir do encontro com Francis Otto, educadora musical e coordenadora do projeto Música & Inclusão que ocorreu no CEPABF no período entre os anos de 2005 a 2008, quando este muda sua nomenclatura para Arte & Inclusão, recebendo professores de outras linguagens artísticas, momento este que assumo a função de professor de teatro.

Ponto assim, de forma panorâmica, alguns períodos, convívios e percepções da dilatação dos saberes sobre inclusão e acessibilidade, que metodologicamente compõem o campo vivido, afinal são momentos que retratam, remontam e ajudam a compreender as construções do saber

estabelecidas de forma convivial ao longo dos anos que aqui mapeio como uma cronologia da experiência.

O referido encontro com Francis Otto, assim como com a equipe que compunha o projeto, culminou em uma primeira experiência cênica intitulada Felicidade. Nesta ocasião de trabalho foram propostas atividades de teatro, dança e música para um grupo de jovens estudantes com deficiência intelectual e múltiplas. Os professores e professoras envolvidas alternavam seus papéis de regência e apoio, assim, ao ritmo de apreensão do grupo de estudantes, foram trabalhadas coreografias e músicas a partir de tradições populares.

As atividades de teatro propostas se pautavam em jogos de improvisação e imaginação, relacionando o eu, a outra pessoa e o espaço, expressão de emoções, assim como na busca pela significação e ressignificação de objetos físicos e imaginários. Neste período, com o grupo de pessoas envolvidas, não tínhamos muito conhecimento sobre tecnologias assistivas nem sobre metodologias específicas da educação inclusiva, ou ensino especial como era denominado na época, as relações eram mediadas pelas atitudes empáticas no reconhecimento dos ritmos e expressividades das pessoas do grupo.

A composição da experiência cênica resultante do trabalho com este grupo, foi feita pelos professores e professoras a partir da leitura corporal, de atitudes de cada integrante e na análise das composições construídas com os estudantes em aula para uma narrativa possível que unisse as coreografias, músicas e cenas desenvolvidas em sala de aula, considerando as potências criativas e expressivas de cada estudante.

A narrativa que interligou esta composição contou a história de um marinheiro, que deixa sua mãe em casa e sai em seu navio conhecendo lugares e se apaixonando por pessoas e culturas até seu regresso para casa. O nome Felicidade foi definido a partir de trabalhos de interpretação de emoções levadas para a cena e por traduzir a emoção comum às pessoas participantes no processo de montagem do experimento cênico.

Destaco nesta primeira experiência de composição cênica em um contexto inclusivo, o reconhecimento das potências expressivas e criativas de cada integrante do grupo de estudantes com deficiência. Como exemplo podemos citar a relação estabelecida entre as personagens Mãe e Marinheiro. A aluna-atriz que interpretou a Mãe, demonstrava em sala de aula um desejo de liberdade, de poder se deslocar até seus focos de interesse, assim como o de se afastar-se deles. Ocorreu que ela nutria muito afeto pelo aluno-ator que interpretou o Marinheiro e buscava sempre estar próxima e observá-lo com afeto, assim construiu-se uma narrativa que permitia a presença da Mãe em todas as cenas, significando a memória das personagens e o afeto que nutriam um pelo outro.

Figura 4 - Cena do espetáculo Felicidade do projeto Arte & Inclusão



Descrição da imagem: Um grupo de jovens em cena. Todos usam camisetas brancas. Os meninos usam bermudas brancas e as meninas saias azuis. Algumas pessoas levam uma lata d'água na cabeça e outras tocam Claves.

Fonte: Acervo do INAI

No ato cênico, com a presença do público, uma ação capacitista desagradou à equipe. Incomodada com a performance da aluna-atriz, a diretora da Escola de Artes, por não compreender a performance da aluna, adentrou ao espaço cênico e tentou retirá-la de cena, ato este interrompido com improvisações de professores que também atuavam conduzindo os estudantes.

As experiências do ensino de teatro no projeto Arte & Inclusão me instigou a aprender sobre práticas inclusivas que contribuíssem na construção de saberes que haviam iniciado com aquele grupo de estudantes com deficiência. Especializei no assunto em um programa da Universidade Aberta do Brasil realizado na Universidade de Brasília (UnB). Ao passo que desenvolvi os estudos, criamos em 2010, na mesma Instituição, o Grupo de Teatro de Surdos ligado ao projeto Arte & Inclusão, com este grupo foi desenvolvida a pesquisa intitulada “Teatro e Língua de Sinais: relações e práticas de ensino” defendida como conclusão do curso de especialização na UnB em 2011.

O Grupo de Teatro de Surdos se configurou como inclusivo, dele participavam pessoas surdas, ouvintes e com deficiência intelectual, todas estudantes da mesma Instituição, porém algumas ligadas apenas ao projeto Arte & Inclusão e outras aos cursos de Formação Inicial e Continuada em Teatro e do Curso Técnico em Interpretação Teatral. Também integravam o Grupo duas pessoas intérpretes de Libras voluntárias e um professor de percussão que se dedicou a analisar e provocar percepções sonoras vibratórias e rítmicas. Com este grupo almejamos desenvolver processos criativos que potencializassem a expressividade dos estudantes surdos e ouvintes, estabelecendo relações entre os saberes de teatro e a Língua de Sinais Brasileira com ênfase em dois dos parâmetros da língua definidos como: Movimento e Expressões Não Manuais.

Segundo Ronice Quadros (2004) o Movimento é um parâmetro que envolve diferentes formas e direções, desde movimentos internos das mãos aos direcionais no espaço de articulação da língua em relação ao corpo. As Expressões Não Manuais envolvem o movimento da face, dos olhos, da cabeça e do tronco, e segundo a autora, estas expressões “prestam-se a dois papéis nas línguas de sinais: marcação de construções sintáticas e diferenciação de itens lexicais” (QUADROS, 2004, p. 60)

Com estes estudos relacionados aos parâmetros das línguas de sinais, desenvolvemos um trabalho a partir do conto “As vacas do Coronel” de Octo Marques, publicado no livro Casos e lendas em Vila Boa em 1977, e de desenhos e pinturas do mesmo autor. Iniciamos um estudo de tradução textual

em ações físicas, recorrendo a qualidades de movimentos associadas a expressões corporais e faciais equivalentes às intenções de criação cênica. Com isso objetivava-se a criação de cenas que pudessem ser compreendidas tanto por espectadores surdos quanto por ouvintes.

O resultado deste trabalho foi levado a público em Goiânia e na Cidade de Goiás, cidade natal do autor do texto de referência. A recepção foi bastante positiva e o objetivo foi alcançado, porém, o projeto não foi continuado devido à organização curricular da instituição que exigiu a presença dos professores nos cursos regulares, gerando assim uma indisponibilidade de carga-horária de professores com destinação ao projeto Arte & Inclusão, ao passo que também não foi possível contar com a disponibilidade voluntária dos profissionais Intérpretes de Libras.

Figura 3 - Cena do espetáculo “As Vacas do Coronel”



Descrição da Imagem: Em primeiro plano, uma jovem com vestido estampado acima dos joelhos caminha para a direita segurando a mão direita uma peneira de palha, que está apoiada em sua cintura. Ela usa uma flor enfeitando os cabelos. Em segundo plano, um ator está levemente curvado para frente e veste uma capa estampada com fitas de cetim pendentes. Ele usa longos chifres e orelhas de boi presas na cabeça. Ao seu lado está uma atriz, também levemente curvada para frente e veste uma capa semelhante a do ator. Em sua cabeça tem orelhas de vaca enfeitadas com girassóis, uma em cada orelha. Ao lado da atriz que interpreta a vaca, há outra atriz interpretando um sertanejo, vestido com calça e botas pretas, camisa xadrez e chapéu de palha. O sertanejo está abaixado com um balde em sua frente. Ele tira leite da vaca. Ao fundo, um painel ilustra ao centro em perspectiva uma paisagem com casas e árvores e em cada lado do painel estão pintadas as fachadas de casas estilo colonial.

Fonte: Acervo do INAI

No ano seguinte, em 2011, foi dada continuidade às atividades do projeto Arte & Inclusão com o estudo de outros contos de Octo Marques do mesmo livro de referência, sem deixar de lado o trabalho construído com “As Vacas do Coronel”. Foram reunidas, assim, pessoas de outros projetos com diferentes perspectivas inclusivas que eram desenvolvidos na Instituição, eram

eles: o Vai...ldade, um projeto de teatro com pessoas idosas e o Teatro Ser, um projeto pautado na antropologia teatral e no teatro comunitário, que envolvia pessoas em situação de vulnerabilidade social. Com a integração destes projetos da Instituição, montamos o espetáculo Octo Marques: Cores e Causos.

Este encontro de pessoas promoveu convivências que nos expandiram para a valorização das diversidades em processos criativos, e mesmo havendo fortes ataques capacitistas, até mesmo de pessoas diretamente envolvidas, o trabalho despertou uma sensação de pertencimento por parte daqueles grupos envolvidos, afinal, para muitos era a primeira vez que tiveram a oportunidade de se apresentarem no palco principal da Instituição, no Teatro Escola Basileu França.

Em 2013, com um intercâmbio no Japão promovido pelo Projeto Inclusão pelo Trabalho com o Verde, também idealizado e coordenado pela professora Francis Otto, tive a oportunidade de conhecer diversas instituições culturais, esportivas, ambientais e de assistência social, que promoviam ações com crianças, pessoas idosas, refugiadas e em situação de ressocialização.

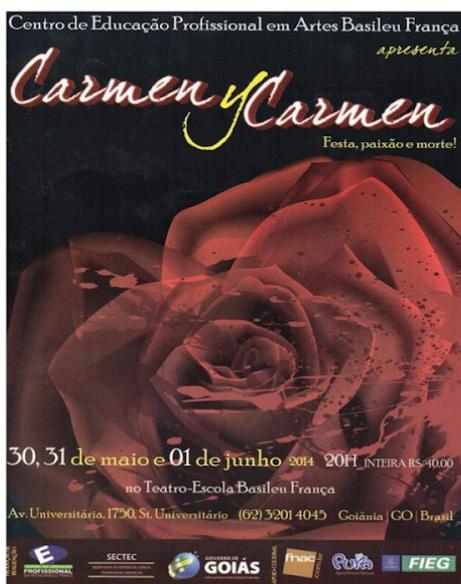
Destaco este intercâmbio como um marco importante desses trajetos no campo vivido, pois pude constatar dois aspectos, o primeiro relacionado a semelhança de abordagens metodológicas que vínhamos desenvolvendo no Brasil e o segundo aspecto, o qual neste momento de pesquisa nos parece mais relevante, relaciona-se às estruturas de acessibilidade encontradas nas instituições e nas cidades. Aprendemos com este segundo aspecto sobre a importância das tecnologias assistivas e sobre a participação da pessoa com deficiência na proposição e desenvolvimento destas tecnologias.

Neste sentido citamos como exemplo duas instituições, a Taiyo Sun, que desenvolve metodologias, tecnologias e capacita profissionais com deficiência para atuarem em indústrias automobilísticas e de fabricação de eletrodomésticos, assim como no desenvolvimento de equipamentos paralímpicos. A outra instituição é a Shobu Tayo No Ie que promove atividades artísticas com pessoas com deficiência, desenvolvendo suas adequações e adaptações técnicas, metodológicas, reconhecendo os processos subjetivos de

cada artista. Nesta instituição notamos ainda o processo de produção artística coletiva, onde cada pessoa contribui com uma etapa, a partir de sua percepção e potencialidade, como pudemos notar no ateliê de design de moda, de estamperia e de cerâmica.

Retorno deste intercâmbio com desejos de identificar recursos tecnológicos assistivos que pudessem contribuir nas atividades de teatro e dança, assim como estimulado a provocar a criação de ações culturais com recursos de acessibilidade, afinal havíamos percebido que os estudantes com os quais trabalhávamos e os parceiros de outras instituições desejavam participar mais ativamente da vida cultural da cidade, porém sentiam falta de recursos de acessibilidade nas diversas dimensões.

Figura 5 - Cartaz de divulgação da ópera Carmen y Carmen



Descrição da imagem: Em um fundo preto, uma grande rosa vermelha com manchas vermelhas espalhadas compõe o plano de fundo do cartaz. No topo estão os letreiros “Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França apresenta: Carmen y Carmen - Festa, paixão e morte!”. Na parte inferior o letreiro “30 e 31 de maio e 01 de junho de 2014. Inteira 40 reais, no Teatro Escola Basileu França. Avenida Universitária, mil setecentos e cinquenta, setor universitário, (62) 3201 4045, Goiânia, Goiás, Brasil. No rodapé as marcas das instituições realizadoras: Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França, da Secretaria de Ciência e Tecnologia, do Governo de Goiás, e das instituições apoiadoras: Livraria FNAC, Água Pura e FIEG.

Fonte: Acervo do INAI

Neste íterim, em 2014, a Escola de Artes produziu a ópera Carmen y Carmen, dirigida por Jonatas Tavares, como projeto de culminância da formação do segundo grupo de estudantes dos cursos técnicos em Interpretação teatral, em música, em dança e em artes visuais. A gestão da Escola de Artes foi provocada pela equipe de projetos de inclusão a contemplar na ópera recursos de acessibilidade, assim foi possível realizar apresentações com audiodescrição. Esta foi a primeira ópera com audiodescrição realizada

em Goiânia, produzida e executada pela audiodescritora e professora da UnB Soraia Ferreira Alves, através da mediação com Francis Otto.

No ato, os recursos de acessibilidade recorridos foram o programa em Braile e a audiodescrição fechada para um público de cinquenta pessoas. Outras etapas da produção, como a divulgação do evento, não foram contempladas com recursos de acessibilidade.

Com o reconhecimento da atuação e importância do projeto Arte & Inclusão para a instituição e toda sua comunidade, em 2014 a gestão da Escola de Artes transforma o projeto em um Núcleo de Arte e Inclusão (NAIBF) a fim de dar suporte às coordenações e projetos da instituição, assim como na sistematização de mais um Núcleo de Práticas Artísticas, como os outros já existentes nas demais coordenações da escola, como o Corpo de Baile da coordenação de dança, as Orquestras da coordenação de música e o Corpo Cênico da coordenação de teatro.

O NAIBF tornou-se também um projeto de extensão vinculado ao Curso de Tecnologia em Produção Cênica, assim os estudantes deste curso, que tem como foco a formação de produtores e gestores culturais, têm um novo campo possível de estudo e aplicação de seus estudos, a Acessibilidade Cultural.

Ainda em 2014 foi iniciada a montagem do espetáculo Maria Grampinho a partir do estudo do livro “O que teria na trouxa de Maria” da escritora goiana Diane Valdez (2012), e a partir do álbum musical da cantora goiana Débora Di Sá inspirado no referido livro. Com a montagem deste espetáculo começamos a discutir com os estudantes sobre o Ser diverso em Goiás, com reflexões sobre a vida da mulher goiana estudada: Maria da Purificação.

Maria foi uma mulher negra descendente de pessoas escravizadas, que viveu perambulando pela Cidade de Goiás como uma moradora de rua, ou como caracterizou a folclorista goiana Regina Lacerda (1977), como um “tipo de rua”, termo equivalente a “bobo” no linguajar da cidade na época, uma “denominação inexplicável dada a certos deficientes mentais que viveram na cidade de Goiás” (MEIRELES, 2014, p. 112), o qual Lacerda nos esclarece serem aquelas “criaturas que viveram Goiás, nas calçadas, debaixo das

pontes, ou sob a copa das velhas árvores, homens e mulheres com suas manias, loucos passivos, débeis, mentecaptos, impedidos de se integrarem na sociedade e na vida normal da família.” (LACERDA, 1977, p. 37 - 38 *In* MEIRELES, 2014, p. 113).

Na montagem do espetáculo foram realizadas pesquisas de campo, na cidade de Goiás, e em sala de ensaio, envolvendo os estudantes do NAIBF e do curso de Produção Cênica. As reflexões sobre a vida de Maria, se estabeleceram comparadamente e em paralelo com relatos de vida, com memórias e histórias contadas pelos grupos de estudantes, assim como através de uma entrevista realizada com Salma Saddi (1960 -), uma senhora que desde sua infância viveu com Maria da Purificação.

Figura 5 - Fotografia de cena do espetáculo Maria Grampinho do NAIBF de 2018



Descrição da imagem: Em cena duas mulheres em primeiro plano, são elas a professora de dança Itana Fleury e a estudante Isabela Gusmão, Itana próxima à Isabela Gusmão com o corpo levemente abaixado e curvado, ela está com a mão espalmada na altura da boca contando um segredo para Isabela, que sorri assustada, sentada em sua cadeira de rodas com as mãos próximas ao rosto. Elas vestem roupas coloridas com várias tiras pendentes. Ao fundo, à direita, está o professor de música Nildo Santos, sentado tocando um violão. Como cenografia ao fundo nota-se duas largas faixas de papel pardo pendentes do teto e entre eles uma grande janela azul semelhante à da Casa de Cora Coralina na Cidade de Goiás.

Fonte: Acervo do INAI

Assim criamos o espetáculo Maria Grampinho, com uma narrativa articulada com uma sequência de cenas dançadas e outras compostas por pantomimas, retratando as formas de ser e viver de uma mulher que ora era oprimida e ora acolhida pela população de Goiás, a qual se tornou uma figura icônica no imaginário goiano. O espetáculo marca o início da criação do repertório do grupo e permanece em cartaz ainda hoje sob a gestão e manutenção do INAI, tendo passado por constantes atualizações em suas

abordagens ideológicas, técnicas de interpretação e de acessibilidade, a partir das discussões e potencialidades dos intérpretes envolvidos.

Em 2015, ainda com a execução do projeto Inclusão pelo Trabalho com o Verde, iniciado em 2013, o NAIBF organiza um projeto pedagógico intitulado História e Cultura Popular Goiana: Formação de Agentes Ambientais e Culturais, no qual buscou-se promover o conhecimento sobre plantas e o meio ambiente natural, e a sistematização de uma formação artística do grupo em uma perspectiva histórica cultural, a fim de estimular a construção dos saberes sobre si e sobre o lugar onde se vive, para que de forma autônoma e criativa pudessem se posicionar como agentes ambientais e culturais.

Como a escola de artes mantém um foco no ensino profissional no Eixo Tecnológico: Produção Cultural e Design, e éramos cobrados pela gestão em relação à profissionalização e inclusão dos estudantes no mundo do trabalho, buscou-se estabelecer esta formação de agentes ambientais e culturais como uma possibilidade de atuação enquanto mediadores/ guias em parques públicos e em museus da cidade.

Devido a complexidades de gestão da escola e do projeto Inclusão pelo trabalho com o Verde, o projeto de formação de agentes não se estabeleceu de forma continuada, assim os estudantes não tiveram a oportunidade de concluir esta formação e tentarem o ingresso no mundo do trabalho.

Por outro lado, ocorria como projeto de extensão do NAIBF e Curso de Produção Cênica, uma pesquisa junto à comunidade indígena Buridina em Aruanã - Goiás, complementar aos objetivos do projeto pedagógico do NAIBF. Com esta pesquisa foi produzido o espetáculo Berorrokan: A Origem do Mundo Karajá que estreou em 2019.

Ao longo de quatro anos visamos estabelecer maior autonomia dos estudantes em seus processos de criação, respeitando seus tempos e formas de expressão. Fomos inspirados pela metodologia de aprendizagem baseada em projetos, assim os estudantes escolheram seus personagens e fizeram deles seus projetos pessoais de investigação para a criação cênica, como

podemos exemplificar com o trabalho da atriz do Grupo Juliana Holanda em seu estudo sobre o tamanduá ilustrado a seguir.

Figura 8 - Grupo de estudantes do NAIBF e do Curso de Produção Cênica com o Cacique Raul na Comunidade Buridina em Aruanã - GO



Descrição da imagem: Fotografia de um grupo de 36 pessoas com e sem deficiência, algumas sentadas à frente e outras de pé atrás. Ao fundo árvores e casas.

Fonte: Acervo do INAI

Vale destacar que até o início da montagem do espetáculo Berorrokan trabalhávamos em grupo com vários professores e professoras na mesma sala de aula, se alternando na função de regência e apoio. Em todos os espetáculos até a montagem de Maria Grampinho, os professores se revezavam em cena junto com os alunos-atores e alunas-atrizes, atuando para auxiliar aqueles e aquelas intérpretes que não conseguiam memorizar suas marcações e movimentos coreográficos ou textos de suas personagens.

A partir do espetáculo Berorrokan, começamos a adotar uma prática de criação cênica na qual tínhamos alguns personagens criados com estratégias cênicas para auxiliar o desenvolvimento cênico de um intérprete ou grupo que compunha uma cena, não mais a figura de um professor que entra em cena para guiar ou para os estudantes copiarem seus movimentos e ações, e sim personagens provocadores de ações e ativadores de memórias dentro de um jogo de cena.

Esta prática passou a fazer parte de todas as rotinas criativas do grupo como estratégia de composição cênica nos demais trabalhos que desenvolvemos desde então, havíamos desenvolvido desta forma um recurso e

acessibilidade que chamamos de Intérprete de Apoio, que também pode ser compreendido como uma Ajuda Técnica.

