



10+1

**Acesso, participação
e democracia cultural:
visões e experiências**



Acesso Cultura, Associação Cultural

Coordenação

Hugo Sousa e Mónica Guerreiro

Entrevistas

Hugo Sousa, Maria Vlachou
e Mónica Guerreiro

Tradução da entrevista a Ben Evans

Cláudia Gomes Oliveira

Design

Rui Belo

Fotografia da capa

© Universidade de Aveiro |
Hélder Bernardo

Edição

Acesso Cultura,
Associação Cultural,
2023

geral@accessocultura.org

www.accessocultura.org



Esta licença permite que faça o *download* deste trabalho e o compartilhe desde que sejam atribuídos os devidos créditos, mas sem que possa alterá-lo de nenhuma forma ou utilizá-lo para fins comerciais.

10+1

Por ocasião do nosso 10.º aniversário, entrevistámos dez estruturas culturais e colegas com quem temos colaborado de diferentes formas. No seu trabalho encontramos matéria para pensar o acesso, a participação e a democracia cultural em Portugal. A estas 10 entrevistas, junta-se +1 conversa com Ben Evans, Director de Artes e Deficiência do British Council, que nos traz um contexto internacional para esta reflexão - e, sobretudo, para a acção. É com imenso prazer que reunimos e partilhamos estas conversas nesta publicação.

Índice

Prefácio	5
Entrevistas	11
Alkantara	12
Diana Niepce	24
Joana Lobo Antunes	36
Materiais Diversos	48
Museu de Lisboa	62
Museu Nacional Ferroviário	74
O Teatrão	86
Terra Amarela	98
Teatro Nacional D. Maria II	110
UMCOLETIVO	122
Conversa com Ben Evans	134

Prefácio

Acesso Cultura: 10 anos

Em 2023, a Acesso Cultura celebra 10 anos de vida. Dez anos de “acção, atitude e uma luz”, como escreveu uma pessoa que participou nos nossos cursos. A Acesso Cultura existe para promover o acesso - físico, social, intelectual - à participação cultural. Trabalhamos procurando contribuir para a construção de **uma sociedade curiosa e inclusiva, na qual qualquer pessoa possa sonhar, ter oportunidades para participar e ser o melhor que puder.**

Por ocasião do nosso 10.º aniversário, entrevistámos dez estruturas culturais e colegas com quem temos colaborado de diferentes formas. No seu trabalho encontramos matéria para pensar o acesso, a participação e a democracia cultural em Portugal. A estas 10 entrevistas, junta-se +1 conversa com Ben Evans, Director de Artes e Deficiência do British Council, que nos traz um contexto internacional para esta reflexão - e, sobretudo, para a acção. É com imenso prazer que reunimos e partilhamos estas conversas nesta publicação.

Em momentos como este - de balanço, de reflexão e, também, de celebração - é natural e expectável que pensemos no que terá mudado e no que há por fazer.

Temos a convicção de que o acesso e a inclusão passaram a fazer parte natural do discurso de quem trabalha no sector cultural. É dessa mudança muito positiva e esperançosa que nos fala o Museu Nacional Ferroviário quando diz: **“os colegas tornaram-se ‘reivindicativos’ na defesa das melhores condições de acessibilidade, a todos os níveis.”** O Teatro Nacional D. Maria II considera que **“estamos num momento único, também porque todas as áreas do Teatro estão alinhadas no objectivo de criar as melhores condições de acesso e combater as desigualdades.”**

O acesso e a inclusão ocupam cada vez mais um espaço central no pensamento e actuação de várias organizações culturais. Através da nossa colaboração intensa, estamos a criar uma massa crítica considerável, que questiona intenções e práticas, cada vez mais consciente da necessidade de conhecer e defender os direitos culturais de qualquer pessoa.

Um país que pretende ter uma democracia de qualidade e que entende a importância do saber cuidar, da felicidade e do bem-estar para a construção dessa democracia não se pode dar ao luxo de excluir. Nesse sentido, consideramos que as organizações culturais têm um papel político na nossa sociedade. UMCOLETIVO, com sede no Alentejo, partilha connosco que **“um dos principais desafios foi reconhecer a centralidade que cada território já tem.”** Talvez ganharmos esta consciência seja meio caminho andado. Olhar para as pessoas, preocuparmo-nos com elas, com os seus desejos e ansiedades, com as suas necessidades, procurar criar relações de respeito e de reconhecimento pelo que cada pessoa é capaz de trazer para essas relações. Esforçarmo-nos para envolver, como nos conta O Teatrão, aquelas pessoas que **“não têm, não querem e acreditam que não precisam da arte teatral nas suas vidas. Para tentarmos este exercício, cultivamos doses equilibradas de risco, ambição e humildade.”**

A comunicação é a base destes processos e a Acesso Cultura tem investido muito, desde a sua fundação, na sensibilização do sector cultural pelo uso de uma linguagem clara, que permita o encontro entre especialistas e não-especialistas. Uma linguagem que não infantiliza nem banaliza nem “simplifica”, mas que revela um desejo honesto de comunicar com mais pessoas e não apenas com os pares. O direito de acesso à informação e ao conhecimento é igualmente fundamental na construção de uma democracia forte.