No ano seguinte, em 2015, os estudantes do Curso de Tecnologia em Produção Cênica do CEPABF iniciaram a elaboração de seus projetos de conclusão de curso e busca por professores orientadores. Francis Otto e sua equipe participavam do evento em comemoração ao dia internacional da pessoa com deficiência em uma praça de Goiânia, quando a estudante Maressa Stephany me abordou com uma ideia para seu trabalho de conclusão de curso. Ela propunha um evento cultural que envolvesse as pessoas com deficiência da cidade.

A estudante era Assistente Social e estava cursando sua segunda graduação. Marcamos uma primeira reunião de orientação assim a estudante de Produção Cênica elaborou o projeto do Encontro PROCENA - Produção em Cena. Este projeto foi criado visando ampliar as discussões e práticas sobre produção artística, inclusão e acessibilidade através de ações de formação e com a fruição de espetáculos cênicos e outras formas de expressão artística.

Neste mesmo ano a Lei Brasileira de Inclusão (Lei 13.146/2015) foi instituída, e tínhamos então um parâmetro legal para nossas abordagens, porém com muitas dúvidas e poucas referências. Iniciamos uma busca por artistas, instituições e pesquisadores em Goiânia e no Brasil a fim de traçar eixos de discussões que suprissem as questões que surgiram no desenvolvimento do projeto.

Ainda em 2015 passei a compor o quadro de servidores do Centro Cultural UFG, e em 2016 iniciam as intersecções entre o CCUFG e as ações de Acessibilidade Cultural com a acolhida do primeiro Encontro PROCENA, fruto do Trabalho de Conclusão de Curso de Maressa Stephany e de Ana Lúcia Alves e Amanda Veloso alunas que também integraram a execução do primeiro PROCENA.

O primeiro Encontro PROCENA abordou a Acessibilidade e Outras Perspectivas “a fim de problematizar, além da acessibilidade, diversos outros assuntos que atravessavam as realidades dos artistas, produtores e

profissionais com atuação na assistência da pessoa com deficiência na cidade de Goiânia” (INAI, 2023). Foram elencadas seis temáticas para mesas de discussão: políticas públicas e a produção do artista com deficiência; formação técnica de artistas com deficiência; comunicação, novas tecnologias e visualidades da cena para pessoas com deficiência; corpos diferenciados e a cena; arte e terapia; e Acessibilidade a espetáculos cênicos.

Ainda compondo a programação formativa, o Encontro contou com as oficinas: Laboratório de Criação em Dança (Gira Dança – RN); Consciência e Experiência do Corpo em Cena (NAIBF – GO); e Ferramentas Sonoras (Surdodum – DF).

As atrações artísticas contaram com espetáculos produzidos com e por pessoas com deficiência e um deles abordando temáticas regionais em diálogo com as pesquisas e experimentações dos projetos de arte e inclusão coordenados por Francis Otto. Desta forma foram programados os espetáculos: Sem Conservantes da Cia Gira Dança (Natal – RN), Maria Grampinho do NAIBF (Goiânia – GO), Quecosô, Oncotô, Oncovô – Goiás: singulares no plural do Grupo Teatro Destinatário (Goiânia – GO) e o show Na Batida do Silêncio do Grupo Surdodum (Brasília – DF).

Em 2016 Francis Otto reúne um grupo de pessoas para compor o conselho consultivo para a criação do INAI - Instituto Arte e Inclusão, inicialmente para buscar recursos complementares para as ações desenvolvidas pelo NAIBF e posteriormente assumindo a realização e o apoio a outros projetos. O INAI assume, em parceria a Nós Duas Produções - produtora criada por Maressa Stephany e Ana Lúcia Alves, a realização do Encontro PROCENA e iniciam a formatação da segunda edição do evento.

O NAIBF conquista em 2017 um lugar de maior responsabilidade na Escola de Artes, ao ser reconfigurado como uma Coordenação de Arte Inclusão, visando promover a equidade das pessoas em situação de inclusão em igualdade de oportunidade com as demais pessoas nos cursos oferecidos e projetos desenvolvidos na Escola

Após a aposentadoria de Francis Otto em 2018, assumi a responsabilidade de continuar as atividades da Coordenação de Arte e Inclusão na Escola. Francis seguiu como uma consultora e mentora da Coordenação e na presidência do INAI.

Juntos, professores e produtores, visamos executar a segunda edição do Encontro PROCENA. Procuramos assim estreitar relações com o Grupo de Dança Diversus que, através do financiamento do Edital n.º 17/2016 de dança do FAC/GO, estava produzindo e realizando na cidade a remontagem do espetáculo ENDLESS do Grupo Dançando com a Diferença de Portugal, e como já era prevista a apresentação no Teatro Escola Basileu França, da Escola de Artes, mediamos as tramitações de uso dos espaços incluindo assim o espetáculo como principal atração da segunda edição de Encontro PROCENA, que desde então se configurou como um Encontro Bienal.

O segundo Encontro Bienal PROCENA teve uma programação resumida por falta de recursos financeiros, mas muito rica em relação às qualidades de todas as atividades programadas. O tema abordado foi “Mecanismos de Acessibilidade” e a partir dele visou discutir a “prática da acessibilidade em projetos culturais” (PROCENA, 2023).

Além do espetáculo Endless produzido pelo Grupo de Dança Diversus a programação artística contou com a exposição Alteridades - Contemplações Karajá, apresentando o processo de montagem do espetáculo Berorrokan: A Origem do Mundo Karajá e produções artísticas das crianças matriculadas na Coordenação de Arte-Educação da Escola de Artes. Os momentos formativos da segunda edição se deram com a mesa de discussão intitulada Fruição e Acessibilidade em Projetos Culturais e com a oficina Intérprete de Libras em Espetáculos Cênicos.

Nesse período, a Escola de Artes criou o curso de Libras aplicado ao contexto cênico, na Coordenação de Arte e Inclusão, visando iniciar uma capacitação para profissionais que atuavam em escolas de artes, bem como para a capacitação para a atuação de Intérpretes de Libras em contextos culturais.

Com estas abordagens convém aprofundar um pouco mais nas intersecções estabelecidas entre o INAI e o Grupo de dança Diversus na realização do segundo Encontro PROCENA, pois a remontagem do espetáculo Endless em Goiânia se deu a partir do primeiro edital do FAC-GO, que continha orientações para o uso de mecanismos de Acessibilidade Cultural nas diretrizes gerais e nos critérios de avaliação das propostas artísticas que se submeteram a ele.

Podemos considerar a remontagem e apresentação de Endless, um marco referencial para a produção de dança inclusiva e acessível em Goiânia. A montagem envolveu núcleos de ensaio de diversas instituições especializadas no atendimento de pessoas com deficiência da cidade, reuniu estudantes de dança, teatro e musicoterapia que tiveram oportunidade de participar de um processo criativo pautado nas potências de corpos diversos em diálogo com um grupo de profissionais altamente capacitado para a condução dos trabalhos de inclusão e acessibilidade.

Algumas abordagens sobre o processo de montagem e as estratégias acessíveis foram descritas pela equipe em duas publicações. Na primeira destaque o processo de montagem e na segunda os recursos de acessibilidade para o público.

Os ensaios foram orientados pelas práticas pedagógicas inclusivas, onde todos participaram das mesmas atividades, existiam ações com acessibilidade pedagógica, atitudinal, arquitetônica e comunicacional. A coordenadora artística do projeto do espetáculo considera que a construção desse projeto foi pensada na perspectiva da Acessibilidade Cultural, diz que o que é isso é trazer para o palco pessoas com e sem deficiência e também pensar na acessibilidade de quem vai assistir, fazer a fruição desse espetáculo, toda a montagem dele teve esse aspecto da acessibilidade então o que as pessoas costumam receber para poder apreciar um espetáculo, se tem um programa, quais são outros tipos de programas acessíveis que estas pessoas precisam para assistir. (...) O coreógrafo do Endless relatou que quando se fala de dança inclusiva se pensa na acessibilidade e inclusão para os espectadores, mas que nesse trabalho a acessibilidade foi pensada nos ensaios e no momento do espetáculo, considerando-se e respeitando-se as diversidades visuais, auditivas, motoras e neurodiversidades. (DALLA DÉA, 2021, p.91)

Outro momento ímpar na proposta da dança inclusiva e acessível, destacamos a acessibilidade para o público, o folder em braille, a audiodescrição do espetáculo e a presença de duas possibilidades de atuação dos intérpretes de LIBRAS, a primeira foi a projeção de uma vídeo de um intérprete de libras na cena, e outra cena foi montada

com dois cantores com acompanhamento dos músicos, seis casais dançando e um grupo de estudantes e professores de dança que dominam a LIBRAS, interpretando a letra da música de uma forma expressiva utilizando para além das mãos, uma movimentação corporal. Esta cena foi concebida para o espetáculo aqui no Brasil, na primeira versão em Portugal isso não aconteceu. Um momento foi realmente ímpar, dilatando o presente, apresentando uma composição emergente de uma poética da diferença. Estas experiências sociais inclusivas ainda não vislumbradas pela cena de dança contemporânea, e que por algum motivo foram sendo negadas de existir pelo modelo de dança que exige outras fisicalidades, performances e poéticas corporais que não dão espaço para o diferente que grita suas diferenças na sua existência, na sua corporalidade e convida o outro a se perceber pelo princípio da alteridade. (LIMA, 2018,p. 529)

Com essas abordagens, percebo o quanto o convívio com as diferenças pode expandir os corpos com suas experiências criativas e de fruição, nota-se o quão potente e fértil se torna o ambiente criativo na proposição de inovações para as linguagens artísticas, e ainda o imensurável impacto em outras dimensões humanas e sociais.

Após quatro anos em processo de pesquisa e criação, finalmente estreia em 2018 o espetáculo Berorrokan: A Origem do Mundo Karajá do NAIBF com apoio e realização do INAI.

O espetáculo faz uma alegoria à origem do povo goiano a partir da origem do povo karajá. O enredo baseou-se na história contada pelo cacique Raul da comunidade Buridina para o grupo de artistas e produtores do NAIBF. A história, de forma concisa, conta que no princípio todos viviam nas águas em forma de peixes aruanãs e que certo dia alguns decidem sair das águas, iniciando assim a organização do povo Iny, que viveu em harmonia com a natureza até o dia em que foram invadidos pela comitiva de bandeirantes liderados por Bartholomeu Bueno da Silva, que ficou conhecido como Anhanguera, diabo velho na língua indígena, pois este, na tentativa de escravizar e dominar o povo indígena, ameaçou atear fogo nos rios demonstrando em uma bacia com cachaça.

O espetáculo levou ao palco pessoas com e sem deficiência e pessoas idosas, em uma composição de jogos de cena construídos a partir de brincadeiras cantadas, jogos populares, construções dramáticas com diálogos mediados por intérpretes de apoio, histórias bilíngues, contadas em português

e Libras simultaneamente e com expressões pantomímicas desenvolvidas a partir de interpretações das bonecas Ritxokò, uma arte indígena Iny feita em cerâmica, que retrata os modos de ser e fazer da comunidade.

Figura 9 - Cena “A natureza ensina” do espetáculo Berorrokan



Descrição da imagem: Em primeiro plano a atriz Isabela Gusmão em sua cadeira de rodas em frente ao ator e dançarino Robson Leles. Eles vestem roupas azuis com asas presas nos braços que estão abertos. Em suas cabeças usam um adereço que remete à cabeças de araras com bicos pretos. No plano de fundo percebe-se o movimento de pessoas vestidas com ornamentos indígenas em frente a uma oca.

Fonte: Acervo do INAI (2018)

No último ano, antes da estreia do espetáculo Berorrokan, nossa equipe buscou se capacitar, assim, eu e a professora Gilvana Machado, também professora de teatro do NAIBF, nos matriculamos como alunos especiais e uma disciplina do Mestrado Profissional em Ensino na Educação Básica do CEPAE - Colégio de Aplicação da UFG, na disciplina Práticas Interdisciplinares na Educação Básica: Inclusão Escolar, ministrada por várias professoras, dentre elas Vanessa Dalla Déa, que também assina a coordenação de acessibilidade do Grupo de Dança Diversus.

Nesta etapa formativa conhecemos a colega Tálita Azevedo que logo demonstrou interesse em participar das atividades do NAIBF, tendo também atuado como cantora no espetáculo Endless. Nas aulas fomos provocados a desenvolver dispositivos e propostas de inclusão escolar, e, desde que conhecemos Tálita, ficamos provocados a aprender sobre audiodescrição.

No início de 2019, me desvinculei da Escola de Artes. A colega Gilvana Machado assumiu a coordenação e passei a somar forças apenas como consultor ao lado de Francis Otto através do INAI e com ações em parceria com o CCUFG, o qual passou a apoiar as atividades do NAIBF e do INAI concedendo o uso do Laboratório de Práticas Artísticas.

Neste ano, Tálita Azevedo e Fátima Eugênio, enquanto atrizes do grupo, me provocaram a desenvolver um projeto que contribuísse com uma formação mais técnica e com estudos teóricos sobre teatro. Iniciei assim a busca por materiais acessíveis em audiodescrição, em Braille, e outros recursos que pudessem contribuir com este projeto. Não localizei muitos materiais com esses recursos de acessibilidade, mas o campo teórico sobre a história do teatro pode ser mediado por uma publicação em formato de audiolivro da Universidade Falada (2023), que tem uma série de publicações sobre a História do Teatro Universal.

Formamos um grupo de estudos pelo INAI envolvendo alguns estudantes do NAIBF e iniciamos uma investigação sobre comicidade e teatro infantil. Com estes estudos, começamos a criar o espetáculo intitulado de “Boca Oca”, uma obra que discute democracia e liberdade de expressão com crianças. Este espetáculo permaneceu em fase de criação, sendo levado a público apenas como ensaio aberto no Seminário de Arte, Inclusão e Acessibilidade realizado pela Coordenação de Arte e Inclusão da Escola de Artes, porém contribuiu com percepções sobre possibilidades comunicativas corporais para além da visão e da audição, quando estudávamos as formas de deslocamento e marcações de cena a partir do tato e das vibrações dos demais corpos que compunham o espaço.

Buscamos a partir destas experimentações, uma capacitação introdutória sobre audiodescrição, logo eu e Tálita Azevedo já estávamos em parceria nos arriscando a audiodescrever filmes, espetáculos de teatro, de dança e obras de artes visuais.

Neste ano assumi a coordenação de Acessibilidade Cultural do Centro Cultural UFG, como representante da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC) no Sistema Integrado de Núcleos de Acessibilidade da UFG

(SINAce). O Grupo de Dança de Diversus e o INAI já realizavam suas atividades no CCUFG, então, percebendo os fluxos de eventos, a frequência e as formas de convivência de pessoas com e sem deficiência neste equipamento de cultura, atrelada à oportunidade de ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - PPGAC, pelo incentivo institucional Qualificar, me senti mobilizado a elaborar uma investigação acadêmica que nutrisse as demandas de Acessibilidade Cultural destas instituições que se interseccionam neste estudo.

Considero estes, alguns dos ecos, das vibrações e dos movimentos que me conduziram no campo vivido até esta investigação. A cada convívio percebia que a multidão com a qual me envolvia me direcionava os caminhos a serem percorridos, sinalizando de diversas formas as abordagens mais pertinentes em cada ocasião, partindo dos anseios da diversidade de corpos com seus desejos de aproximação e de transformação das realidades percebidas em relação à Acessibilidade Cultural.

### **3.2. Acessibilidade nos editais do Fundo de Arte e Cultura de Goiás**

Considerando as conquistas dos movimentos da pessoa com deficiência em relação ao contexto cultural, empreendo a seguir uma análise dos editais do Fundo de Arte e Cultura (FAC-GO) a fim de compreender os impactos e reverberações destes movimentos nas políticas culturais do Estado de Goiás, tomando estes editais como amostragem de análise quantitativa.

Tendo o conhecimento dos projetos aprovados pelos editais de teatro e dança do FAC-GO, que foram executados nos anos de 2018 e 2019, os quais compõem o recorte inicial desta análise, analiso inicialmente a abordagem sobre Acessibilidade Cultural em todos os editais publicados entre 2016 e 2021, possibilitando assim a verificação das formas como foram percebidos os critérios estabelecidos por esta abordagem nos editais, a fim de possibilitar uma melhor compreensão dos dados coletados em questionários estruturados aplicados às pessoas envolvidas nos projetos aprovados pelo FAC-GO no recorte apresentado.

Esta análise inicial visa compreender os impactos das pontes estabelecidas com a inclusão de pautas que beneficiem pessoas com deficiência, bem como da percepção de possíveis barreiras que ainda resistem. Em seguida serão apresentados dados coletados referentes a projetos aprovados nestes editais. A coleta de dados se deu através de questionários estruturados, aplicados virtualmente através de formulário eletrônico, *Google forms*, enviados via *e-mail* e *WhatsApp* aos proponentes ou pessoas responsáveis pelos projetos submetidos.

De acordo com dados disponíveis no site do Governo de Goiás (2023), o Fundo de Arte e Cultura de Goiás foi instituído em 2006 pela Lei 15.633 e regulamentado em 2012 pelo Decreto n.º 7.610. Através desta forma de incentivo à cultura são destinados até 05% da arrecadação líquida do Estado de Goiás para a realização de projetos culturais voltados à comunidade, sendo considerado pelo Governo o “principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural do Estado, o que permitiu um avanço na política cultural goiana, tornando-a mais democrática e plural.” (GOIÁS, 2023, online)

Após sua regulamentação foram lançados os primeiros editais em 2014, estando disponíveis no site oficial apenas o histórico de editais a partir do ano de 2016. Destacamos que neste histórico não foram publicados editais nos anos de 2019 e 2020.

Considerando que os editais do FAC-GO de 2015 foram publicados em 27 de julho de 2015 e a Lei Brasileira de Inclusão instituída em 06 de julho de 2015, portanto poucos dias antes da publicação dos editais, a lei não foi considerada nesta edição, passando ser referenciada nos editais de 2016. Portanto, analisaremos o teor das abordagens sobre Acessibilidade Cultural nos editais publicados nos anos: 2016, 2017, 2018 e 2021.

A análise dos editais do FAC - GO se deu a partir das seguintes variáveis:

1. **DIRETRIZES GERAIS** - Abordagem sobre Acessibilidade Cultural nas diretrizes gerais de participação;

2. **ETAPAS DE PRODUÇÃO** - Índícios de previsão do uso de recursos de acessibilidade em diferentes etapas da produção dos projetos culturais;
3. **PÚBLICO** - Abordagem sobre o público beneficiado com os recursos de acessibilidade;
4. **DEMOCRATIZAÇÃO** - Abordagens pautadas na democratização do acesso com ações de descentralização, gratuidade ou ingressos a preços populares;
5. **COTAS** - Existência de cotas para artistas/ proponentes com deficiência;
6. **RECURSOS DE ACESSIBILIDADE** - Abordagens sobre recursos de acessibilidade (indicados, sugeridos ou exigidos);
7. **AVALIAÇÃO** - Acessibilidade como critério de avaliação das propostas;
8. **PENALIDADES** - Fiscalização e penalidades referentes ao descumprimento das normativas de acessibilidade.

Quanto às abordagens sobre Acessibilidade Cultural nas **Diretrizes Gerais**, identificamos nos editais de 2016 e 2017, mesmo que com dúbias interpretações, a solicitação que sejam previstos materiais de divulgação e estruturas físicas acessíveis, “respeitando a linguagem de cada proposta e as necessidades do público” (GOIÁS, 2016) (GOIÁS, 2017). O edital de 2018 bonifica com um ponto extra na avaliação, os projetos que propuserem cinquenta por cento de suas ações para pessoas com deficiência. Por fim, identificamos nas diretrizes gerais do edital de 2021 as orientações quanto às informações que devem constar no laudo médico de proponentes com deficiência.

Notamos que houve um esforço no rompimento de barreiras programáticas em prol da inclusão da pessoa com deficiência inicialmente como espectadora, considerando que esta precisa ter acesso tanto à informação sobre as programações culturais como acesso aos locais onde ocorrem os eventos artísticos, e posteriormente como artista e produtora cultural.

Sobre as **Etapas de Produção**, as informações disponíveis sugerem a necessidade de se pensar em acessibilidade em todas as etapas de execução de um projeto cultural e não somente no produto final, ou seja, que sugira uma produção que seja acessível e não acessibilizada. Sobre este quesito, notamos nas diretrizes gerais dos editais de 2016 e 2017, e nos critérios de avaliação dos editais de 2018 e 2021, que é preciso ser considerado tanto um plano de comunicação quanto uma logística que considere os recursos de acessibilidade.

Com base nessas informações, percebemos que os editais sugerem que, em uma produção cultural, se pense em um público diverso em todas as suas etapas de produção. Além disso, considerando a diretriz de 2021 que prevê a proposição de projetos de pessoas com deficiência, compreende-se que a acessibilidade deve estar presente inclusive nos processos de criação artística.

No que se refere ao **Público**, variável elencada para podermos perceber quem são as pessoas compreendidas como beneficiárias dos recursos de acessibilidade, identificamos em todos os editais a especificação do público como: pessoas idosas, com mobilidade reduzida ou com deficiência auditiva, visual, motora ou intelectual, estando a pessoa idosa inclusa a partir do edital de 2017.

Observamos nessas informações que a busca pela delimitação do público acaba por limitá-lo, desconsiderando outras pessoas que se identificam como neurodiversas, com deficiência mental, com deficiência sensorial tátil, olfativa e gustativa, na perspectiva da comunicação sensorial que defendemos nesta pesquisa. Como o documento tem referência na LBI (Lei 16.146/2015), compreendemos que a melhor delimitação poderia seguir a mesma redação da Lei conforme artigo 2.º das disposições gerais.

Art. 2º Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas. (BRASIL, 2015)

A abordagem sobre **Democratização** nos editais foi incluída nesta análise para percebermos as mudanças paradigmáticas sobre o conceito de Acessibilidade Cultural, abordado na Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para a Inclusão de Pessoas com Deficiência promovida pela Secretaria de Diversidade Cultural (SID) e pela Fiocruz em 2008.

Foram consideradas na discussão sobre a democratização as variáveis: descentralização, gratuidade e prática de ingressos a preços populares. Neste sentido, foi identificado nas diretrizes do edital de 2017 a solicitação para os proponentes buscarem “dar acesso aos públicos das periferias dos grandes centros urbanos e de cidades com até 06 mil habitantes do Estado de Goiás” (GOIÁS, 2017, *online*).

Se considerarmos o quantitativo de pessoas com deficiência no Cadastro Único, que identifica as famílias de baixa renda da população no Brasil, que totalizou em 2020 um total de 4,3 milhões de pessoas, equivalendo a mais de um terço do total de pessoas com deficiência identificadas pelo IBGE (2010) havemos de considerar que esse fator de democratização também implica na necessidade de incluir recursos de acessibilidade também quando destinado a populações de baixa renda, afinal podem estar nas periferias e em cidades de pequeno porte pessoas que dificilmente teriam acesso aos bens culturais.

No quesito **Cotas**, foi observado nos editais de 2018 e de 2021 a reserva de vagas para projetos cujos proponentes sejam pessoas com deficiência. No ano de 2018 foi direcionada uma cota em cada edital, sendo, no recorte estudado, uma vaga para teatro e outra para dança, e em 2021 este número sobe para oito, porém devemos considerar que se tratou de edital único e não por área artística específica.

Observou-se ainda que o proponente precisa integrar a ficha técnica do projeto, garantindo assim o protagonismo e participação da vida cultural, assegurando a legitimidade da proposta cultural acessível.

Sobre os **Recursos de Acessibilidade**, notamos que em 2016 constou nos editais a solicitação do uso de recursos como Libras, audiodescrição, Braille e ficou implícito, que sejam considerados recursos arquitetônicos e instrumentais a fim de contemplar o público considerado beneficiário dos recursos de acessibilidade. Esta solicitação assume valor de obrigatoriedade quando, em parágrafo único, é afirmado que “a pessoa com deficiência **deve** ter acesso aos bens culturais” (GOIÁS, 2016, online, **grifo nosso**).

Nos editais de 2017 e 2018 notamos que as pessoas idosas são incluídas no dever de contemplar acessibilidade nos projetos culturais. Notamos ainda que são incluídos outros itens, como ações de Acessibilidade Cultural para além da Libras, da audiodescrição e do Braille, são eles: piso tátil, oralização e leitura labial, guias intérpretes, guias de cego, acessibilidade estrutural em banheiros, na reserva de vagas (este implicitamente em estacionamentos e plateias), com rampas, corrimãos pisos táteis e cadeiras de rodas, sistema de laço de indução, legenda closed caption, elevadores e estenotipia.

No edital de 2021 não são detalhados os recursos de acessibilidade, porém em um único item, percebe-se a intenção de contemplar todos os recursos possíveis, reconhecendo todas as pessoas com deficiência, ao informar que “o FAC-GO assegura e promove, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais para a pessoa com deficiência (PcD)” (GOIÁS, 2021, *online*)

Uma interpretação possível que podemos fazer em relação às formas de dispor os recursos de acessibilidade, é que em 2016 os recursos de acessibilidade são sugeridos como exemplos possíveis de uso na elaboração dos projetos, já em 2017 e 2018 esses recursos aparecem com um caráter educativo, explicitando o que se compreende por ação de acessibilidade, tecnologia assistiva e ajudas técnicas, e por fim, em 2021 subentendemos que a comunidade artística já assimilou as prerrogativas da Acessibilidade Cultural, deixando essas informações ocultas.

Em relação à **Avaliação**, a análise nos mostra como a gestão do Fundo de Arte e Cultura de Goiás criou estratégias ano a ano a fim de garantir o

acesso cultural. Em 2016 a acessibilidade é apresentada como um dos critérios de avaliação pontuando ações que garantam a fruição e acessibilidade. Em 2017 o peso da acessibilidade na avaliação aumenta, estando integrada ao conjunto de critérios que julgam a viabilidade e a repercussão do projeto. No ano de 2018, a inclusão é avaliada no hall de itens adicionais do projeto que incluem pessoas com deficiência, comunidades periféricas, cidades do interior com até 6 mil habitantes ou propostas voltadas para o público infanto-juvenil, sendo apresentadas como opções não acumulativas na pontuação. Dessa forma, a acessibilidade volta a ser uma opção e não mais uma exigência. Em 2021 apenas é afirmado que se fará cumprir a pontuação e classificação das cotas garantidas.

No que se refere às **Penalidades**, a acessibilidade não é citada nos editais de 2016. Nos demais anos as penalidades são as mesmas e referem-se à devolução dos recursos financeiros obtidos, caso, dentre outros critérios, não sejam realizadas ou sejam alteradas as “ações para pessoas com deficiência mensuradas na planilha ou projeto” (GOIÁS, 2017, *online*). Nos editais de 2018, a mesma penalidade é apresentada ao lado de duas obrigações, dispostas como: o respeito às condições de acessibilidade das pessoas com deficiência e idosas; e a destinação de 10 por cento das vagas de propostas de formação para, dentre outras instituições, àquelas “que trabalham com pessoas com deficiência” (GOIÁS, 2018, *online*).

Entendemos que a pena pautada na devolução do recurso financeiro é razoável, diante de uma série de outras complexidades que atravessam o contexto cultural que também devem ser consideradas, como as grandes demandas governamentais de ordem sociocultural a serem contempladas e os custos financeiros com suas equivalências econômicas que não favorecem as classes profissionais que precisam trabalhar em conjunto a fim de dar conta de todas as demandas.

Se as penalidades previstas nos editais de cultura explicitassem o descumprimento das normas de acessibilidade com base nos marcos legais utilizados como referência dos mesmos, estaria explícito que o descumprimento ao disposto na LBI (2015) configura-se como “discriminação

em razão de deficiência” e que a pena por este crime é de reclusão de um a três anos e multa.

De forma geral percebemos que os editais do FAC-GO procuram estabelecer mudanças em prol da construção de uma cultura inclusiva e acessível, por outro lado, percebemos artistas, produtores e gestores culturais buscando compreender a complexidade destas temáticas, engendrando propostas que contemplem as expectativas transparecidas nas diretrizes destes instrumentos regulatórios da cultura que são os editais do FAC-GO, como podemos perceber nos dados coletados junto a proponentes ou responsáveis por projetos aprovados pelo FAC - GO.

Para esta análise quantitativa foram considerados cinco editais, os de teatro n.º 17/ 2017 e n.º 17/2018, e os de dança n.º 17/ 2016, n.º 16/ 2017 e 16/ 2018. Associados a estes editais foram identificados 28 projetos de teatro aprovados e 76 de dança, totalizando 104 propostas em potencial de análise nesta pesquisa, tendo identificados 84 proponentes diferentes, número que representa cem por cento do total de formulários enviados para a coleta de dados.

Desta amostragem recebemos o retorno de 23 proponentes, que responderam os questionários no período de março a maio de 2022. A estes proponentes foi questionado:

- Suas funções nos projetos;
- O número dos editais aos quais submeteram propostas;
- Se o projeto aprovado foi executado;
- O ano e a cidade de execução;
- Se houve apresentação de espetáculo;
- Os nomes dos espetáculos;
- Os locais das apresentações;
- A caracterização do público-alvo;
- Se o projeto recorreu a recursos de acessibilidade;
- A especificação dos recursos de acessibilidade - Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas;

- Se foram envolvidas no projeto instituições de ensino ou de assistência social, bem como a identificação das mesmas e as formas de envolvimento institucional no projeto em caso afirmativo.

Observando o demonstrativo de períodos de execução dos projetos aprovados nos editais analisados, notamos que todos foram executados entre 2018 e 2022, porém, considerando a reclusão social provocada pela pandemia de COVID -19, que interrompeu temporariamente a execução de projetos culturais na modalidade presencial, optamos por analisar apenas os projetos cujos espetáculos foram apresentados nesta modalidade. Por este motivo, julgamos inicialmente que o período de análise se restringiria entre os anos 2018 a 2019, porém, como serão demonstrados nos dados coletados, ocorreu a execução presencial de um projeto no ano de 2020, o qual integramos nesta análise.

Esta opção também se justifica pelos aspectos conceituais abordados em nossa pesquisa com base nos diversos estudos de pesquisadores que referenciamos como Jorge Dubatti e de Viviane Sarraf. A partir das contribuições desses e de outros autores, demonstradas no primeiro capítulo, consideramos que o convívio é uma experiência dada no encontro de corpos vivos, em um mesmo espaço físico e, ao mesmo tempo, estabelecendo relações corporais sensoriais, constituindo assim espaços e produzindo conhecimentos. As experiências ocorridas no período da pandemia não foram piores nem melhores do que as anteriores, porém descaracterizam nosso foco de análise, como podemos compreender novamente com o suporte de Dubatti (2021) ao diferenciar o conceito de convívio do de tecnovívio.

Chamamos de convívio a experiência que se produz em reunião de duas ou mais pessoas de corpo presente, em presença física, na mesma territorialidade, em proximidade, em uma escala humana; tecnovívio é a experiência humana à distância, sem presença física na mesma territorialidade, que permite a subtração do corpo vivente, e o substitui pela presença telemática ou pela presença virtual através da intermediação tecnológica, em proximidade dos corpos, em uma escala ampliada através de instrumentos. (DUBATTI, 2021, p. 257)

Não sendo possível, no tecnovívio, o estabelecimento de relações físicas ou de trocas sensoriais diversas, na comunicação entre os corpos e os

espaços, até o presente tempo em que vivemos, percebemos que nosso recorte se justifica pela defesa das relações conviviais, mesmo assim apresentamos, alguns dados referentes a esses projetos, a título de esclarecimento de suas abordagens e adequações em relação à Acessibilidade Cultural. Assim, seguimos à análise dos dados coletados.

Dos 23 questionários respondidos, 2 foram considerados inválidos para a pesquisa por estarem em branco, por serem preenchidos por pessoas que obtiveram o link do formulário de pesquisa, não sendo identificados projetos associados aos seus nomes. Desta forma foram considerados 21 questionários válidos.

Nestes questionários válidos identificamos o total de 30 projetos submetidos aos editais do FAC - GO. Destes, 13 proponentes submeteram apenas 1 proposta, 7 proponentes submeteram duas propostas e apenas 1 proponente submeteu três propostas. Destes trinta, 19 projetos foram aprovados em editais de dança e 11 em editais de teatro conforme tabela 1 audiodescrita e ilustrada a seguir, relacionando o quantitativo de projetos aprovados por edital.

Tabela 1 - Distribuição de quantitativo de projetos aprovados por edital

Audiodescrição: tabela composta por cinco colunas e duas linhas, sendo a primeira preenchida na cor azul-claro. Na primeira linha há os cabeçalhos de cada coluna: Edital de Teatro n.º 17/2017, Edital de Teatro n.º 17/2018, Edital de Dança n.º 17/2016, Edital de Dança n.º 16/2017 e Edital de Dança n.º 16/2018. Na segunda linha, o quantitativo de cada edital em suas respectivas colunas: seis projetos, cinco projetos, sete projetos, sete projetos e cinco projetos.

Edital de Teatro n.º 17/2017	Edital de Teatro n.º 17/2018	Edital de Dança n.º 17/2016	Edital de Dança n.º 16/2017	Edital de Dança n.º 16/2018
6 projetos	5 projetos	7 projetos	7 projetos	5 projetos

Deste total, foi declarado pela pessoas entrevistadas que 14 projetos ainda não haviam sido executados até o período de aplicação dos

questionários, restando para a continuidade da análise 16 projetos, conforme demonstramos na tabela 2 audiodescrita e ilustrada a seguir.

Tabela 2 - Quantitativo de projetos executados por linguagem

Audiodescrição: tabela composta por quatro colunas e oito linhas, sendo as duas primeiras linhas mescladas na primeira e segunda coluna, e a primeira linha mescla a terceira e quarta coluna. As duas primeiras linhas e a oitava são preenchidas na cor azul-claro. Na primeira linha há os cabeçalhos de cada coluna: na primeira coluna - Ano, na segunda - Total de Projetos Executados, na mescla entre a terceira e quarta coluna - Projetos Executados por Linguagem. Na segunda linha há os cabeçalhos dos Projetos Executados por Linguagens, sendo na terceira coluna - Teatro e na quarta coluna - Dança. Na primeira coluna, apresenta-se o período de 2018 a 2022, seguido da última linha. Na segunda, estão os números de oito, três, quatro, zero e um (com asterisco), totalizando dezesseis. Na terceira coluna, trata-se de teatro, com os números de um, três, zero, zero e quatro. Na quarta coluna, trata-se de dança, com os números de sete, quatro, quatro e zero, totalizando doze. Abaixo da coluna um asterisco destaca a observação: “No período de coleta de dados o projeto encontrava-se em execução”.

Ano	Total de Projetos Executados	Projetos Executados por Linguagem	
		Teatro	Dança
2018	8	1	7
2019	3	3	0
2020	4	0	4
2021	0	0	0
2022	1*	0	1
Total	16	4	12

\* No período de coleta de dados o projeto encontrava-se em execução.

Dos 30 projetos identificados, foram executados 4 projetos de teatro e 12 de dança entre 2018 e 2022. Em 2018 foram 1 de teatro e 7 de dança, em 2019 foram 3 de teatro e nenhum de dança, em 2020 nenhum de teatro e 4 de dança, em 2021 nenhum projeto foi executado e em 2022 apenas 1 projeto de dança se encontrava em execução, totalizando os 16 projetos executados.

Por considerarmos o recorte de análise nos projetos executados presencialmente em Goiânia, que tiveram no escopo de suas propostas a apresentação de espetáculos, foram validados apenas 14 projetos. Um projeto de Teatro não previu apresentação de espetáculo em Goiânia e um projeto de Dança não previu apresentações de espetáculos. Desta forma restaram apenas 3 projetos de Teatro e 11 de Dança para análise.

Considerando a justificativa apresentada para o recorte de análise dos projetos, aqueles que tiveram apresentações de espetáculos presenciais em seu escopo, resultaram para a análise de dados sobre Acessibilidade Cultural um total de 7 projetos de Dança e 3 de Teatro, conforme demonstramos nas tabelas 3 e 4 audiodescritas e ilustradas a seguir.

Tabela 3 - Quantitativo de projetos de teatro por modalidade

Audiodescrição: tabela composta por três colunas e oito linhas. As duas primeiras linhas e a oitava é preenchida na cor azul-claro. A primeira linha é mesclada nas três colunas, nela há o título: Quantitativo de Projetos de Teatro por Modalidade. Na segunda linha estão os títulos: Ano na primeira coluna, Modalidade Presencial na segunda coluna e Modalidade Virtual na terceira coluna. Na primeira coluna, referente ao ano, o período de 2018 a 2022 e na última linha o total; na segunda coluna os números: zero, três, zero, zero, zero, total, três, na terceira coluna todos os campos zerados.

Quantitativo de Projetos de Teatro por Modalidade		
Ano	Modalidade Presencial	Modalidade Virtual
2018	0	0
2019	3	0
2020	0	0
2021	0	0
2022	0	0
Total	3	0

Tabela 4 - Quantitativo de projetos de dança por modalidade

Audiodescrição: tabela composta por três colunas e oito linhas. As duas primeiras linhas e a oitava é preenchida na cor azul-claro. A primeira linha é mesclada nas três colunas, nela há o título: Quantitativo de Projetos de Teatro por Modalidade. Na segunda linha estão os títulos: Ano na primeira coluna, Modalidade Presencial na segunda coluna e Modalidade Virtual na terceira coluna. Na primeira coluna, referente ao ano, o período de 2018 a 2022 e na última linha o total; na segunda coluna os números: seis, zero, um, zero, zero, total, sete, na terceira coluna os números: zero, zero, três, zero, um, total, quatro.

Quantitativo de Projetos de Dança por Modalidade		
Ano	Modalidade Presencial	Modalidade Virtual
2018	6	0
2019	0	0
2020	1	3
2021	0	0

2022	0	1
Total	7	4

Considerando as questões arguidas nos questionários estruturados, podemos considerar que os dados até então apresentados contribuíram para a seleção da amostragem que apresenta maior relevância para o foco deste estudo. Até esta etapa a análise contou com os dados obtidos nas questões relacionadas ao **número dos editais aos quais submeteram propostas, à execução do projeto, ao ano e cidade da execução e se houve apresentações de espetáculos.**

Iniciamos um segundo bloco de análise visando compreender as **funções das pessoas** arguidas em relação aos projetos, os **nomes dos espetáculos** apresentados, quando autorizada a identificação, conforme orientação do Comitê de Ética da UFG, a **caracterização do público-alvo** dos projetos, a **identificação das instituições e as formas como foram envolvidas** nos projetos, por fim sobre **as propostas de recursos de acessibilidade**, assim como na identificação das Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas utilizadas.

Nos 10 projetos válidos, as pessoas entrevistadas declararam desempenhar funções artísticas nos projetos, seja na **direção**, na **coreografia** ou como **intérprete**.

Contabilizou-se **19 espetáculos apresentados**, sendo 8 de Teatro e 11 de Dança. Foram eles: Plural, Gato Negro, Pitoresca, Barbas, A Casa de Bernarda Alba, Yerma, Bodas de Sangue, Luas e Luas, Uma história de Amor ou Um Rato Astronauta, Endless, Moringa, Por Cima do Mar eu Vim, Entre Raízes, OUM - Solo de Dança, Cucurucu ou a rua que habita em mim, Guarda Sonhos e outros dois que apenas identificamos como Espetáculo A e Espetáculo B, para preservar a identificação conforme solicitado pela pessoa entrevistada.

Quanto ao **público-alvo**, foram sugeridas 11 categorias de públicos e dada a opção para declarar outros públicos. Assim foram identificados 4 projetos voltados para crianças, 8 para jovens, 8 para adultos, 6 para idosos, 2

para pessoas com deficiência física, 2 para pessoas com deficiência intelectual, 2 para pessoas com mobilidade reduzida, 3 para pessoas cegas ou com baixa visão, 2 para pessoas surdas ou ensurdecidas, nenhuma direcionou seus projetos para pessoas surdocegas, 2 projetos foram direcionados para pessoas autistas e dois projetos declararam direcionar suas produções ao público em geral.

Tabela 5 - Quantitativo de público por projeto de Teatro e Dança

Audiodescrição: tabela composta por onze colunas e quatorze linhas. A primeira linha é preenchida na cor azul-claro. Na primeira linha estão os títulos: público-alvo, e em sequência os projetos de Dança abreviados pela Letra D e os de Teatro pela letra T, são eles em sequência a partir da segunda coluna: D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7 T1, T2, T3. Na primeira coluna, referente ao público-alvo, estão listadas as variáveis: crianças, marcada pelos projetos D1, D5, D6 e T3; jovens marcada pelos projetos D1, D3, D5, D6, D7, T1, T2 e T3; adultos, marcada pelos projetos D1, D3, D5, D6, D7, T1, T2 e T3; idosos, marcada pelos projetos D1, D5, D6, D7, T1 e T3; pessoa com deficiência física, marcada pelos projetos D1 e T3; pessoa com deficiência intelectual, marcada pelos projetos D1 e T3; pessoa com mobilidade reduzida, marcada pelos projetos D1 e T3; pessoas cegas ou com baixa visão, marcada pelos projetos D1, D3 e D7; pessoas surdas ou ensurdecidas, marcada pelos projetos D1 e T3; pessoas surdocegas, não selecionada por nenhum proponente; pessoas autistas, marcada pelos projetos D1 e T1; outras, não selecionada por nenhum proponente; público em geral, marcada pelos projetos D2 e D4.

Público-alvo	D1	D2	D3	D4	D5	D6	D7	T1	T2	T3
Crianças	X				X	X				X
Jovens	X		X		X	X	X	X	X	X
Adultos	X		X		X	X	X	X	X	X
Idosos	X				X	X	X	X		X
Pessoas com Deficiência física	X									X
Pessoas com deficiência intelectual	X									X
Pessoas com Mobilidade reduzida	X									X
Pessoas cegas ou com baixa visão	X		X				X			
Pessoas surdas ou ensurdecidas	X									X
Pessoas surdocegas										

Pessoas autistas	X							X		
Outras										
Público em Geral		X		X						

Em relação aos dados referentes ao público-alvo não foi informada a faixa etária dos públicos com algum tipo de deficiência.