A cientista Joana Lobo Antunes reconhece que **“a forma de falar dos cientistas é ainda muito hermética para pessoas de fora da área”** e nós sabemos que esta não deve ser uma preocupação apenas no que diz respeito à divulgação da cultura científica. No entanto, esta área revela uma grande consciência em relação às falhas na comunicação e o impacto que estas têm na relação com a sociedade. Não é por acaso que vários projectos de divulgação científica têm sido distinguidos ao longo dos anos com o Prémio Acesso Cultura e menções honrosas.

Sabemos, no entanto, que muitas vezes a distância entre a teoria e a prática é muito longa. Ao mesmo tempo que celebramos os pequenos-grandes passos dados para a melhoria das condições de acesso, não perdemos a consciência do muito que há por fazer. Reflectir e confrontar ideias é essencial, mas é igualmente preciso actuar. Enquanto não actuamos, as pessoas vêem as suas oportunidades de participação condicionadas. A bailarina e coreógrafa Diana Niepce comenta sobre a perversidade do nosso sistema cultural no que diz respeito à deficiência, **“onde os espaços culturais com dinheiros públicos não permitem à pessoa com deficiência sentar-se na cadeira do próprio teatro, ou onde não se permite o acesso ao palco.”**

Precisamos de **“estruturas de programação que verdadeiramente se revejam no desafio para a mudança - disponibilidade/partilha/transformação”**, diz-nos a Terra Amarela, estrutura artística que trabalha com artistas com e sem deficiência. **“É importante que se trabalhe verdadeiramente (de forma continuada) na capacitação das equipas e dos equipamentos culturais para estas questões, por todo o país”**, reforça o Alkantara. Esta consciência e estas práticas, que vão construindo caminho, muito graças ao trabalho

de quem trabalha no terreno e que as vê como prioridade, precisam, ao mesmo tempo, de políticas intersectoriais, de continuidade e de financiamento: **“por exemplo, seria essencial que os programas da DGArtes, como o apoio em parceria na área da acessibilidade, fossem plurianuais e não programas de um ano”**, afirma a associação Materiais Diversos.

Em 10 anos, muitas coisas mudaram, outras nem tanto. A lentidão da mudança pode, às vezes, tornar-se frustrante e desmotivante. No entanto, sabemos que não estamos sozinhos e que esta “família” – que envolve colegas, organizações culturais, entidades parceiras públicas e privadas – está a crescer todos os dias, assim como a sua determinação em assumir as suas responsabilidades, inclusivamente políticas. Se os museus são estruturas que se movem lentamente – lembremo-nos aqui da museóloga Elaine Heumann Gurian que os compara a paquetes, que se viram tão lentamente que parece que não se mexem de todo –, a verdade é que alguns, como o Museu de Lisboa, se mostram abertos **“a temas ainda pouco discutidos, mas muito relevantes na sociedade contemporânea, sempre em relação com as identidades lisboetas – a sustentabilidade, os desafios do urbanismo, o racismo e escravatura, a discriminação em razão do sexo, da orientação sexual e da identidade de género.”**

“Estamos num momento propício”, afirma Ben Evans. “O sector cultural *mainstream* está finalmente a aperceber-se de que algumas das práticas culturais mais radicais e inovadoras emanam daqueles que têm sido frequentemente ignorados.” É precisamente aqui que desejamos colocar o foco. Na Acesso Cultura, queremos continuar a trabalhar e a evoluir. Prometemos fazê-lo com empenho e curiosidade, com abertura e sinceridade.

Rita Pires dos Santos, Presidente da Direcção

Entrevistas

Alkantara

Repensar o próprio lugar de cidadania das pessoas que participam.



Abertura do Alkantara Festival 2021 © Tiago Moura

Alkantara é uma associação cultural sem fins lucrativos dirigida por Carla Nobre Sousa e David Cabecinha. Desenvolve projectos que partem das artes performativas - dança, teatro e performance - e seus cruzamentos com outras práticas artísticas e de conhecimento. Alkantara, do árabe *al kantara*, significa “ponte”, tendo como propósito a criação de relações entre artistas, públicos e culturas.