Ainda considerando a análise do público, as pessoas entrevistadas declararam o **envolvimento das seguintes instituições** listadas abaixo e distribuídas na tabela 6 audiodescrita e ilustrada, disposta após a lista.

As instituições foram:

- CAP/ CEBRAV - Centro de Apoio Pedagógico para Atendimento às Pessoas com Deficiência Visual;
- PESTALOZZI - Associação Pestalozzi de Goiânia
- ADVEG - Associação dos Deficientes Visuais do Estado de Goiás
- APAE - Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais
- INAI - Instituto Arte e Inclusão
- ASG/ CEBSG - Associação dos Surdos de Goiânia/ Centro Educacional Bilíngue de Surdos de Goiânia
- ASDOWN - Associação Down de Goiás
- UFG - Universidade federal de Goiás
- SEDUCE - Secretaria de Estado da Educação
- SME - Secretaria Municipal de Educação

Tabela 6 - Quantitativo de projetos de dança por modalidade

Audiodescrição: tabela composta por onze colunas e onze linhas. A primeira linha é preenchida na cor azul-claro. Na primeira linha estão os títulos: Instituições envolvidas, em sequência os projetos de Dança abreviados pela Letra D e os de Teatro pela letra T, são eles em sequência a partir da segunda coluna: D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7 T1, T2, T3. Na primeira coluna, referente às instituições envolvidas, estão listadas as variáveis: CAP/CEBRAV, marcada pelos projetos D1 e D3; PESTALOZZI, marcada pelo projeto D1; ADVEG, marcada pelo projeto D3; APAE, marcada pelo projeto D1; INAI, marcado pelo projeto D1; ASG/ CEBSG, marcada pelos projetos D1 e D7; ASDOWN, marcada pelo projeto D1; UFG, marcada pelos projetos D1 e D2; SEDUCE, marcada pelos projetos D2 e D7; SME, marcada pelos projetos D2 e T4.

Instituições Envolvidas	D1	D2	D3	D4	D5	D6	D7	T1	T2	T3
CAP/ CEBRAV	X		X							
PESTALOZZI	X									
ADVEG			X							
APAE	X									
INAI	X									
ASG/ CEBSG	X						X			
ASDOWN	X									
UFG	X	X								
SEDUCE		X					X			
SME		X								X

O CAP/ CEBRAV, a ASG/ CEBSG, a UFG, a SEDUCE e a SME foram as instituições, que estiveram envolvidas em dois projetos, destas, apenas a SME se envolveu em 1 projeto de Dança e 1 de Teatro. A PESTALOZZI, a APAE, o INAI e a ASDOWN estiveram envolvidas em apenas 1 projeto de Dança cada.

De forma geral, percebe-se que os projetos de Dança envolveram as pessoas vinculadas a estas instituições como espectadoras em seus projetos. Apenas um projeto de Teatro declarou envolvimento do público de instituições.

**Dois projetos de dança declararam ter feito residência artística nas instituições, além de envolvê-las como direcionadoras de seus públicos assistidos como espectadores.** Um projeto de Dança destaca-se no envolvimento de diversas instituições, demonstrando buscar um público mais diverso, e, por realizar residência nestas instituições, percebe-se ainda o envolvimento desta diversidade no processo criativo.

Quanto ao uso de **recursos de acessibilidade** foram informadas as seguintes **Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas**: Audiodescrição, Legenda, Libras, Braille, Banheiros Acessíveis, Reserva de espaço para pessoas com deficiência física ou mobilidade reduzida, rampas, corrimãos,

piso tátil e cadeiras de rodas, conforme tabela 7 audiodescrita e ilustrada a seguir.

Tabela 7 - Quantitativo de projetos de dança por modalidade

Audiodescrição: tabela composta por onze colunas e onze linhas. A primeira linha é preenchida na cor azul-claro. Na primeira linha estão os títulos: recursos de acessibilidade, em sequência os projetos de Dança abreviados pela Letra D e os de Teatro pela letra T, são eles em sequência a partir da segunda coluna: D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7 T1, T2, T3. Na primeira coluna, referente aos recursos de acessibilidade, estão listadas as variáveis: audiodescrição, marcada pelos projetos D1, D3, D7 e T3; legenda, marcada pelo projeto T1; Libras, marcada pelos projetos D1, D7, T1 e T3; Braille, marcada pelo projeto D2; banheiros acessíveis, marcada pelos projetos D2, T2 e T3; Reserva de espaço para pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida, marcada pelos projetos D2 e T3; rampas, marcada pelos projetos D2 e T2; corrimãos, marcada pelos projetos D2 e T2; piso tátil, marcada pelo projeto T3; cadeira de rodas, marcada pelos projetos D1 e T3.

Recursos de Acessibilidade	D1	D2	D3	D4	D5	D6	D7	T1	T2	T3
Audiodescrição	X		X				X			X
Legenda								X		
Libras	X						X	X		X
Braille	X									
Banheiros acessíveis		X							X	X
Reserva de espaço para pessoas com deficiência física ou mobilidade reduzida		X								X
Rampas		X							X	
Corrimãos		X							X	
Piso tátil										X
Cadeira de rodas	X									X

Chamamos atenção para alguns pontos observados na tabulação destes dados.

Em relação ao público-alvo, percebe-se de forma geral que poucos projetos adéquam às condições de acesso de seus projetos aos públicos declarados. Apenas o projeto de Dança D1 apresenta maior compatibilidade

entre os públicos aos quais destina seu projeto e os recursos de acessibilidade, buscando envolver instituições de assistência social especializadas em uma maior diversidade de características humanas, porém ainda assim notamos fragilidades ao não declarar a disponibilidade de alguns serviços como legendagem, oralização, guias intérpretes de libras e guias de cegos, reserva de espaços para pessoas com deficiência física ou mobilidade reduzida, bem como de alguns outros que podem revelar falta de estrutura física do espaço onde ocorreu o espetáculo, como rampas, corrimãos, piso tátil e elevadores.

Percebemos casos em que os projetos foram direcionados para públicos específicos, buscando estratégias para acolhê-los com acessibilidade, como podemos perceber em três projetos de Dança direcionados para o público com deficiência visual, nos quais foi previsto o uso de audiodescrição.

Nos chama atenção o fato de nenhuma proposta direcionar seus projetos a um público com pessoas surdocegas, denotando possíveis indícios de desconhecimento deste público ou por não considerá-lo em potencial.

Outro aspecto relevante que nos desperta a atenção é o direcionamento dos projetos culturais para o público em geral. Esta forma de especificação de público seria a mais adequada se o projeto garantisse todos os recursos possíveis para a acolhida do público, o que não é percebido na descrição dos recursos de acessibilidade das propostas em questão como pode ser percebido nos projetos de Dança D2 e D4.

Uma variável que não está listada nesta análise quantitativa foi a descentralização, mas apresentamos dados que podem ser úteis para compreender as regiões em que os espetáculos com acessibilidade foram pautados. Considerando os espaços que acolheram os espetáculos produzidos nos projetos estudados, destacamos que: 3 estão localizados na região leste (Centro Cultural UFG, Teatro Basileu França e Sala 8 da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG); 4 estão localizados na região central (Teatro Goiânia, Teatro Goiânia Ouro, Teatro IFG - Instituto Federal de Goiás -, e o Teatro SESC Centro); 2 estão localizados na região sul (Oficina Cultural Geppetto e Teatro Zabriskie). Foi declarado ainda que foram apresentados espetáculos em praças

não identificadas. Dois proponentes não informaram os espaços utilizados nas apresentações.

Com exceção das praças não identificadas, notamos que todos os espaços apresentam localização de fácil acesso a transportes públicos e nenhuma se encontra em região periférica da cidade, alertando para a importância de se pensar em projetos voltados para pessoas com deficiência executados nas regiões que habitam.

### **3.3. Acessibilidade Cultural do Centro Cultural UFG**

Conforme abordamos na apresentação do Centro Cultural UFG, enfatizamos que este é um equipamento cultural que apresenta pontos relevantes nas identificações, reflexões e problematizações da pauta da Acessibilidade Cultural em Goiânia. Por este motivo, e por assumirmos o compromisso com o desenvolvimento desta instituição no que concerne a esta pauta investigada, apresentaremos um diagnóstico inicial percebido a partir das rotinas das pessoas integrantes do Instituto Arte e Inclusão e do Grupo de Dança Diversus no uso do espaço e pontuaremos alguns impactos percebidos e registrados pela equipe gestora a partir de dados quantitativos presentes nos relatórios de gestão publicados pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFG, assim como constantes na documentação publicizada em seus meios de comunicação institucional.

O diagnóstico de acessibilidade do CCUFG foi desenvolvido por meio do projeto de extensão Acessibilidade Cultural no Centro Cultural UFG, que tem dentre seus objetivos a construção coletiva de uma Política de Acessibilidade do Centro Cultural UFG, compondo assim parte desta pesquisa acadêmica, além do objetivo de promover ações de capacitação, de escuta e fruição envolvendo “estudantes, professores, artistas, produtores, gestores de cultura e profissionais de acessibilidade sobre a percepção da Acessibilidade Cultural e dos mecanismos de acessibilidade dialogados com produções acessíveis”. (SANTANA, 2020, online)

Com estes momentos de escuta das pessoas com e sem deficiência que integram o Instituto Arte e Inclusão e o Grupo de Dança Diversus, nesse

período entre 2019 e 2022, foi possível coletar informações e, a partir da divisão dos espaços do CCUFG em departamentos, pôde-se organizar alguns apontamentos referentes às percepções de acessibilidade do CCUFG.

Os departamentos foram divididos em:

#### 1. Administrativo

Relacionados a este departamento foram observados os seguintes itens: calçadas; jardins; estacionamento; pátio multiuso; recepções; áreas internas e de circulação; sanitários/ vestiários; copa; secretaria; e direção.

#### 2. Artes Visuais

Relacionados a este departamento foram observados os seguintes itens: coordenação; reserva técnica; museologia; acervo; galeria 1; galeria 2; passarela.

#### 3. Música e Artes da Cena

Relacionados a este departamento foram observados os seguintes itens: teatro; camarins C e D; cabine técnica; sala de manutenção; reserva técnica do teatro (camarins A e B); e garagem do piano.

#### 4. Intercâmbio e Ações Educativas

Relacionados a este departamento foram observados os seguintes itens: miniauditório; reserva técnica de ações educativas; e sala de vidro/ livraria.

#### 5. Laboratório de Práticas Artísticas

Relacionados a este departamento foram observados os seguintes : sala de dança e vestiários.

As dimensões de acessibilidade analisadas têm como referência os estudos de Romeu Sasaki (2009) e se categorizam como: arquitetônica; comunicacional e informacional; atitudinal; metodológica; instrumental e programática.

No que se refere ao departamento **Administrativo** foi sugerido:

- Dimensão arquitetônica
  - Reforma da calçada externa do CCUFG;
  - Reserva de uma vaga no estacionamento para pessoa idosa;
- Dimensão comunicacional e informacional
  - Instalação de mapa tátil nas duas recepções (com Braille, relevo e imagens/ iconografias);
  - Inclusão de piso tátil na rampa de acesso do estacionamento, no pátio multiuso e área interna;
  - Inclusão de mapa tátil próximo ao portão e rampa de acesso do estacionamento;
  - Inclusão de anéis guias nos corrimãos;
  - Inclusão de escrita em Braille nos corrimãos (Indicar o sentido do acesso);
  - Nas placas de acesso interno e externo (sinalização):
    - Inclusão da escrita em Braille;
    - Tradução em inglês e espanhol;
    - Inclusão de iconografia;
    - Inclusão da escrita ELIS (escrita da língua de sinais);
    - Revisão e adequação do piso tátil da calçada.
  - Nos monitores de vídeo nas recepções:
    - Inclusão de janela em Libras ou elaborar material equivalente em libras;

- Disponibilização de material equivalente em Braille ou QR Code;
  - Inclusão de tradução em outras duas línguas (inglês e espanhol) nas mídias veiculadas;
  - Elaboração de vídeo institucional com Libras, Audiodescrição e Legenda (português, inglês e espanhol) para o monitor das recepções e para o site do CCUFG.
- Impressão de programas de divulgação em Braille e disponibilizar também uma versão em QR Code;
- Audiodescrição das imagens do Site;
- Inclusão de vídeo do conteúdo do Site em Libras;
- Audiodescrição das fotos da equipe do CCUFG no site.
- Dimensão atitudinal
  - Manter o portão de acesso de pedestres aberto, no mínimo 1,5 m;
  - Manter espaços de circulação e de uso comum sem obstáculos;
  - Reservar espaço para cadeirantes nas recepções.
- Dimensão metodológica
  - Promover cursos de formação para servidores (estudantes, técnicos, docentes, terceirizados e comunidade externa) com os seguintes temas:
    - Introdução à Acessibilidade Cultural;
    - Atendimento cultural especializado;
    - Básico de Libras;

- Introdução à audiodescrição;
  - Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas aplicadas ao contexto cultural.
- Dimensão instrumental
    - Rebaixar balcões das recepções;
    - Disponibilizar cadeira de rodas nas recepções.
  - Dimensão programática
    - Inclusão de critérios de acessibilidade mais específicos nos editais (parcialmente contemplado em 2019);
    - Disponibilizar todos os documentos em versões acessíveis (Vídeo, Áudio, Libras, Audiodescrição, Legendas) ou desenvolver os documentos no princípio do desenho universal.

No que se refere ao departamento de **Artes Visuais** foi sugerido:

- Dimensão arquitetônica
  - Verificar se há barreiras para os servidores nos acessos restritos;
  - Solucionar a falta de controle climático.
- Dimensão comunicacional e informacional
  - Planejar recursos para comunicar as propostas expográficas a pessoas surdas e cegas;
  - Aquisição de piso tátil removível para sinalização em exposições;
  - Audiodescrição das obras do acervo, incluindo informações sobre histórico da obra e do artista;
  - Elaboração de vídeo em Libras apresentando as obras do

acervo, incluindo informações sobre histórico da obra e do artista;

- Identificação das obras em exposição com placas de identificação das obras em Braille e com QRCode;
- Verificar e relativizar os limites quanto ao contato físico com as obras;
- Incluir os itens acima no site e redes de comunicação.
- Dimensão atitudinal
  - Disponibilizar serviço de mediadores culturais com conhecimento de LIBRAS e de audiodescrição.
- Dimensão metodológica
  - Adequar os métodos e técnicas de trabalho, possibilitando a inclusão de servidores com deficiência;
- Dimensão instrumental
  - Garantir a circulação de pessoas idosas, com deficiência e mobilidade reduzida nas exposições;
  - Dispor de luvas, máscaras, óculos e demais equipamentos necessários para o contato e manipulação das obras.
- Dimensão programática
  - Programar exposição de obras de artistas com deficiência, negros, indígenas, LGBTQIA+ (ver obras e artistas do Acervo CCUFG).

No que se refere ao departamento de **Música e Artes da Cena** foi sugerido:

- Dimensão arquitetônica
  - Instalar elevador de acesso ao mezanino e sala multiuso;

- Dimensão comunicacional e informacional
  - Sinalizar com placas fotoluminescentes as saídas de emergência;
  - Criar vinheta anunciando o início dos espetáculos, com as orientações aos espectadores;
  - Incluir vídeo em Libras equivalente à vinheta (pode ser na recepção)
  - Indicar classificações etárias.
  
- Dimensão atitudinal
  - Reservar de cadeiras para pessoas idosas e com deficiência (identificar as poltronas);
  - Reservar de vagas para pessoas cadeirantes e seu acompanhante;
  - Reservar de vagas para pessoas obesas e seu acompanhante;
  - Disponibilizar o acesso prioritário a pessoas idosas, com deficiência ou mobilidade reduzida;
  
- Dimensão metodológica
  - As pautas desta dimensão são contempladas pelo departamento administrativo.
  
- Dimensão instrumental
  - Adquirir equipamentos de áudio descrição/ tradução simultânea; (Contemplado por projeto proposto pelo CAP CEBRAV em 2023)
  
- Dimensão programática
  - Adequar o CCUFG à legislação referente às pessoas

idosas e com deficiência;

- Adequar à lei federal de classificação indicativa.

No que se refere ao departamento de **Intercâmbio e Ações educativas** foi sugerido:

- Dimensão arquitetônica
  - Instalar elevador de acesso à sala de Ação Educativa;
- Dimensão comunicacional e informacional
  - Adequar as atividades educativas para pessoas com deficiência;
- Dimensão atitudinal
  - Reconhecer os diferentes tipos de inteligências e aprendizagens;
  - Estimular a participação e expressão de todos os participantes das ações propostas, estimulando a interação nos grupos;
  - Em caso da presença de pessoas que fazem leitura labial, falar sempre de frente para elas.
- Dimensão metodológica
  - Planejar ações educativas inclusivas;
  - Aumentar o tempo das atividades para alunos/ visitantes com deficiência intelectual.
- Dimensão instrumental
  - Adequar os materiais utilizados nas ações para as necessidades específicas de cada tipo de deficiência ou pessoa;
  - Dispor de luvas, máscaras, e demais equipamentos

necessários para o contato com as obras de arte.

- Dimensão programática
  - Planejar ações mais universalizantes.

No que se refere ao departamento de **Laboratório de Práticas Artísticas** foi sugerido:

- Dimensão arquitetônica
  - Ausência de acessibilidade nos banheiros do vestiário;
- Dimensão comunicacional e informacional
  - As pautas desta dimensão são contempladas pelo departamento administrativo.
- Dimensão atitudinal
  - Manter a sala livre de obstáculos.
- Dimensão metodológica
  - As pautas desta dimensão são contempladas pelo departamento administrativo.
- Dimensão instrumental
  - Manter luzes e equipamento de som em funcionamento;
  - Fazer manutenção do portão interno para garantia de melhor isolamento acústico.
- Dimensão programática
  - As pautas desta dimensão são contempladas pelo departamento administrativo.

Na análise documental, o Regimento Interno (2016) é o primeiro que nos chama a atenção. Este documento nos apresenta um paradigma da acessibilidade pautado em sua própria natureza e nos princípios democráticos

de acesso a bens culturais, mas não se destacam abordagens específicas que contemplem um público diverso e suas especificidades referentes ao acesso cultural, conforme podemos perceber no artigo terceiro do Regimento, que trata dos princípios do equipamento de cultura em questão.

O Centro Cultural UFG tem como princípios:

I - apresentar a diversidade das expressões culturais, o pluralismo de ideias e as inovações artísticas e culturais;

II - possibilitar o acesso aos bens e serviços culturais;

(...)

IV - contribuir com a democratização do acesso aos bens culturais e com o desenvolvimento cultural, artístico, técnico, científico e socioeconômico do país” (UFG, 2016, p.2)

Nestes três princípios selecionados percebemos que as diversas expressões culturais, inclusive das comunidades relacionadas às pessoas com deficiência, com seus modos de ser, fazer, de produzir conhecimento e de se expressarem, podem ser considerados inovadores em seus processos criativos que contribuem com a arte e cultura. Ao possibilitar o acesso, como expresso no texto do documento, notamos uma referência quase redundante à própria natureza de um equipamento de cultura público, mas como um importante princípio a ser destacado, denotando que o mesmo não foge à sua natureza. O terceiro princípio nos sugere os impactos benéficos que a plena participação de todas as camadas sociais da população pode provocar em diversas dimensões de interesse público. Este aspecto é reforçado no quinto capítulo do documento, em que são elencadas as competências da coordenação de programação de música e artes cênicas, delegando a esta função da estrutura organizacional do CCUFG, o compromisso de ampliação do acesso às programações pautadas sob sua responsabilidade, assim como de promover “atividades gratuitas ou a preços populares” (UFG, 2016, p.5).

Nas demais seções do documento que rege o Centro Cultural UFG não são abordadas pautas ligadas diretamente às questões específicas do objeto de interesse deste estudo. Destaca-se em outros documentos oficiais, como nos editais de programação de Música e Artes da Cena, cláusulas que denotam mudanças de perspectivas ocorridas após a publicação do Regimento Interno do CCUFG, denotando não ser este um documento rígido, e que o mesmo busca acompanhar os desenvolvimentos socioculturais e interesses da comunidade que nele convive.

Considerando estas identificações, reflexões e problematizações iniciais a respeito deste equipamento cultural no que concerne à acessibilidade, analisaremos a seguir dados referentes às programações, critérios e práticas de acessibilidade presentes nos documentos dos anos de 2018 e 2019, anos que se equivalem aos períodos de execução dos projetos contemplados pelo Fundo de Arte e Cultura de Goiás que previram em seus editais as mudanças de perspectivas de Acessibilidade Cultural, incluindo pautas referentes ao acesso de pessoas com deficiência, entre outras também contempladas, sendo o CCUFG um dos equipamentos de cultura que sediou grande parte da programação de eventos financiados a partir deste incentivo cultural. Outro fator que limitou o recorte foi a alteração de formatos e outros impactos sociais ocorridos entre 2020 e 2021, devido à pandemia de COVID 19, o que alterou algumas formas de percepção da Acessibilidade Cultural que não nos interessa analisar neste momento de pesquisa.

O Plano de Gestão da Universidade Federal de Goiás referente ao período de 2018 a 2021, aprovado pelo Conselho Universitário da UFG destaca uma série de objetivos para a área de Extensão e Cultura, no sexto capítulo intitulado “Ensino, pesquisa, inovação, extensão, cultura e internacionalização” (UFG, 2018, p. 18). A partir destes objetivos, a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC) elabora seu planejamento anual, relatado como prestação de contas à comunidade em geral.