A associação dá continuidade ao trabalho do Danças na Cidade, plataforma criada por Mónica Lapa que confere visibilidade à primeira geração de artistas portugueses de dança contemporânea e evolui depois para um festival internacional de dança (1993-2002). O Alkantara Festival abre-se a outras disciplinas e acontece em formato bienal entre 2006 e 2018 e anualmente desde 2020.

Ramificando-se em co-produções e parcerias nacionais e internacionais, o Alkantara tem um programa regular de residências e encontros com epicentro no espaço homónimo na Calçada Marquês de Abrantes, cedido pelo Município de Lisboa.

www.alkantara.pt



Festa de lançamento do Alkantara Festival 2022 © Joana Linda

As ideias de alteridade e multiculturalidade, por exemplo, são conceitos que neste momento, apesar de importantes, parecem um pouco distantes nas discussões em que queremos participar: posso dizer que, mais do que alteridade, neste momento interessa-nos pensar em subjectividade, multiplicidade e diversidade; e que, em vez de multiculturalidade, interessa-nos interculturalidade, interseccionalidade e encontro.

O Alkantara Festival tem manifestado um olhar particular a questões sociais, políticas e culturais. Pode mesmo afirmar-se que a alteridade e a multiculturalidade são traços genéticos da programação do festival (desde o início, enquanto Danças na Cidade, e até da sua política de edições). A Carta do Porto Santo, numa das recomendações, apela às instituições culturais que se assumam como “protagonistas do desenvolvimento de consciências sociais e culturais mais atentas, democráticas, diversas e igualitárias”. O Alkantara vê-se a si mesmo neste papel?

Absolutamente. A Carta do Porto Santo (de 2021) é um documento que não nos serviu de orientação e, no entanto, parece que a missão do Alkantara (como a apresentamos desde 2020) é uma variação da frase que nos apresentam: “Acreditamos que as visões e pesquisas singulares de artistas podem contribuir para reflexões comuns e para o desenvolvimento de sociedades mais abertas, justas e atentas. Os projectos que desenvolvemos têm como ponto de partida práticas nas artes performativas – dança, teatro e performance – que se cruzam com outras áreas artísticas e de conhecimento, e proporcionam diálogos e relações com diferentes discursos e contextos contemporâneos.”

Quando começámos a trabalhar na direcção artística do Alkantara, sabíamos o lugar que tem – desde a sua fundação, ainda enquanto Danças na Cidade – enquanto projecto político, que procura agir na sociedade a partir das práticas artísticas que promove. Enquanto preparávamos a forma como nos queríamos posicionar, tivemos oportunidade de reflectir sobre isso, tanto nos festivais como nos projectos que o Alkantara desenvolve ao longo do ano.

Foi interessante olhar para um projecto como o Alkantara e compreender que muitos formatos de relação - com públicos, com a comunidade artística consolidada ou mesmo na formação de artistas mais emergentes - já tinham sido testados. Muitas das linhas de intervenção precisavam apenas de ser reinterpretadas e actualizadas face aos discursos contemporâneos, à forma como determinados conceitos evoluíram, atualizando e revendo também quem se deve envolver nesse processo.

As ideias de alteridade e multiculturalidade, por exemplo, são conceitos que neste momento, apesar de importantes, parecem um pouco distantes nas discussões em que queremos participar: posso dizer que, mais do que alteridade, neste momento interessa-nos pensar em subjectividade, multiplicidade e diversidade; e que, em vez de multiculturalidade, interessa-nos interculturalidade, interseccionalidade e encontro.

Nas últimas edições, o festival tem vindo a dar prioridade à disponibilização de recursos de acessibilidade. Como começaram, como tem corrido e como perspectivam o futuro?

O trabalho sobre a acessibilidade é um trabalho que procuramos consolidar desde o início do nosso percurso na direcção artística do Alkantara, a partir de 2018. A primeira acção mais evidente de posicionamento face a esta questão foi termos definido uma função, dentro da equipa, para uma pessoa que se dedicasse ao acesso e aos programas públicos, incluindo desde logo a coordenação do projecto Sete Anos Sete Escolas, que produzimos entre 2016 e 2021. Esta função - Acesso e Programas Públicos - existe na equipa desde final de 2018 e em 2019 foi ocupada por

um processo de recrutamento por concurso. Em 2021, na mudança de pessoa responsável por esse trabalho, reconfigurámos a função para Acesso e Públicos.

No nosso trabalho, a ideia de acesso (às práticas artísticas) não se tem resumido aos recursos de acessibilidade que conseguimos disponibilizar. No Alkantara, facilitar acesso e promover a diversidade (no público, no palco, nas equipas e nos lugares de decisão) são acções que estão intimamente ligadas e acontecem simultaneamente. Essa foi uma das razões pelas quais assumimos que o trabalho a fazer para facilitar o acesso poderia acontecer de forma integrada com acções para o desenvolvimento e acolhimento de públicos.