O quinto objetivo deste Plano de Gestão para a PROEC estabelece direta relação com nosso objeto de estudo, ele tem como propósito a realização de “ações de extensão e cultura em busca da diversificação, acessibilidade e visibilidade que promovam a permanência da comunidade interna e estimule a visitação da comunidade externa à instituição” (UFG, 2018). No Relatório de Gestão da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura - 2018 este objetivo torna-se o de número 07, do qual sentimos contempladas neste algumas perspectivas de acessibilidade possíveis, assim observamos alguns dos resultados apresentados.

**Objetivo 07 – Realizar ações de extensão e cultura em busca da diversificação, acessibilidade e visibilidade que promovam a permanência da comunidade interna e estimule a visitação da comunidade externa à instituição.**

(...)

- **Acesso dos alunos oriundos das ações afirmativas e do programa de mobilidade internacional e da Casa de Estudantes no Música no Campus e CCUFG.**

**As ações de cultura programadas pela PROEC têm como um dos objetivos compartilhar experiências pela aproximação entre os artistas e os estudantes e profissionais.** Por isso é assegurada a participação dos estudantes de mobilidade internacional e da Casa de Estudantes nos eventos, junto à Direção de Relações Internacionais e à Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis, **bem como ao Núcleo de acessibilidade.**

- Adequar os espaços culturais para **realização e ampliação das ações afirmativas.**

**Ao se tratar de políticas de inclusão e acessibilidade registramos os serviços presentes nas ações oferecidas pelo CCUFG: tradução em libras na apresentação teatral “Leite Derramado” da Companhia Club Noir (SP) e durante o Festival Infantil de Artes Integradas; o curso permanente de Teatro Inclusivo; e, por fim, a residência internacional Dançando com Diferença, que resultou na exposição Endless (do respeito extremo à vivência de uma poética da diferença).** (UFG, 2018, p. 16 - 21, grifos nossos)

A pauta da acessibilidade como estratégia de promoção da inclusão e permanência é o primeiro eixo de metas e ações da Política de Acessibilidade da UFG (DALLA DÉA, 2018, p. 28). Notamos, portanto, uma confluência de interesses de gestão que se inter cruzam nas ações culturais do CCUFG e que nutrem as intenções de promoção da permanência e o estímulo à convivência da comunidade na UFG, como podem ser percebidas nos grifos que destacam o incentivo à participação da vida cultural incluindo a diversidade que compõe a Universidade.

No entanto, se comparados os dados apresentados nos relatórios, sobre os eventos e o público na programação do Centro Cultural UFG do ano de 2018, com o quantitativo de eventos com recursos de acessibilidade ocorridos no mesmo ano, perceberemos que ainda se fazia tímida a programação cultural acessível.

Foram declarados em 2018 apenas dois eventos com recursos de acessibilidade em Libras, contemplando assim apenas a comunidade surda, com espetáculos de teatro e música, conforme linguagens identificadas na programação daquele ano. No tocante à inclusão de pessoas com deficiência na vida cultural da UFG notamos o estímulo à residência de grupos de teatro e dança inclusivos, ressaltamos ainda que os referidos grupos são o Instituto Arte e Inclusão com o teatro Inclusivo a partir de 2018 e o Grupo de Dança Diversus

que já havia iniciado a residência internacional Dançando com a Diferença em 2017.

Os documentos internos do Centro Cultural UFG tais como borderôs e fotografias não possibilitam quantificar espectadores com deficiência nem o quantitativo de pessoas com deficiência nos projetos de teatro e dança inclusivos.

O Relatório de Gestão da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura - 2019 nos revela dados mais complexos, indicando crescentes fluxos na produção acessível e na frequência de pessoas com deficiência como espectadoras e em práticas artísticas acessíveis. Outro campo que podemos observar como conquista foi a criação de uma Coordenação de Acessibilidade, a qual tivemos a honra de assumir, a qual objetivou estimular e promover ações de inclusão e acessibilidade, estando esta coordenação também ligada diretamente ao Núcleo de Acessibilidade da UFG como uma representação da pauta na PROEC.

Com esta coordenação buscou-se uma aproximação com o Programa Saudavelmente da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis a fim de mobilizar uma maior participação da comunidade acadêmica nos eventos, pela representação estudantil, assim como acolhendo novas práticas artísticas que envolveram pessoas em tratamento de saúde mental.

No que se refere à acessibilidade programática, foi implantado no Edital de Programação de Artes da Cena um critério de avaliação que pontua as propostas de acessibilidade em espetáculos cênicos e de música. Em 2019 ocorreram duas edições do edital cujo critério analisou as “contribuições para a formação, o desenvolvimento do pensamento reflexivo, a democratização da cultura e a acessibilidade.” conforme relatório de gestão da PROEC (UFG, 2019, p.48)

Quantitativamente, o relatório de 2019 apresenta seus dados a partir da frequência de pessoas nos dias de eventos em espaços específicos, destacando-se o Teatro e o Laboratório de Práticas Artísticas, também conhecido como Sala de Dança.

Conforme dados do Relatório de 2019 (UFG, 2019, p.47 - 48), no Teatro do Centro Cultural UFG ocorreram 10 dias de eventos caracterizados como inclusivos e acessíveis, totalizando 1.323 pessoas nestes dias. Nestes dias recorreu-se a recursos de acessibilidade e constatou-se a participação de artistas com deficiência. Foram relatados um total de 4 espetáculos com Libras, sendo 3 acessibilizados com a presença de intérpretes nas laterais do palco e outro interpretado em Libras pela própria atriz que construiu duas versões do espetáculo, sendo uma delas em Língua de Sinais acessível para ouvintes com a voz gravada e a outra versão em Português. Ocorreu um espetáculo com recurso de audiodescrição, dois com legenda projetada, um em esperanto e dois espetáculos inclusivos com artistas com deficiência intelectual.

No Laboratório de Práticas Artísticas o relatório estima uma frequência média de 1627 pessoas, divididas em 105 dias de ações artístico-culturais inclusivas. Considera-se também neste volume de pessoas a residência do INAI, do Grupo de Dança Diversus e as ações do programa Saudavelmente.

O relatório traz uma justificativa que explica e reflete a abordagem da equipe gestora frente às pautas de Acessibilidade Cultural.

Consideramos que a presença de pessoas com e sem deficiência na mesma plateia e a presença de pessoas com deficiência nos elencos dos espetáculos, caracterizam-se como práticas inclusivas e sensibilizadoras para a importância de políticas de Acessibilidade Cultural em prol da inclusão de pessoas com deficiência. (UFG, 2019, p. 48)

Esta abordagem denota a busca por práticas de gestão com boas práticas atitudinais e metodológicas.

Constata-se, com a análise destes documentos, as intersecções entre as instituições das quais nos aproximamos nesta investigação, o INAI, o CCUFG e o Grupo de Dança Diversos, assim como suas contribuições no movimento das engrenagens da Acessibilidade Cultural em Goiânia.

#### **3.4. Outros lugares de Ser: percepções da cena acessível em Goiânia**

Dialogar com a diversidade é tornar um ambiente acessível a todos. (SILVA, MATOSO, 2016, p. 226)

Considerando as problematizações hegemônicas discutidas em relação à comunicação sensorial no fenômeno cênico, reconhecendo que existem outras possibilidades de se considerar as diversas formas do sentir, do pensar e do fazer, nos aproximamos novamente dos princípios presentes no lema Nada Sobre Nós sem Nós, que, como já nos foi apresentado por Dorneles (2018), são pautados na escuta/ percepção, no conhecimento e sistematização das experiências das e para as pessoas com deficiência, no que concerne às políticas e produções estéticas, artísticas e culturais.

Seguindo esse lema realizamos um grupo focal composto por pessoas com e sem deficiência, representantes de grupos de espectadores, de artistas de teatro e dança, de produtores e de gestores de cultura, a fim de compreender questões traçadas como objetivos desta investigação, que visam a compreensão da percepção da acessibilidade comunicacional em espetáculos cênicos, problematizando assim os outros lugares do Ser na vida cultural em Goiânia.

O grupo focal foi acolhido e realizado no Centro Cultural UFG, que aproveitando a oportunidade de acolher esta pesquisa, deu início a uma ação proposta pela Coordenação de Intercâmbio e Ações Educativas, que visa possibilitar constantes reuniões para estudos, discussões e atualizações das pautas pertinentes à temática Acessibilidade Cultural, conforme previsto pelo projeto de extensão Acessibilidade Cultural no Centro Cultural UFG, assim o grupo focal desta pesquisa se configurou como a pauta da primeira reunião do Grupo de Discussões sobre Acessibilidade Cultural em Goiás. Com este apoio institucional foi ampliada a chamada pública, alcançando, para além dos grupos convidados - o Instituto Arte e Inclusão (INAI), o Grupo de Dança Diversus (GDD) e suas instituições parceiras -, outras instituições e representantes das categorias previstas para participar desta etapa da pesquisa.

Figura 10: Material de divulgação do Grupo de Discussões sobre Acessibilidade Cultural em Goiás



Descrição da imagem: Banner de divulgação de evento sobre Acessibilidade Cultural. Em um fundo claro há o símbolo de acessibilidade da Organização das Nações Unidas alinhado no canto inferior direito. O símbolo é uma figura simétrica conectada por quatro pontos a um círculo, representando a harmonia entre o ser humano e a sociedade, e com os braços abertos, simbolizando a inclusão de pessoas com todas as habilidades, em todos os lugares. No canto superior esquerdo há o letreiro: Grupo de discussões sobre Acessibilidade Cultural em Goiás. Na parte central, alinhado à esquerda, há um letreiro informando: dia 11 de maio às 19 horas no Centro Cultural UFG, logo abaixo deste letreiro estão dispostos os símbolos indicativos da presença de intérpretes de Libras e de recursos de audiodescrição. No rodapé estão dispostos os logos: Centro Cultural UFG; Pró-Reitoria de Extensão e Cultura; Universidade Federal de Goiás. Fim da descrição.

Fonte: Acervo do Centro Cultural UFG - Design gráfico: David Costa

Seguimos os protocolos estabelecidos e aprovados pelo Comitê de Ética da UFG, e assim recebemos artistas e produtores com e sem deficiência, gestores de cultura e de instituições que assistem pessoas com deficiência, profissionais intérpretes e tradutores de Libras, audiodescritores e familiares de pessoas com deficiência, totalizando 31 pessoas presentes, dentre elas 17 opinaram na roda de discussões do grupo focal.

Figura 11: Fotografia da realização do grupo focal no Centro Cultural UFG



Descrição da imagem: Fotografia com pessoas reunidas em uma sala ampla com piso de madeira e cortinas pretas cobrindo a parede à esquerda.

Em primeiro plano percebe-se uma mulher de pé e de costas com um microfone na mão. Ela utiliza fones de audiodescrição. Em segundo plano, percebe-se pessoas sentadas em roda e ao fundo o pesquisador Thiago Santana ao lado da intérprete de Libras Débora de Freitas.

Na sala pode-se perceber ainda uma grande tela verde para gravações de fundo infinito ao lado do grande portão de entrada.

Fonte: Acervo do Centro Cultural UFG - Fotógrafo: David Costa

A acolhida deste público se deu de forma circular, tendo uma pessoa guia para a recepção e orientação do público no espaço, bem como para apoio no preenchimento dos Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), nas orientações espaciais, distribuição e ajuste dos equipamentos de audiodescrição, na disponibilização de materiais para anotações (canetas, papéis) e água. A sala na qual o grupo se reuniu continha cadeiras plásticas móveis, possibilitando reconfigurações espaciais caso fosse necessário para a melhor participação das pessoas envolvidas.

Os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) foram impressos em tinta e em Braille, cujo teor foi lido e interpretado em Libras a todas as pessoas presentes logo após as boas-vindas. Contamos com o serviço de audiodescrição fechada, realizada com a presença de uma consultora e uma narradora de audiodescrição, duas profissionais intérpretes de Libras em revezamento, conforme normas técnicas, e solicitado a todas as pessoas presentes que, além de se apresentarem, fizessem suas descrições pessoais.

O registro das entrevistas abertas no grupo focal se deu em formato de áudio, vídeo e fotografia para posterior análise. Solicitamos às pessoas

presentes que todas as abordagens fossem feitas com o uso do microfone a fim de otimizar a gravação e transcrição digital da reunião, que foi feita pelo aplicativo *on-line Transkriptor*. No caso de apontamentos por participantes surdos, essa orientação foi direcionada às profissionais intérpretes de Libras.

Enquanto pesquisador busquei não interferir nas abordagens do grupo, atuando apenas na mediação com a leitura de pontos de discussão e inscrições de pessoas que solicitaram espaço para expor suas ideias.

Os pontos discutidos previstos na pesquisa foram:

1. Aproximações e experiências com Acessibilidade Cultural;
2. Aspectos da divulgação e promoção de eventos culturais acessíveis;
3. Público a quem são destinados os bens culturais;
4. Sobre a produção cultural acessível ou acessibilizada;
5. Acessibilidade em espaços culturais;
6. Relação e uso de mecanismos de acessibilidade - Tecnologias Assistivas e ajudas técnicas;
7. Sobre as abordagens de acessibilidade nos editais de incentivo à cultura;
8. Sobre as interferências do custo do ingresso no acesso à cultura.

O roteiro com os pontos de discussão serviu como guia de provocações, as quais poderiam ser lidas caso não estivessem presentes nas abordagens do grupo. O primeiro ponto lido, para abrir as discussões, se referiu às experiências e aproximações ao tema Acessibilidade Cultural, abordagem esta feita pelas pessoas presentes, ao passo que iam se apresentando.

Percebemos que, com a provocação inicial dada com o primeiro ponto de discussão, alguns dos outros pontos listados já estavam sendo abordados,

portanto, acrescentamos na roda apenas a leitura de outros três pontos, que se referiram primeiramente à percepção do ideal direcionamento de sessões dos espetáculos, e assim convidamos o grupo a refletir se seria ou não necessária a realização de apresentações exclusivas para pessoas com deficiência ou se todas deveriam ser para o público em geral, em segundo para pensarem nos espaços culturais que conheciam e refletir sobre a acessibilidade nestes espaços, e em terceiro lugar sobre como se relacionam com os mecanismos de acessibilidade, seja como usuários e/ou proponentes de eventos/ ações culturais acessíveis.

O conteúdo da pesquisa qualitativa ocorreu em uma perspectiva de análise com base em Bardin (2011), perpassando por três etapas: a pré-análise, a exploração de material e o tratamento dos resultados. Nesta perspectiva, segundo Rosana Câmara (2013), “o pesquisador busca compreender as características, estruturas ou modelos que estão por trás dos fragmentos de mensagens tornados em consideração.” (CÂMARA, 2013, p. 182). A autora explica ainda que o analista precisa procurar entender o sentido da comunicação buscando as possíveis significações ou mensagens relacionadas aos assuntos abordados, seja de forma complementar ou em paralelo às abordagens dos conteúdos.

Na pré-análise nos dedicamos na organização dos dados, primeiramente com o agrupamento das colocações discutidas por pessoa e em seguida, com uma leitura flutuante, destacamos as palavras e expressões que sintetizam os assuntos abordados por cada participante.

Na exploração do material coletado, visamos verificar, dentre os assuntos abordados, suas associações com os pontos de discussão previstos no roteiro de provocações das discussões.

No tratamento dos resultados, tentamos tornar os dados coletados significativos para as abordagens sobre Acessibilidade Cultural, sintetizando as opiniões que se coadunam, destacando aquelas que são explicativas ou que exprimem opiniões divergentes de determinado assunto abordado. Foram consideradas ainda abordagens que complementam a discussão, mas que de

alguma forma extrapolam os temas elencados, sobre estas abordagens percebemos que se referem ao tema “formação de plateia”.

Desta forma foram discutidos os oito pontos que aqui analiso em forma de síntese conclusiva das abordagens coletivas, e o ponto extra sobre formação de plateia, que abordarei conclusivamente na análise desta etapa da pesquisa.

Em relação ao **primeiro ponto: aproximações e experiências com Acessibilidade Cultural**, percebemos nas participações dos interlocutores que há uma ligação entre o papel que desempenham neste contexto cultural em discussão e suas formas de envolvimento com a temática. Dentre as pessoas que se pronunciaram, além dos quatro artistas com deficiência presentes, notamos que cinco pessoas se envolveram com as discussões da temática por terem familiares com deficiência e oito se aproximaram do tema por meio de suas práticas nas áreas da educação e da cultura, seja atuando como coordenadores de projetos, professores ou como audiodescritores.

Alguns artistas com deficiência abordaram sobre seus envolvimento com o mundo das artes. Duas artistas pontuaram que se envolveram com atividades artísticas desde a infância, e associaram suas práticas atuais a seus históricos formativos. Um artista diz ter se aproximado do mundo artístico no período da pandemia de COVID - 19. Outra artista destacou que seu envolvimento se deu a partir de sua formação artística, quando reconheceu sua identidade como pessoa com deficiência.

Os familiares de pessoas com deficiência destacaram seus envolvimento com atividades artísticas na perspectiva da Acessibilidade Cultural por diversos fatores, seja visando suprir os interesses de inclusão dos familiares no contexto social e cultural, pelo redirecionamento de suas práticas profissionais a partir do nascimento de pessoas com deficiência na família, e outros por terem, em suas relações de convivência, a presença de pessoas com deficiência e por desempenharem atividades artísticas nestas relações.

Algumas pessoas sem deficiência presentes, destacaram seus envolvimento com Acessibilidade Cultural pela experiência profissional na

educação e na cultura, as quais declararam ter buscado se atualizar, adequar e capacitar ao longo dos anos em relação às temáticas pertinentes à inclusão, estando ainda algumas nos movimentos de luta pelos direitos das pessoas com deficiência em Goiás. Outras pessoas evidenciaram em suas falas que esta aproximação à pauta se deu ainda em suas formações artísticas em contexto universitário.

Percebemos na identificação dos interlocutores do grupo uma representatividade diversa em relação ao contato com pessoas com deficiência, porém sentimos falta de representantes de grupos de pessoas com deficiência física, mesmo assim alguns discursos se referiram a abordagens que podem contemplar necessidades específicas destes grupos, com os aspectos físicos e estruturais dos ambientes culturais, como abordaremos mais adiante.

Em relação ao **segundo ponto** de discussão, referente às **abordagens da divulgação e promoção de eventos culturais acessíveis**, foram identificadas quatro abordagens. A primeira se referiu a este ponto como uma temática que discute ações formativas em suas práticas de produção nos eventos que promove. A segunda abordagem, referente a este ponto, defende o planejamento de comunicação considerando mídias e recursos acessíveis compatíveis à proposta cultural apresentada à comunidade, como podemos perceber nas palavras da Audiodescritora C: “Como vou entregar um convite de uma atividade acessível, com um convite que é inacessível?”. A terceira abordagem tratou da importância de parcerias com outras instituições e de recursos de incentivo à cultura para ser possível inserir recursos de acessibilidade em eventos culturais. A quarta abordagem chama atenção para a presença de recursos de acessibilidade na divulgação como um fator determinante para a decisão de uma pessoa com deficiência em participar ou não em um evento cultural.

Ferreira da Silva (2022) refere-se à divulgação e à recepção de pessoas com deficiência e com mobilidade reduzida em espaços culturais como pontos importantes desde as etapas iniciais de uma produção cultural, considerando o uso de Tecnologias Assistivas que contemplem a diversidade. O autor diz que é

importante destacar “que todos e todas merecem atenção sensivelmente diferenciada e qualificada da equipe do espaço cultural.” (SILVA, 2022, p.20)

O autor tece uma crítica aos produtores, gestores e artistas que não reconhecem o público com deficiência como consumidores culturais, e cita a artista e gestora cultural do Espaço Xisto Bahia Ninfa Cunha na afirmação em que diz: “quando o produto cultural está totalmente acessível ao público com deficiência, ele comparece, pois há à disposição dessas pessoas, recursos que poderão auxiliar na comunicação com o referido produto cultural.” (SILVA, 2022, p.19).

Estas contribuições, atreladas aos apontamentos coletados no grupo focal, justificam a importância do reconhecimento da diversidade nas formas de comunicação para que se estabeleçam os convívios. Se as informações não afetarem os corpos com suas percepções sensoriais e sistemas linguísticos que dominam, não terão acesso às informações e não haverá convivência, assim se não forem divulgados os eventos culturais em mídias alternativas ou no princípio do *Design* Universal, o público com deficiência não se fará presente.

Desta forma destacamos a relevância das quatro abordagens dos interlocutores do grupo focal que destacamos, por de fato ser necessário o investimento em ações formativas em prol da instrumentalização de artistas, produtores e gestores culturais, para que se atentem às necessidades de adequações e mudanças de metodologias no planejamento de comunicação dos projetos, buscando parcerias e investimentos que subsidiem os custos destas demandas beneficiando o público poder optar entre um ou outro evento artístico cultural não pela presença de Tecnologias Assistivas e sim pelos seus interesses subjetivos.

O **terceiro ponto** de discussão problematizou **a que público são destinados os bens culturais** e, de forma geral, todas as pessoas acreditam ser importante a destinação dos bens culturais a todas as pessoas. Com as abordagens dos interlocutores foi possível identificar apontamentos que enfatizam a necessidade de planejamento de ações que reconheçam as

particularidades do público e a importância do contato com as comunidades/ pessoas com deficiência para se compreender seus interesses.

Ainda sobre este ponto discutido, foi criticado o desinteresse do público em geral por eventos de arte fora do convencional da cultura de massa. Com esta abordagem a Dançarina e Professora B provocou a reflexão sobre os desinteresses de familiares de pessoas com deficiência pelo incentivo à participação de seus filhos e familiares em eventos artísticos ao dizer que “a maioria das famílias não leva os filhos, a maioria das famílias inclusive não sai de casa com seus filhos”.

Esta provocação chamou atenção para os acessos desses familiares à arte e cultura. Foram abordadas questões que extrapolam a acessibilidade pautada na disponibilidade de recursos como Libras e audiodescrição. Considerou-se: a dificuldade de deslocamento; a falta de transporte acessível; a falta de disposição física e mental; o receio de serem vítimas de atos preconceituosos em decorrência das estereotípias de seus filhos/ familiares com deficiência; as reações em relação à agressividade sentida pelas pessoas com hipersensibilidade sensorial em contato com temperaturas, sons, luzes, cheiros e contatos adversos em determinados ambientes; a intolerância às manifestações sonoras de crianças e bebês; e o desconforto físico e moral de lactantes em seus direitos de amamentar seus filhos em ambientes públicos.

Além destas considerações, outra abordagem em relação ao público ao qual se destinam os bens culturais, alertou sobre a equidade na oferta das programações. Destacou-se com isso que tanto em eventos de outras regiões do país que se apresentam em Goiânia, quanto nas produções locais, não são oferecidos recursos de acessibilidade em diariamente e horários dos eventos programados, são propostos em sua maioria somente alguns dias e horários específicos direcionados ao público com deficiência, impossibilitando o exercício do direito de escolha como oportunizado às pessoas sem deficiência.

De forma geral, os interlocutores do grupo focal concordam que os bens artísticos e culturais sejam destinados a todas as pessoas sem restrição, como é evidenciado pela Atriz e Consultora de Audiodescrição F: “Digo sem medo de

errar que em um espetáculo, um evento, seja ela qual for, cabem todas as pessoas. Basta que existam meios de inclusão de todos”. Em consonância a esta defesa, Francisco da Silva (2022) novamente nos adverte que:

É necessário que os espaços culturais tenham, em suas grades de programação, em diferentes horários, acesso disponível às pessoas com deficiência, de modo que o espectador tenha assegurado o direito de usufruir da obra artística utilizando os recursos de acessibilidade: língua de sinais, libras tátil, legenda, audiodescrição, material de comunicação em Braille, letra ampliada e formatos digitais, assentos reservados simples, banheiros adaptados e atendimento com acessibilidade, desde a fila - além de acessibilidade física geral dos locais de apresentação. (SILVA, 2022, p.20)

Para isto ocorrer se faz necessário o planejamento de ações pensadas no público diverso. Entendendo esta diversidade, os interlocutores do grupo focal destacam a importância do contato com as pessoas com deficiência e suas comunidades, a fim de compreender suas especificidades, de dialogar buscando construir juntos, soluções para o rompimento de barreiras e, tão importante quanto os outros aspectos, este contato pode possibilitar a compreensão do contexto cultural e identitário que revela os interesses subjetivos deste público, obtendo assim condições de propor ou construir juntos, expressões artísticas a partir destes interesses em específico.

Contrário a isso pode se configurar uma doutrinação hegemônica cuja curadoria de acesso não passa pelos interesses da multidão, e sim dos representantes do povo, com suas instituições que não garantem de forma democrática os mesmos direitos a todos.

Enquanto gestores, produtores e artistas desacreditarem do interesse de pessoas com deficiência pelas artes e eventos culturais, continuaremos a ter práticas segregativas, excludentes e irresponsáveis neste cenário, revelando práticas que refletem apenas o desejo de cumprir metas estabelecidas para a conquista de recursos públicos de incentivo à cultura, sem o devido compromisso de promover o acesso para o público diverso.

O **quarto ponto** provocou discussões sobre a **produção cultural acessível e a acessibilizada**, a primeira referindo-se àquela que é produzida e criada considerando os princípios da acessibilidade, e a segunda na qual se

pensa a acessibilidade após a produção/ criação. Ferreira da Silva (2022) contribui com esta explicação:

pode-se entender a importância da Acessibilidade Cultural, desde o processo de criação de uma proposta artística, em todas as fases de planejamento: pré-produção, produção e pós-produção, a fim de que, em cada etapa, artistas e produtores levem em conta o lugar da apresentação, os recursos do figurino, da maquiagem - do modo que a própria concepção seja ofertada para os diferentes públicos. (SILVA, 2022, p.20)

Sobre essas práticas de Acessibilidade Cultural, pôde ser percebido nas discussões que há a compreensão da diferença entre elas. Nota-se nas abordagens dos interlocutores que se busca uma produção cultural acessível, tanto pelo envolvimento de artistas com deficiência quanto nas proposições de ações voltadas para o público com deficiência, mesmo que tenham declarado que ainda praticam a acessibilidade após a finalização do processo criativo, no ato da distribuição do bem cultural por fatores justificados como a falta de recursos para financiar todas as despesas de uma produção.

Artistas com e sem deficiência que atuam na perspectiva da Acessibilidade Cultural em busca de poéticas acessíveis, enfatizaram o quanto se sentem contemplados com os processos de criação que partem dos mecanismos de acessibilidade para a criação artística, destacando ainda que são recursos que possibilitam grandes ganhos na produção/ criação artística.

É evidenciado pela Atriz M, sua satisfação com as mudanças ocorridas no cenário cultural goiano, ao perceber que sua cultura surda passou a integrar os processos de produção de conhecimento e de arte para além da comunidade surda.

Atriz M - Hoje eu me sinto tão feliz porque vejo que muita gente tem tido esse interesse pela arte associada à língua de sinais. Eu vejo que algumas pessoas têm grandes dons, grandes talentos nesse sentido. Desejo que a gente possa diversificar ainda mais esse espaço, eu quero muito ver a Libras crescer nas artes também

A Atriz M destacou ainda como exemplo a presença dos intérpretes de Libras que passam a assumir outro lugar de importância em relação à obra, estando agora não somente na lateral dos palcos, como também assumindo um lugar de maior protagonismo na cena.

Os artistas com deficiência presentes, destacaram ainda que a presença de recursos de acessibilidade nos processos de criação favorece na melhor compreensão do processo criativo, conseqüentemente em suas atuações.

Estes apontamentos revelam a potência criativa e os impactos da representação da diversidade nas expressões culturais e artísticas. Porém, enfatizamos que são movimentos em busca de práticas criativas acessíveis e não acessibilizadas, pois esta última possibilita o acesso, mas pode não representar o espectador, nem mesmo provocar a identificação ou o estranhamento do espectador em relação à obra artística e suas abordagens.

Uma crítica que evidenciamos quanto a práticas de produções acessibilizadas, direciona-se a artistas que não demonstram empatia em prol das boas práticas de inclusão e acessibilidade cultural. Foram relatadas ocorrências em que artistas sem deficiência negaram o uso de recursos de acessibilidade em seus eventos artísticos, como denunciado por uma intérprete de Libras.

Intérprete de Libras G - Em 2022 a gente ainda se depara com artistas pedindo para a gente descer do palco, a gente é contratada, então chegamos lá e dizem que não querem a intérprete (...) não está tirando a intérprete do palco, está tirando dez milhões de surdos da plateia e do palco. Não está tirando a pessoa cega, está tirando todas as pessoas com aquela deficiência.

Visando evitar esses desconfortos e exclusões de todo um grupo social ou de vários em um só ato anti-acessibilidade cultural, voltamos a enfatizar a importância da presença dos produtores em todas as etapas de produção, com domínio sobre Acessibilidade Cultural, a fim de advogar desde os processos criativos com a defesa justificada de se pensar no público diverso, criando estratégias com os coletivos de artistas para incluir os recursos de acessibilidade nos impulsos criativos, e quem sabe em um tempo mais curto teremos acesso a opiniões como a da Multiartista e Professora R ao se referir às Tecnologias Assistivas como “motivos incríveis de poéticas”.

A **quinta discussão**, referente à **acessibilidade em espaços culturais**, foi aberta com relatos sobre as mudanças ocorridas nos últimos anos em relação à presença de pessoas com deficiência.

Sobre este ponto destacamos o primeiro relato feito por uma professora mais experiente, ela nos contou no grupo focal que no final da década de 1980 e início de 1990, quando levou as primeiras pessoas com deficiência para estudarem e uma escola pública de artes da cidade, as outras pessoas olhavam de longe assustadas, apontavam e evitavam o contato, como se estes novos estudantes fossem pessoas com doenças contagiosas.

Este primeiro relato traz conteúdos que indicam as posturas e práticas excludentes e segregativas que eram praticadas em um tempo anterior ao nosso, conseqüentemente deixam explícito quem eram as pessoas que conviviam em sociedade e para quem eram destinadas às edificações culturais da época: pessoas sem deficiência.

Com isso, nos relatos de forma geral, os espaços foram considerados inacessíveis, pouco acessíveis ou com adaptações que não solucionam as problemáticas do acesso de todas as pessoas. Em relação a este conteúdo abordado, direcionou-se a responsabilidade para os gestores de cultura e ao governo por criarem equipamentos públicos de cultura sem acessibilidade.

Em relação a esta questão, não isentamos as responsabilidades dos gestores, mas recorremos à Ferreira da Silva (2022) que nos apresenta alguns fatores que justificam este cenário e que dialoga com nossas reflexões. Ele diz que:

Um grande número de espaços, quando foram construídos, não possuíam uma proposta acessível para pessoas com deficiência, e mesmo nas reformas, que são realizadas durante as gestões que administram os espaços, não se leva em conta as modificações necessárias para tornar os espaços acessíveis, de forma inclusiva para as pessoas com deficiência; seja pela falta de conhecimentos específicos sobre Acessibilidade Cultural da parte dos gestores, pela ausência de fiscalização para acompanhar a aplicabilidade das leis de acessibilidade ou por falta de recursos financeiros que possam cobrir essas demandas. (SILVA, 2022, p.20)

Notamos na cidade de Goiânia a existência de diversos Teatros. Destacamos entre os espaços de cultura públicos, o Teatro Goiânia, construído na década de 1940 e o Teatro Basileu França, mais recente, inaugurado em 2010. Estes apresentam poucos recursos de acessibilidade e em suas atuais

condições físicas, estruturais e em suas práticas de gestão, artistas e espectadores continuam restritos quanto ao acesso com equidade, autonomia e segurança. Estes espaços passaram por inúmeras adequações, mas ainda assim notamos barreiras de acesso nestes equipamentos de cultura, além de pouca empatia de gestores que, a cada reforma, insistem em não investir de forma eficaz nas adequações necessárias para solucionar os problemas de acesso.

Sobre as adequações nos espaços de cultura não concebidos com acessibilidade, ou ignorando as normas técnicas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), Ferreira da Silva (2022) alerta que:

(...) é preciso que os espaços teatrais ampliem seus recursos, na área da acessibilidade, conforme determina os documentos referentes às políticas culturais, a fim de que as tecnologias assistivas possam se fazer presentes no consumo da obra, e o espectador procure desenvolver o acesso simbólico, recorrendo, assim, aos diversos recursos de Acessibilidade Cultural disponíveis no espaço. (SILVA, 2022, p.24)

Ainda sobre estas adequações, alertou-se para os riscos de um reducionismo das particularidades e necessidades de acesso de pessoas com deficiência, ao serem citadas no grupo focal ocasiões vivenciadas que revelam a ideia de que a simples construção de rampas solucionam todos os problemas de acessibilidade nos espaços de cultura, rampas que por vezes são identificadas fora dos padrões exigidos pelos marcos regulatórios, se tornando inutilizáveis, e ainda a instalação de rampas em outros acessos, nas laterais ou fundos, ou seja, diferentes dos principais por onde as demais pessoas acessam, retirando assim o direito de pessoas com deficiência pela equidade, o direito ao acesso igualitário, pela porta principal.

Esta crítica pode ser percebida através da abordagem da Atriz e Consultora de Audiodescrição F, que questiona não somente o acesso ao espaço cultural, como também problematiza os acessos internos, quando nos conta:

Atriz e Consultora de Audiodescrição F - Uma vez eu disse que o Teatro X não era acessível e o gestor disse que não concordava, pois eu entrava por uma rampa. Mas lá na frente tinha uma escada. (...).

Para ele, a pessoa é limitada ao espaço com rampa. Então o cadeirante tem que estar limitado a sentar num local específico. Ele não pode escolher se vai sentar nesse ou naquele local.

Justificativas como esta, partindo de um gestor público, denota total descaso com os princípios democráticos que deveriam ser defendidos a todo custo por pessoas escolhidas para assumir os lugares de representação da população em cada espaço público. São posicionamentos que provocam muito descontentamento em pessoas com deficiência e nas sem deficiência que estão nas mesmas lutas, por serem justificativas que reforçam a ideia da aceção das pessoas válidas para cultura, ou do estabelecimento de limites para determinados grupos que integram a mesma sociedade de direitos iguais.

No conteúdo das abordagens realizadas no grupo focal foram destacadas ainda outras questões sobre barreiras atitudinais que impactam na acessibilidade dos espaços de cultura. Uma delas faz crítica ao tempo de acesso à plateia, se referindo ao pouco tempo destinado à entrada e acomodação do público antes do início de um espetáculo. Ainda dentro desta abordagem evidenciou-se a frequente necessidade que o público tem de se orientar no escuro para se acomodar na plateia, criando obstáculos e potencializando dificuldades, gerando desconfortos e riscos à integridade física.

Esta abordagem também é defendida pela Atriz e Consultora de Audiodescrição F que, ao refletir sobre estes desconfortos, diz que “nós temos que aprender a produzir espetáculos que não agridam as pessoas e sim que as instruem.”. Seu apontamento nos remete aos desconfortos, que foram citados com a problematização do interesse dos familiares de pessoas com deficiência pelo incentivo de seus filhos e parentes com deficiência na participação em eventos artísticos e culturais.

Os espaços precisam transmitir sensação de segurança, contrário a isso podem gerar traumas e bloqueios que impedem a socialização. Sobre este ponto, as pesquisadoras do campo da museologia Regina Cohen e Cristiane Duarte (2012) também citadas por Ferreira da Silva (2022), contribuem com apontamentos que cabem perfeitamente na compreensão desta abordagem e no contexto cênico. As pesquisadoras se referem à ambientação e não

somente ao espaço em si como foco de importância neste processo de inclusão, destacando haver afetação pelas vias de acesso comunicacional sensorial.

A ambientação pode ser entendida pela apreensão pelos sentidos de uma pessoa situada em determinado ambiente (o quente e o frio, o ver e o não ver, os sons que nele produzem, os cheiros. A dinâmica dos corpos que nele transitam) mas envolve também a carga emocional que dele emana (...) Ambiências envolvem, primeiramente, uma experiência por meio de percursos que mobilizam o corpo deficiente e geram sentimentos e sensações que se estendem para além do simples acesso físico: incluem ver, ouvir, andar, tocar, cheirar ou, simplesmente, flunar (*perambular*) e devanear. Dependendo de como se desenvolve o processo, ele é capaz de criar identidades e referências de nosso “eu” subjetivo no mundo.” (DUARTE, COHEN, 2012, p.76 *apud* TOMAZ, 2016, p.51, **grifo e explicação nossa**)

Marina Tomaz (2016) refere-se a estes apontamentos como “ambiência afetiva e acolhedora”, e nos diz que se trata de um conceito que “engloba toda a permanência da pessoa no espaço, desde a recepção, o uso e fruição do espaço e das obras, assim como a utilização de serviços, como sanitários, lanchonetes, livrarias, espaços externos” (TOMAZ, 2016, p.51). A autora destaca que este não é um aspecto a ser pensado em benefício exclusivo para pessoas com deficiência, e sim a todos os públicos.

Ferreira da Silva (2022), ao comentar o mesmo referencial diz que a arte é importante na descoberta dos próprios sentimentos e que “o ambiente pode favorecer para essa fruição, esse despertar”, o autor acrescenta que para isso “a acessibilidade não pode ser apenas física, as pessoas devem se sentir parte do espetáculo para que ele faça diferença em suas vidas” (SILVA, 2022, p. 19 - 20)

Consideramos a ambientação dos espaços como uma atenção que deve ser dada tanto nos processos de gestão quanto na criação e produção cênica. Em relação à gestão nos referimos à criação de espaços mais acolhedores e confortáveis aos artistas, técnicos e ao público que frequenta os espaços culturais, e em relação à criação e produção, acreditamos que a ambientação está diretamente relacionada à recepção do espectador em diálogo com a obra, construindo experiências que convidem o público para a experiência artística, desde o primeiro contato com a identidade da divulgação e promoção

do evento, passando pela bilheteria e foyer, sala de acolhida do público até a sala de espetáculo, trazendo elementos que comuniquem com os corpos, reconhecendo todos os órgãos sensoriais.

O **sexto ponto** discutido revelou opiniões de grandes satisfações e de insatisfações em relação às experiências dos interlocutores com o **uso de mecanismos de acessibilidade - Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas** -, seja em relação às experiências como usuários ou proponentes de ações culturais.

Algumas pessoas com deficiência destacaram que se encontram mais satisfeitas atualmente por se sentirem contempladas com o serviço de intérpretes de Libras e de audiodescrição em alguns eventos artísticos, apesar de criticarem a falta de empatia do público sem deficiência em algumas iniciativas de acesso. Como notamos no depoimento a seguir:

Atriz e Consultora de Audiodescrição F – Um dia eu estava na plateia com uma pessoa que descrevia para mim, ela estava falando baixinho no meu ouvido e as pessoas da frente ficaram incomodadas. O espetáculo começou e elas começaram a conversar.

Este depoimento nos mostra que a formação de espectadores pode e precisa ocorrer com a presença de corpos diversos e com condições diversas de acesso a todos os públicos, a fim de possibilitar percepções e experiências múltiplas. Neste caso citado, talvez se a audiodescrição estivesse disponível a todos, o acesso às informações estaria mais democratizado, e a compreensão dos mecanismos de acessibilidade ocorreria de forma mais empática, dilatando as percepções de todas as pessoas, gerando um maior contentamento entre os conviventes. Pode ser ainda que o incômodo percebido pelas “pessoas da frente” citadas pela Atriz e Consultora de Audiodescrição F, fosse apenas curiosidade de também ouvir aquelas descrições de imagens faladas baixinho no ouvido, com o desejo de complementar suas experiências.

As discussões sobre insatisfações referentes aos mecanismos de acessibilidade se relacionaram às produções acessíveis, que em sua maioria se limitam quase que exclusivamente em oferecer apenas recursos de Libras e audiodescrição como opções de acesso comunicacional, deixando de se

atentarem a outras formas de comunicação com os corpos por outras vias sensoriais, para além da visão e da audição, como já mencionado e problematizado anteriormente.

Além destas queixas, também foi demonstrada insatisfação pela falta de empatia dos diretores e produtores de grupos de teatro em investir em recursos de acessibilidade para os artistas com deficiência e seus espectadores.

A Atriz L relatou que em um grupo que trabalha, os participantes recorreram a ela para justificar a concorrência do projeto do grupo nas cotas para pessoas com deficiência (PcD) em um edital de cultura, após a aprovação um ator comentou com ela que o projeto havia passado graças a ela, e isso a deixou intrigada, conforme podemos perceber em suas palavras:

Atriz L - (...) eu comecei a me questionar o porquê que eu estava nesse espaço artístico, por causa de uma cota ou por conta do meu estudo, do meu esforço, da minha investigação cênica, por que eu estava ali? Então cheguei nesse grupo e falei, ó, a partir de hoje vocês carregam uma cotista PcD, então se a cota é para PcD vocês vão fazer valer a minha pessoa aqui dentro. Eu quero acessibilidade para mim, porque a maioria pensa na acessibilidade pro público e trabalha com pessoa com deficiência no palco, mas a pessoa que está ali no palco não sabe o que ela está fazendo, não entende a linguagem nem do ensaio e quer oferecer uma acessibilidade pro público, ironia, ironia (...) eu não vou aceitar ser anulada mais.

Seu caloroso discurso denuncia uma série de fatores éticos que poderíamos discutir, porém, destacamos apenas o que se refere à acessibilidade para artistas com deficiência em seu ambiente de trabalho. Ter no elenco uma pessoa com deficiência apenas para dizer que o grupo é inclusivo pode não justificar este paradigma, talvez uma integração, porém se não há acessibilidade que possibilite sua permanência e a expressão de suas contribuições, e ainda, que estas contribuições sejam reconhecidas nos processos criativos, não se configura como grupo inclusivo. Considerar a presença de um artista com deficiência em cena, pressupõe a elaboração de um projeto cultural ou de grupo que se afirme em uma proposta de acessibilidade, desde a concepção até o ato cênico.

Ainda analisando os recursos de acessibilidade, notamos que os mais recorrentes nas abordagens dos participantes foram: Libras, audiodescrição,

legendagem e as práticas da Sessão Azul, estas últimas relacionadas aos aspectos do fenômeno cênico que afetam pessoas com a hipersensibilidade sensorial na recepção dos espectadores e performances dos artistas, configurando-se como barreiras a serem vencidas. A recorrência destes recursos nos discursos sobre o uso de Tecnologias Assistivas e Ajudas Técnicas, nos demonstra possíveis desconhecimentos a respeito de outras formas de acesso comunicacional e de outras dimensões da acessibilidade, sugerindo a necessidade de investimentos na área de formação sobre Acessibilidade Cultural nos diversos níveis e modalidades de ensino existentes, afinal como nos explica Ferreira da Silva (2022), possibilitar o acesso de pessoas com deficiência nos espaços de cultura é possibilitar que estes espaços também contribuam com estas pessoas, fazendo parte de suas formações, pois “a experiência artística possui um significado na vida daqueles que a usufruem, assim, torna-se possível compreender a importância da arte na vida das pessoas com ou sem deficiência.” (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 20)

Outra abordagem nos leva a refletir e problematizar sobre a diferença entre o que é considerado único, comum, adequado a todas as pessoas, e o que é universal, nos princípios do Design Universal. A Intérprete de Libras G introduziu esta problemática em seu discurso:

Intérprete de Libras G – Eu vou envelhecer e quero entrar num espaço que não tenha degrau. Não consigo subir. E eu que não tenho um corpo magro às vezes não acho roupa porque é tudo tamanho único. Único para quem? Quem é o seu único? (...) Quem não é normal não pode participar disso ou daquilo.

Os exemplos da interlocutora nos remetem ao mito grego de Procusto, que representa a intolerância humana. Nassim Taleb (2022) nos conta brevemente as práticas de Procusto, para compreendermos esta relação.

Ele tinha um senso de hospitalidade peculiar: sequestrava os viajantes que por ali passavam, oferecia-lhes um generoso jantar e depois os convidava a passar a noite em uma cama bastante especial. Procusto queria que a cama se encaixasse perfeitamente ao viajante. Se eram altos demais, amputava-lhes os membros com um machado afiado; os que eram baixos, ele esticava de modo a preencher toda a extensão da cama. (TALEB, 2022, p. 11)

O mito pode ser associado a este contexto da padronização dos corpos a partir de uma só regra, de um padrão ao qual devemos nos submeter, condicionando o direito à vida plena em todas as dimensões da sociedade, à sua condição de subir uma escada, se adequar a um tamanho e forma de roupa, saber outra língua para ter acesso à informação ou para avaliar suas opiniões, assinar documentos que não podem ser lidos, enfim, padrões criados por culturas hegemônicas em suas afirmações e manutenções de poder que reverberam até nas mínimas coisas para uns, mas que podem ser grandes barreiras para outros.

Entramos assim em nosso sétimo ponto de discussão: a presença da acessibilidade nos **editais de incentivo** à cultura. Uma das primeiras abordagens do grupo foi considerar que a inclusão das pautas de acessibilidade em editais de cultura provocou um movimento em prol das práticas de Acessibilidade Cultural, assim os artistas e gestores de modo geral começaram a se aproximar destas discussões. Por outro lado, reforçou-se a ideia de que ainda não temos editais que consigam abordar estas pautas com eficiência, gerando práticas eficazes.

Os motivos elencados perpassam pela incompreensão de como fazer com que as orientações e leis sejam praticadas e de como é feita a distribuição das cotas para pessoas com deficiência nos editais de incentivo à cultura, assim como por não saber como mensurar e adequar os valores dos custos da acessibilidade nas planilhas orçamentárias dos projetos.

Antes de comentarmos estas discussões, referenciamos Dorneles (2018), com sua experiência em políticas culturais, para nos situar quanto a este contexto atualmente no país. Ela nos diz:

(...) é preciso progredir na questão orçamentária. Eu vejo que agora todos os editais trazem a pauta da acessibilidade. Os editais de fomento cultural, principalmente os nacionais, exigem a acessibilidade cultural nos projetos, mas não colocaram um aporte significativo para o investimento na área. Isto vem criando um constrangimento entre os gestores e os produtores culturais junto à temática da acessibilidade, porque o orçamento para o projeto continua o mesmo, mas quando se inclui os recursos de acessibilidade, encarece o projeto. Sabemos que estes recursos são importantes, mas eles têm preços consideráveis e isso causa um impacto grande, o que acaba

por dificultando a qualidade da implementação da acessibilidade nos projetos. Como consequência, o produtor acaba por não conseguir fazer a acessibilidade integral necessária para o projeto cultural, ou seja, ou ele investe na interpretação de Libras ou em audiodescrição, por exemplo. Então o avanço pelo qual temos que brigar agora, a nossa disputa e a nossa força deve ser para que se amplie o quesito de orçamento, para que os projetos culturais possam, de fato, oferecer todos os níveis de acessibilidade para as pessoas com deficiência. (DORNELES, 2018, p. 12 – 13)

A autora nos revela que as dúvidas, os questionamentos, os desconhecimentos e as insatisfações não são isoladas, trata-se de uma questão nacional, ou mesmo de ordem internacional, dado quão recentes são estas discussões em todo mundo.

Destacamos que esta problemática foi novamente abordada neste grupo focal, pontuando o alto custo para se inserir acessibilidade nos projetos culturais. Sobre esse assunto foi sugerido pelo Produtor H que sejam estabelecidas reuniões entre artistas e profissionais especializados em Acessibilidade Cultural, Intérpretes de Libras, audiodescritores, consultores de acessibilidade para discutirem sobre um alinhamento entre as tabelas de valores de serviços prestados.

Com esse alinhamento talvez seja possível adequar as planilhas orçamentárias dos projetos valorizando todos os profissionais envolvidos, por outro lado, como a acessibilidade se configura como uma responsabilidade do poder público compartilhada/ transferida aos artistas e produtores através da destinação dos recursos públicos nos incentivos à cultura, talvez seja eficiente a normatização nos editais quanto aos gastos com acessibilidade, tal como é feito com a regulação de gastos com divulgação e promoção, com um teto mínimo e máximo de gastos, orientando as relações que devem ser feitas entre a obra e a recepção, seja em seu diálogo estético e poético, ou apenas técnico.

Destacamos assim, dentre os conteúdos discutidos no grupo focal, que a abordagem sobre as cotas permaneceu um assunto não solucionado, nem mesmo foram desenvolvidas discussões das quais pudessem emergir proposições para soluções às problemáticas éticas e jurídicas que atravessam esta questão.

Mesmo assim julgamos pertinente comentar que esta é uma importante pauta a ser melhor discutida por artistas com deficiência em todo o país, envolvendo gestores e produtores culturais, membros do Instituto Nacional de Seguro Social (INSS), da Ordem dos Advogados (OAB) e membros do Ministério Público do Trabalho, para que sejam encontradas soluções e orientações quanto aos direitos de uso das cotas sem prejuízo de seus benefícios sócio assistenciais conhecidos como BPC-LOAS (Benefício de Prestação Continuada da Lei Orgânica de Assistência Social), o qual é concedido a todas as pessoas que comprovem ter uma deficiência que os impeça de trabalhar e manter suas vidas e de suas famílias. Para que artistas com deficiência que recebem este benefício possam usufruir do incentivo da cota para Pessoas com Deficiência em editais de cultura, sem receio de prejudicarem suas formas de manutenção da vida, que em sua maioria ainda é precária mesmo com o benefício.

Esta discussão é necessária, pois o fato de uma pessoa com deficiência ser beneficiada com uma lei de incentivo à cultura não garante a manutenção de suas vidas e de suas famílias, afinal muitos desses incentivos não garantem nem mesmo um rendimento mensal equivalente ao salário mínimo - o qual é o valor do BPC-LOAS, durante o período de execução de um projeto. Os projetos de incentivo não garantem a empregabilidade de nenhum artista, que em sua maioria precisa se multiplicar em outras funções na cadeia produtiva para resistir enquanto artista. O próprio nome diz, são incentivos públicos que podem impulsionar as produções de pessoas com deficiência, influenciando primeiramente na inclusão no mundo do trabalho artístico e cultural, aumentando a profissionalização e empregabilidade, mas não garantir a manutenção de suas vidas. Considerando esses possíveis benefícios, poderia ser proposto uma equiparação de oportunidades relacionando os dados estatísticos populacionais para que sejam ampliadas as cotas nestes editais.

Por fim, em relação ao **oitavo** ponto discutido, referente às interferências do **custo dos ingressos no acesso à cultura**, problematizaram-se aspectos que parecem ultrapassar a discussão apenas do custo dos ingressos. Foi abordado que além do ingresso, há pessoas que não podem pagar pelo transporte, em especial pelo transporte acessível, cabendo

aos gestores e produtores proporem iniciativas que possibilitem os acessos, e que busquem junto a programas de governo, ações que financiem os ingressos ou os custos da produção de um evento artístico aberto à comunidade.

Novamente volta-se ao governo a responsabilidade de fazer cumprir as leis e garantir o direito do acesso à cultura, e não de transferir à classe artística a responsabilidade de sozinha resolver estas questões, trata-se de movimentos envolvendo todas as pessoas direta e indiretamente relacionadas para que juntas proponham soluções que beneficiem a todos. Faz-se necessária a participação da população enquanto multidão na luta por estas mudanças.

Permeada nas discussões deste grupo focal pode ser notada uma constante preocupação com a **formação de público**, com a formação cultural. Em diversos momentos percebemos menções sobre a importância da educação no processo de mudança deste cenário cultural no sentido de melhores práticas de Acessibilidade Cultural, sugerindo maiores proposições de práticas formativas a todas as camadas da sociedade.

Foi abordada a necessidade de se discutir estas pautas em diversas instâncias educacionais, aproximando experiências artísticas da formação humana, visando contribuir com mudanças significativas no contexto cultural. Esta abordagem apresentou como exemplo a importância do contato da comunidade surda com linguagens artísticas mais diversificadas ao notarem o desenvolvimento da língua com a criação de novos sinais com conceitos das linguagens artísticas. Os relatos revelam haver alguns anos o sinal de arte se referia unicamente às Artes Visuais, linguagem que estabelece vínculo direto com a língua de sinais por ser visual. A Gestora e Dançarina A diz ter constatado que, com maior contato com a dança, com o teatro, com a música, entre outras linguagens, a comunidade surda criou sinais novos em seu repertório linguístico, ampliando as possibilidades de aproximações e as cooperações mútuas que podem ser estabelecidas entre as culturas surda e ouvinte.

Esta constatação ilustra e nos auxilia na conclusão desta análise do grupo focal, que demonstrou ser uma etapa de pesquisa fundamental para a

comprovação de uma série de hipóteses que permeavam a pesquisa desde sua idealização, e que abre novas hipóteses e problemas que poderão ser discutidas e encontradas soluções em outras oportunidades, seja em pesquisas acadêmicas ou em grupos de discussão como o que foi iniciado pelo Centro Cultural UFG com esta oportunidade de pesquisa. Este grupo focal demonstra a importância da convivência da diversidade humana nos movimentos em prol de uma cultura do acesso, de uma cultura inclusiva, que crie outros lugares para que todos possam Ser, para que todos possam se sentir pertencentes e importantes na sociedade e nos grupos que integram.



**ALTERIDADES  
ACESSÍVEIS**

Descrição da imagem: Fotografia de muitas pessoas atravessando uma faixa de pedestre, para cima e para baixo. Sobre a imagem os caminhos de piso tátil direcional se encontram em círculos de piso de alerta. No canto superior esquerdo, em um retângulo preto, há o letreiro: Alteridades Acessíveis.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS - ALTERIDADES ACESSÍVEIS**

Sou um Menino curioso. Sempre fui, menino e curioso. Meu pai me chamava assim, de curioso, ele achava que essa era minha melhor característica.

Conhecer outras perspectivas do mundo sempre me encantou. Sempre gostei de saber a origem das coisas e de inventar novas coisas, esse era e sempre foi o meu brincar. Gosto também de histórias, de ouvir e contar histórias. Acho que aprendi com a família. Minha mãe e minhas tias quando contam um caso, o qual é um tipo de uma história real que já aconteceu, ou uma fofoca, a qual é um caso dito de forma maldosa, ou ainda uma potoca, a qual é uma história mentirosa, sempre interpretam as personagens, imitando as vozes e suas expressões do corpo, acho isso mágico, e penso que aprendi minhas primeiras lições de teatro nas convivências familiares, sem requinte, com os pés descalços, mas com muito afeto, verdade e magia.

Talvez seja por isso que estou aqui contando minha história, ou uma versão dela, e tentando descobrir formas de fazer com que mais pessoas possam conhecer histórias de outras formas e que possam contá-las de múltiplas formas.

Ainda me lembro das velhas tarefas das professoras, pedindo para que eu e meus colegas de escola contássemos diferentes versões das narrativas das personagens que líamos nos livros infantis cheios de moralidades. Lembro também quando já estava na faculdade, tentando fazer um mestrado, e uma professora pediu para minha turma pensar em formas diferentes de contar histórias, de forma que todas as pessoas pudessem acessá-las, e fiquei pensando como minha colega cega poderia conhecer minha história, das formas que eu sabia contar, fazendo teatro, imitando vozes e gestos como fazem na minha família e como aprendi nos diversos lugares por onde passei aprendendo com grandes mestras e mestres.

Caminhei por diversos caminhos do conhecimento, andei por trilhas de reflexões, muitas vezes solitário ou com poucas companhias, acessei estradas de saberes empíricos e outras de cunho científico e nelas todas sempre que

me deparava com uma difícil travessia ou um obstáculo para elaborar meus conhecimentos, contei novamente com as mestras e mestres que, como pontes, me levaram até a outra margem dos rios ou de rodovias perigosas que tive que atravessar.

Aos poucos fui percebendo que não caminhava mais sozinho, que, na verdade, nunca estive sozinho, tinha muita vergonha ou não sabia como me comunicar com as pessoas que me atraíam a atenção. Eu já sabia desde criança quem eram e as percebia nos caminhos para a escola, no transporte coletivo, em todo lugar que eu ia, minha atenção se voltava muito mais para os colegas com os quais eu ainda não podia conviver do que para os preconceituosos que me excluía das brincadeiras no pátio da escola. Quanto mais diversas eram as pessoas que conhecia, mais interessantes ficavam minhas convivências.

Percebo que me encontro agora no meio de uma encruzilhada, na qual atravessam todos esses saberes, que foram pontes, academicamente conhecidas como epistemologias, um termo sobre o qual demorei a entender que se trata da teoria do conhecimento, e só entendi estando na encruzilhada, quando várias epistemologias se cruzaram e como feixes coloridos de luz, me atravessaram. Eram feixes de luz emanados por cada um dos corpos que me rodeavam, me guiando e me protegendo nesta difícil e prazerosa estrada do conhecimento que tenho trilhado.

Sempre ouvi dizer que somos todos iguais, mas não somos. Deveríamos ser, em questão de direito, de liberdade, em qualidade de vida, mas não somos. Somos diversos, diferentes e singulares nos mínimos detalhes dos nossos corpos, e dia-a-dia mudamos, acordamos sempre novas pessoas e precisamos sempre ter outras pessoas por perto, para existir, resistir, conviver e se expandir.

Nossos corpos não se mantêm os mesmos ao longo de toda a vida. Já fomos crianças e precisamos ser carregados, fomos alimentados e nossos corpos limpos por alguém, usamos fraldas, nos apoiamos de diversas formas em superfícies diversas e com instrumentos diversos para aprendermos a deslocar sozinhos, ou com a ajuda de alguém, podemos ao longo da vida

sofrer acidentes, traumas e ficarmos temporariamente limitados em alguma ou em várias funções de nossos corpos, podemos ainda nesses acidentes ou traumas perdermos partes de nosso corpo ou mesmo algumas de suas funcionalidades, podemos envelhecer, perder nossas forças para continuar a sustentar o peso de nosso corpo e assim ralentar nossos passos, podemos perder a destreza das mãos e precisarmos de ajuda para nos alimentarmos, podemos voltar a usar fraldas, nos esquecermos com facilidade das coisas, até o dia em que precisaremos de alguém para guardar nosso corpo em um tipo acervo museal ou nos espalhar ao vento em devolução ao universo. Dificilmente passamos as etapas de nossas vidas sem convivência, ou talvez melhor dizendo, sem convivência temos dificuldade para passarmos as etapas da vida.

Quando criamos padrões numa sociedade excludente estamos estabelecendo nossas datas de validade, e muitas vezes, ao percebermos isso tardiamente, iniciamos as mutilações em nossos corpos em busca de uma readequação àquilo que já não se pode ser em aparência, construindo novas formas para estes corpos, e ainda assim continuamos não sendo mais os mesmos corpos de outrora.

Entendemos que as tecnologias assistivas não são instrumentos para os isolamentos sociais, para segregações, e sim para as comunicações sensoriais poderem provocar conexões entre os corpos, para poderem produzir e trocarem saberes de forma mais diversa e autônoma. Para que independente das condições que se encontrarem nossos corpos, tenhamos condições de seguirmos nossas viagens sem sermos interrompidos por um personagem mitológico como Procusto a julgar nossas condições de acesso, impedindo que uma intérprete de Libras traduza um espetáculo para uma pessoa surda, ou que proíbam a audiodescrição de imagens para pessoas cegas, que não permitam a implantação de rampas de acesso pela porta principal, que não seja reduzida a intensidade das luzes ou que se mantenham uma sala muito gelada ou quente evitando o conforto de uma pessoa autista na plateia, ou que proíbam a disponibilidade de materiais de trabalho para artistas em formatos diversos, em Braille, em vídeo, em imagens, em áudio, enfim, construindo barreiras para o acesso.

Essa diversidade com a qual me vejo rodeado chamo de multidão, não são “povo”, nunca foram representados por nenhum líder de discurso democrático, essas pessoas, nós, compomos um sistema político que o professor Boaventura de Sousa Santos deu o nome de demodiversidade, em uma tentativa de pensar outras possibilidades democráticas. Para a hegemonia sempre fomos o bobo, a bixa, o neguinho, o coxo, o preguiçoso, o judeu, a puta, o carta-branca, o manco, o aleijado, o pixaim, o ferrugem, o saco de batata, o café-com-leite, e outros tantos rótulos que nos colocaram sempre na posição de inferior, de incapaz, uns mais outros menos, mas sempre em uma posição comparada a outro normal, acima da média, padrão inalcançável, inexistente neste ciclo de convivência.

Assumo, ainda assim, ter meus lugares de privilégio nesta ilógica social na qual nascemos e tivemos que aprender a viver para em seguida buscar conviver. Mas o lugar onde me sinto melhor acolhido é na multidão, participando dos movimentos, ajudando a redigir cartas de repúdio e de agradecimento, notas de defesa dos interesses de todos, vendo nascer decretos, leis, editais que incluam nossas diversidades, resistindo com arte, com afeto e com empatia, vendo a hegemonia fazer “bico” e a convidando a participar do nosso jogo, em que todos ganham, mas resistindo.

Foi com esta multidão que busquei identificar, refletir e problematizar os vários aspectos que envolvem o fenômeno cênico e a comunicação a partir de editais de cultura, compreendendo o que abordam sobre acessibilidade, como incluem os artistas e o público com deficiência, como criam estratégias para a comunicação entre os corpos em diferentes etapas de produção de espetáculos de teatro e de dança. Foi com esta multidão que pude entender as diversas particularidades e expectativas enquanto pessoas criadoras e espectadoras, problematizando a democratização dos acessos em defesa da inclusão, presença e permanência desta diversidade corpo-sensorial que hoje se afirma e reclama seus lugares de onde se vê, se toca, se cheira, se degusta, se escuta, seus lugares de Ser.

E com essa multidão aprendi sobre alteridades acessíveis, sendo uma condição, um estado que justifica a existência humana em suas melhores

formas de interdependência, que permite e precisa se comunicar através de seus corpos, acolhendo e buscando formas diversas para estabelecer as trocas de saberes, afinal só existimos em contato com outras pessoas, então que sejamos acessíveis enquanto diversidade.

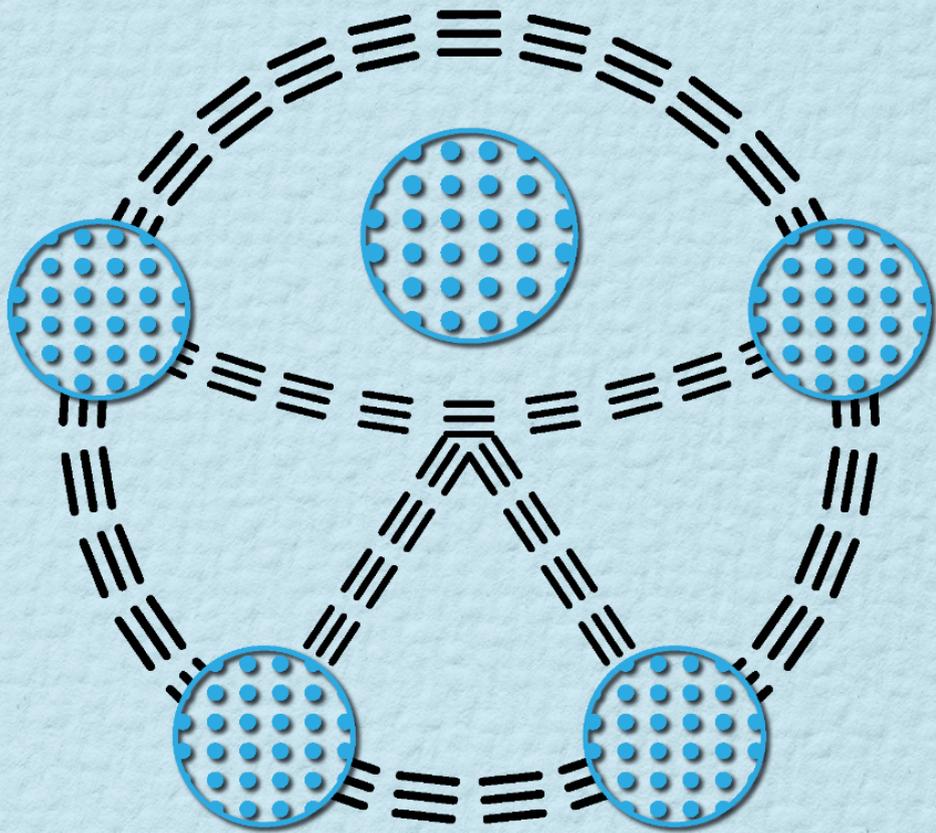
Agora me sinto mais forte que ontem, um corpo mais velho, mas renovado, capaz de se arriscar a construir pontes para quem sabe ajudar outros a fazer suas travessias, a romper barreiras e entrar em suas encruzilhadas, em estados liminares, a contarem suas histórias de diversas formas, meios, tecnologias, interfaces ou nomes que quiserem inventar, sempre acreditando no convívio e os corpos se atraem por serem sencientes e que assim que se comunicam.

Com este estado renovado e fortalecido me vejo pronto para arriscar por novos caminhos, a seguir pela quarta via da encruzilhada em que me encontro, percebendo alguns rastros já deixados e mentalizando as pistas que juntei pelos trilhos, estradas, pontes e encruzilhadas que passei. Acredito que o próximo caminho irá contribuir com a formação de artistas e pessoas sencientes-sensíveis para criação de poéticas acessíveis.

Continuo sendo o mesmo Menino curioso, brincalhão e às vezes até barulhento, que se viu livre para fazer estripulias acadêmicas após as voltas que dei para chegar até aqui. Continuo com os pés descalços. Sou mais um na multidão.



## REFERÊNCIAS



Descrição da imagem: A página é dividida por uma linha azul clara. À esquerda, a mão de um garoto sentado no chão de madeira, toca com o dedo indicador os caminhos de um desenho. À direita, em um fundo azul, o símbolo da acessibilidade universal da Organização das Nações Unidas, composto por uma figura simétrica conectada por quatro pontos a um círculo, representando a harmonia entre o ser humano e a sociedade, e com os braços abertos, simbolizando a inclusão de todas as pessoas. As linhas são compostas por sinalização de piso tátil direcional e os pontos são círculos sinalizados com piso tátil de alerta. No canto superior esquerdo, em um retângulo preto, há o letreiro: Referências.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Lígia Assumpção. Sobre crocodilos e avestruzes: falando de diferenças físicas, preconceitos e sua superação. *In: AQUINO, Julio Gropa. Diferenças e preconceito na escola: alternativas teóricas e práticas.* São Paulo, Summus, 1998.

AZEVEDO, Tálita. SANTANA, Thiago. **TransBordar: um processo criativo, afetivo e empático em audiodescrição.** IX Encontro Nacional de Acessibilidade Cultural. Rio de Janeiro, RJ, 2021.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 20 maio 2023.

BANDEIRA, Ana. Bandeira, Wagner. Os princípios do design universal na interface gráfica. in BANDEIRA, Ana. ROCHA, Cleomar. DALLA DÉA, Vanessa. **Acessibilidade: práticas culturais e tecnologia assistiva para a cidadania.** Goiânia: Gráfica UFG, 2018.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença.** in RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil. Salvador : edufba, 2007.

BERSCH, Rita. **Introdução à Tecnologia Assistiva.** Porto Alegre, RS, 2017. Disponível em: [https://www.assistiva.com.br/Introducao\\_Tecnologia\\_Assistiva.pdf](https://www.assistiva.com.br/Introducao_Tecnologia_Assistiva.pdf). Acesso em: 27/04/2022.

BRASIL, 2015. Lei n. 13.146, de 6 de jul. de 2015. **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência.** Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm); acesso em: 20/05/2023.

BRASIL. 2010. **Dia Mundial da Diversidade Cultural para o Diálogo e o Desenvolvimento.** Disponível em: [http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2010/05/21/dia-internacional-da-diversidade-cultural.1#:~:text=No%20Brasil%2C%20o%20Minist%C3%A9rio%20da,a%20diversidade%20das%20express%C3%B5es%20culturais](http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2010/05/21/dia-internacional-da-diversidade-cultural.1#:~:text=No%20Brasil%2C%20o%20Minist%C3%A9rio%20da,a%20diversidade%20das%20express%C3%B5es%20culturais.). Acesso em: 20/05/2023.

BRASIL. **Constituição Federal.** 1988. Brasília, DF: Presidente da República, 2016. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 22 maio 2021.

BRASIL. **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência:** Protocolo Facultativo à Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência: Decreto Legislativo nº 189, de 09 de julho de 2008: Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009. 3a Ed., rev. e atual.\_ Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, 2010.

BRASIL. **Lei Sarney**. 1986. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l7505.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7505.htm). Acesso em: 25/05/2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <https://ufsb.edu.br/proex/images/Plano-Nacional-de-Cultura-Diretrizes.pdf>. Acesso em: 0333333 maio 2022.

BRASIL. Ministério de Estado da Educação e Cultura. **Comissão Nacional do Ano Internacional das Pessoas Deficientes**. Relatório de Atividades Brasil. Brasília: Ministério de Estado da Educação e Cultura, 1981.

BRASIL. Secretaria Especial de Direitos Humanos. Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência. **Ata da VII reunião do Comitê de Ajudas Técnicas: CAT CORDE / SEDH / PR REALIZADA NOS DIAS 13 E 14 DE DEZEMBRO DE 2007**. Disponível em: [https://www.assistiva.com.br/Ata\\_VII\\_Reuni%C3%A3o\\_do\\_Comite\\_de\\_Ajudas\\_T%C3%A9cnicas.pdf](https://www.assistiva.com.br/Ata_VII_Reuni%C3%A3o_do_Comite_de_Ajudas_T%C3%A9cnicas.pdf). Acesso em: 20 nov. 2021.

CALABRE, Lia. **Política Cultural no Brasil: um histórico**. I ENECULT, 2005. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>. Acesso em: 25/05/2022.

CÂMARA, Rosana. **Análise de conteúdo: da teoria à prática em pesquisas sociais aplicadas às organizações**. Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia, 6 (2), jul -dez, 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/gerais/v6n2/v6n2a03.pdf>. Acesso em: 24/05/2023.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. **Crítica y emancipación**: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, ano 01, n° 01, jun. 2008. Disponível em: Acesso em: 22 maio 2023.

COSTA, Alexandre Rodrigues. O quiasma e a experiência da infinitude nas obras de Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 53, p. 369-386, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/LQqLryQH79t3KFf4tXFqxQg/?lang=pt>. Acesso em: 01 ago. 2022.

DALLA DÉA, V. H. S., LIMA, M. D. de, DARRAL, J. H. A.; FERREIRA, J. M. **Se inclui: formação docente para inclusão e acessibilidade**. Goiânia: CEGRAF da UFG, 2018.

DALLA DÉA, V. H. S., LIMA, M. D. de; DARRAL, J. H. A.; FERREIRA, J. M. Dança como possibilidade de educação para Direitos Humanos: entendendo, discutindo e encenando o Holocausto. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, v. 35, n. 03, p. 89-97, São Paulo, SP, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rbefe/article/view/194553>. Acesso em: 27 fev. 2023.

**DECLARAÇÃO DE SALAMANCA**: Sobre Princípios, Políticas e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais, 1994

DEL NERO, Cyro. **Máquina para os deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Ed. SESC, 2009.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2011.

DORNELES, Patrícia Silva. SALASAR, D. N.. **Acessibilidade Cultural**. EXPRESSA EXTENSÃO, v. 23, p. 05-16, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/viewFile/14235/8682>> acesso em 22 de maio de 2023.

DORNELES, Patrícia; CARVALHO, Cláudia; SILVA, Ana Cecília; MEFANO, Vânia. Do direito cultural das pessoas com deficiência. **Revista de Políticas Públicas da UFMA**, v. 22, p. 138, 2018. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/9225>. Acesso em: 22 maio 2023.

DORNELES, Patrícia; SILVA, A. C. C.; CARVALHO, C. R. A.; MEFANO, V. **Do Direito Cultural das Pessoas Com Deficiência**. Revista de Políticas Públicas da UFMA, v. 22, p. 137-154, 2018. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/9225A> cesso em: 01 jun.2022.

DUBATTI, Jorge. **Aula magna Jorge Dubatti**. Youtube, 09/jul./2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EDh1cjcP7G8>. Acesso em: 09/jul./2021.

DUBATTI, Jorge. **Experiência teatral, experiência tecnovivial**: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos. Tradução: Victor Lavarda de Freitas. Rebento, São Paulo, n. 14, p. 254-259, jan. - jun. 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609>. Acesso em 10 jan. 2023

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro 1**: convívio, experiência, subjetividade. 1. ed. Buenos Aires: Atuel, 2007.

EUA. **Public Law 100 - 407**. 100th Congress. Disponível em: Law <https://www.govinfo.gov/content/pkg/STATUTE-102/pdf/STATUTE-102-Pg1044.pdf>. Acesso em: 20/11/2021.

FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto; SILVA, Antonia Paula Oliveira da. **A Acessibilidade Cultural e as políticas públicas nos espaços culturais**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GARCIA, Clóvis. A evolução do espaço cênico ocidental. In: GARCIA, Clóvis. **Cenografia um novo olhar**. São Paulo: SESC, 1996.

GOIÂNIA. Secretaria de Estado de Cultura de Goiás. **Editais de Cultura**. 2018. Disponível em: <http://www4.goiania.go.gov.br/portal/Dados/uploads/arquivos/2819/432093898148148.pdf>. Acesso em: 29 out. 2018.

GOIÁS. **Edital de Teatro do Fundo de Arte e Cultura de Goiás de 2016**. 2016. Disponível em: <https://fundoculturalgoias.seduc.go.gov.br/editais-fac/>. Acesso em: 29 out. 2018.

GOIÁS. **Edital de Teatro do Fundo de Arte e Cultura de Goiás de 2017**. 2017. Disponível em: <https://fundoculturalgoias.seduc.go.gov.br/editais-fac/>. Acesso em: 29 out. 2018.

GOIÁS. **Edital de Teatro do Fundo de Arte e Cultura de Goiás de 2021**. 2021. Disponível em: <https://fundoculturalgoias.seduc.go.gov.br/editais-fac/>. Acesso em: 29 out. 2018.

GOIÁS. **Lei Goyazes**: Instrução Normativa. 2018. Disponível em: [https://leigoyazes.seduc.go.gov.br/wp-content/uploads/2018/10/INSTRUCAO\\_NORMATIVA\\_001\\_18\\_GAB\\_SEDUCE\\_INCENTIVO\\_A\\_LEI\\_GOYAZES.pdf](https://leigoyazes.seduc.go.gov.br/wp-content/uploads/2018/10/INSTRUCAO_NORMATIVA_001_18_GAB_SEDUCE_INCENTIVO_A_LEI_GOYAZES.pdf). Acesso em: 29 out. 2018.

INSTITUTO ARTE E INCLUSÃO. **Estatuto Social**. Goiânia: INAI, 2016.

INSTITUTO ARTE E INCLUSÃO. **Memorial do Instituto Arte e Inclusão**. Goiânia: INAI, 2023.

KASTRUP, Virgínia. Tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre arte e cegueira. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência, v. 08, n. 03, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26831>. Acesso em: 27 maio 2022.

LANNA JÚNIOR, Mário Cléber Martins (Comp.). **História do Movimento Político das Pessoas com Deficiência no Brasil**. - Brasília: Secretaria de Direitos Humanos. Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010.

LIMA, Marlina Dorneles de. **Entre raízes, corpos e fé**: trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade. 2016. 269 f. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/22822>. Acesso em: 22 maio 2023.

LIMA, Marlina; OLIVEIRA, Adriana; DALLA DÉA, Vanessa. Endless: um processo criativo e a construção de emergentes poéticas da diferença. *In*: GUIMARAES, L.; REGO, L. (org.). Ações políticas de/para enfrentamentos, resistências e recriações [recurso eletrônico]. *In*: CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE/EDUCADORES DO BRASIL; 27, 2018, CONGRESSO INTERNACIONAL DOS ARTE/EDUCADORES; 6, 2018. **Anais [...]**. Brasília, DF: Federação de Arte Educadores do Brasil, 2018. Disponível em: [https://faeb.com.br/wp-content/uploads/2020/07/2018\\_anais\\_xxviii\\_confabeb\\_brasilia.pdf](https://faeb.com.br/wp-content/uploads/2020/07/2018_anais_xxviii_confabeb_brasilia.pdf). Acesso em: 27 fev. 2023.

LIMA, Nei Clara de. **Narrativas orais**: uma poética da vida social. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

LUCON, Cristina Bressaglia. Inclusão Social e Escolar: dos corpos desviantes para os corpos com necessidades educacionais especiais. *in* **Entrelaçando: Revista Eletrônica de Culturas e Educação**, Caderno Temático VI: Educação Especial e Inclusão, ano 09, n. 08, p. 93-108, 2013. Disponível em: <https://www2.ufrb.edu.br/revistaentrelacando/index.php/edicoes-entrelacando/44-educacao-especial-e-inclusao>. Acesso em: 21/05/2022.

MARQUES, Octo. **Casos e lendas de Vila Boa**. Goiânia: Of. Graf.; O Popular, 1977.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MATA, Hélio. SANTANA, Thiago. Acessibilidade Cultural na Produção Cênica em Goiás: Muito Além da Gratuidade de Espetáculos. *In*: LOBATO, Iolene. **Produção Cênica e Sociedade**: relatos de experiências de processos criativos na produção cênica. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2021.

MATHIAS, Dionei. Formas de comunicação emocional. **Revista Língua & Literatura**, Santa Maria, v. 18, n. 32, p. 168-189, dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.fw.uri.br>. Acesso em: 21 fev. 2023.

MEIRELES, Marilúcia. **Os "bobos" em Goiás**: enigmas e silêncios. Goiânia: Editora UFG, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORAES, Márcia. KASTRUP, Virginia. **Exercícios de ver e não ver**. Arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: NAU, 2010.

MOTA NETO, João Colares da. **Por uma pedagogia decolonial na América Latina**: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda. Curitiba, CRV, 2016.

MOURA, Eduardo Junio Santos. Arte/Educação Decolonial na América Latina. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 01, n. 21, p. 31-44, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/9689>. Acesso em: 10 maio 2023.

NEGRI, Antônio. Globalização e Democracia. *In*: PACHECO, Anelise; VAZ, Paulo. **Vozes do Milênio**. Rio de Janeiro: Gryphus: Museu da República, 2002.

PAULA, Emerson de; FONSECA, José Flavio Gonçalves da. **Acessibilidade Cultural no Amapá**. São Paulo: Editora, 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PROCENA. **Nossa história**. 2023. Disponível em: <http://procenago.com/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

QUADROS, Ronice. **Língua de sinais brasileira**: estudos linguísticos. Porto Alegre, Artmed, 2004.

ROCHA, Cleomar. Acessibilidade para quem?. in BANDEIRA, Ana. ROCHA, Cleomar. DALLA DÉA, Vanessa. **Acessibilidade**: práticas culturais e tecnologia assistiva para a cidadania. Goiânia: Gráfica UFG, 2018.

ROSENFELD, Anatol. **A Arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968). São Paulo: Publifolha, 2009

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro, Mórula Editorial, 2019.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTANA, Thiago de Lemos. Arte-Educação e Acessibilidade Cultural: experiências e possibilidades em espaços e equipamentos culturais. In: RIO DE JANEIRO. **Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural**, 2022.

SANTANA, Thiago. DORNELES, Marlini. Dalla Déa, Vanessa. Poéticas Acessíveis no Cerrado - Encontros, Criações e Experiências em Artes da Cena. in. PAULA, Emerson. FERNANDES, Jefferson. DORNELES, Patrícia. **Dossiê**: Teatros e Deficiências. Pitágoras 500 - Revista de Estudos Teatrais do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, 2023. (No prelo)

SANTANA. Thiago. **Acessibilidade Cultural no Centro Cultural UFG**: Projeto de Extensão. Goiânia: PROEC-UFG, 2020.

SANTOS, Renato. **Do corpo à carne**: Merleau-ponty e a radicalização do sensível. Peri, v. 9, n° 2, p. 69-80, 2018. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/peri/article/view/2845>. Acesso em: 01 ago. 2021.

SANTOS. Boaventura de Sousa. **A difícil democracia**: reinventar as esquerdas. São Paulo: Boitempo, 2016.

SARRAF, Viviane Panelli. **A comunicação dos sentidos nos espaços culturais brasileiros**: estratégias de mediação e acessibilidade para pessoas com suas diferenças. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4518>. Acesso em: 22 maio 2023.

SARRAF, Viviane Panelli. **Acessibilidade Cultural para pessoas com deficiência** - Benefícios para todos. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, n. 06. v. 01, p. 23 - 43, 2018.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação)**, São Paulo, ano 12, p. 10-16, mar./abr. 2009. Disponível em:

[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/211/o/SASSAKI\\_-\\_Acessibilidade.pdf?1473203319](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/211/o/SASSAKI_-_Acessibilidade.pdf?1473203319). Acesso em: 22 maio 2023.

SASSAKI, Romeu. **Acessibilidade Total na cultura e no Lazer**. in TAVARES, Liliana. **Notas Proêmias: acessibilidade comunicacional para produções culturais**. Recife: Ed. do Organizador, 2013.

SILVA, Emerson. MATTOSO, Verônica. **Arte/Educação e acessibilidade cultural: uma encruzilhada epistemológica**. in: OLIVEIRA, Francisco Gomes de; (et al). **Acessibilidade cultural no Brasil: narrativas e vivências em ambientes sociais**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2016.

SILVA, Otto Marques da. **A Epopeia Ignorada: a pessoa deficiente na história do mundo ontem e hoje**. São Paulo: CEDAS, 1987.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas: processos de criação na dança**. Goiânia, Editora UFG, 2016.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles de. **Entre raízes, corpo e fé: poetnografias dançadas**. **Revista Moringa, Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 05, n. 02, p. 153-168, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/22452>. Acesso em: 22 maio 2023.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles de. **Poetnografias: trieiros e velas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística**. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 03, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/102530>. Acesso em: 22 maio 2023.

SOUZA, Elizeu. **(Auto)biografia, ciência e arte: diálogos com Oliver Sacks**. **Revista e-curriculum**, São Paulo, v. 21, 2023. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum/article/view/59921>. Acesso em: 20 maio 2023.

SOUZA, Newton. **A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia, no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SZANIECKI, Barbara. **Estética da multidão**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

Taleb, Nassim Nicholas. **A cama de Procusto: Aforismos filosóficos e práticos / Nassim Nicholas Taleb ; tradução – Renato Marques. — 1.ª ed. — Rio de Janeiro: Objetiva, 2022.**

TOMAZ, Marina. **Além da visão: mediações na experiência estética**. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2016.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual - Estrutura e Anti Estrutura**. São Paulo: Vozes, 1974.

UFG. **Regimento Interno do CCUFG. RESOLUÇÃO – CONSELHO GESTOR DA REGIONAL GOIÂNIA n.º 002/2016. 2016** Disponível em:

<https://centrocultural.ufg.br/p/18796-regimento-interno>. Acesso em: 15 de out. de 2022.

\_\_\_\_\_. **Plano de gestão 2018 - 2021**. CERCOMP, 2018. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1094/o/Plano\\_de\\_Gestao\\_2018-2021.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1094/o/Plano_de_Gestao_2018-2021.pdf). Acesso em: 03 de mar. de 2023.

\_\_\_\_\_. **Relatório de Gestão da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura - Exercício 2019**. PROEC. 2019. 2019 Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/Relat%C3%B3rio de Gest%C3%A3o\\_2019\\_final.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/Relat%C3%B3rio_de_Gest%C3%A3o_2019_final.pdf). Acesso em: 03 de mar. de 2023.

UNIVERSIDADE FALADA. **História do Teatro Universal**. 2023. Disponível em: <https://www.universidadefalada.com.br/historia-do-teatro-aristoteles-universal-1-audiolivro-em-mp3.html>. Acesso em: 03 maio 2023.

ZERBATO, Ana Paula. MENDES, Eniceia. **Desenho universal para a aprendizagem como estratégia de inclusão escolar**. Educação Unisinos, vol. 22, núm. 2, pp. 147-155, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/4496/449657611004/html/>. Acesso em: 25/05/2023