A implementação de serviços de acessibilidade tem sido, acima de tudo, uma experiência de aprendizagem, na relação com profissionais, com equipas dos teatros, com mobilização de públicos. Exemplo disso foi que, quando procurámos ter legendas adaptadas com descrição de sons para alguns espectáculos do Alkantara Festival 2021, percebemos que ainda não havia esse serviço em Portugal. Havia profissionais que o faziam para filmes e séries, mas não para espectáculos de teatro/dança ou performances. Não havia modelos nem profissionais que o pudessem fazer. Ainda assim, conseguimos trabalhar com um profissional que aprendeu a partir de referências de outros contextos. Esse foi, na verdade, um passo muito importante, de partilha e diálogo entre pares, que fez com que depois disso houvesse acções determinantes, como uma formação que a Acesso Cultura facilitou para vários profissionais.

Queremos também destacar que, na nossa experiência de trabalho dos últimos anos, tão importante como disponibilizar serviços de acessibilidade em eventos do Alkantara

(tanto no festival como nas formações do PISTA, em colaboração com o Polo Cultural Gaivotas | Boavista e a Loja Lisboa Cultura, da Câmara Municipal de Lisboa, ou em workshops para artistas) têm sido as acções e práticas que implementamos. A título de exemplo, a tentativa de implementação de acção afirmativa em processos de recrutamento; os convites para curadorias independentes por pessoas de grupos historicamente oprimidos e sub-representados no nosso panorama; ou o estabelecimento de procedimentos internos para o acolhimento de equipas, reconhecendo que há especificidades (algumas/muitas que não conhecemos e não devemos assumir conhecer) que precisam de ser identificadas e cuidadas.

Que mudanças nas políticas públicas na área da cultura poderiam dar maior suporte ao vosso objectivo de facilitar o acesso e promover a diversidade?

Há um problema grave de falta de dados demográficos do país em que vivemos. Esta é uma questão fundamental que não se prende apenas com a área da cultura. Apesar das sucessivas recomendações da Organização das Nações Unidas para que exista levantamento de dados étnico-raciais, perdemos no Censos de 2021 uma oportunidade de saber mais sobre a composição da sociedade portuguesa. Esperamos que o levantamento de dados que o Instituto Nacional de Estatística levou a cabo em 2023 venha corrigir essa situação.

Seria importante sistematizar um modelo de auto-identificação étnico-racial que pudesse ser usado transversalmente e que nos permitisse começar a compreender como são constituídas as nossas equipas e os nossos programas, também nesse aspecto. E que no futuro fossem estudadas

e testadas políticas de acção afirmativa no contexto português, como sistemas de quotas e outros, que permitam corrigir o acesso desigual e a falta de oportunidades (em várias áreas) a que grupos da nossa sociedade têm sido sujeitos.

Embora nos últimos anos se tenha avançado no entendimento do que é acesso e diversidade, é importante que se trabalhe verdadeiramente (de forma continuada) na capacitação das equipas e dos equipamentos culturais para estas questões, por todo o país. A médio prazo, isso pode significar, de facto, termos mais diversidade de pessoas a produzir, a programar, a apresentar os seus trabalhos e a frequentar os espaços culturais, sem que estejamos a falar de programações de nicho ou de excepção.

No desenvolvimento de projectos de democracia cultural é importante que os processos e resultados sejam disseminados e comunicados, como inspiração e partilha de boas práticas. Esta publicação tenta contribuir para esse desígnio. A este respeito, como é que a participação activa dos cidadãos - enquanto agentes de cultura - encontra espaço no Alkantara? De que forma se materializa ou poderá vir a materializar?

Um exemplo de projecto que desenvolvemos, intimamente ligado à ideia de democracia cultural e de participação activa de cidadãos e cidadãs, foi o Sete Anos Sete Escolas, com direcção artística de Cláudia Dias, que contou com a publicação do livro *Sábado - Aprendizagens no cruzamento entre arte, educação e cidadania* (co-editado pelo Alkantara e o Teatro Nacional D. Maria II e com apoio do programa PARTIS da Fundação Calouste Gulbenkian).

Ao longo de cinco anos lectivos, o projecto envolveu comunidades escolares – estudantes, professoras, professores e auxiliares de educação –, integrando no currículo pedagógico das turmas a criação de um objecto artístico (um espetáculo, exposição, filme, etc.) inspirado numa peça de dança de Cláudia Dias. Neste projecto, as discussões a partir de uma peça de dança e as ferramentas e a concepção de uma obra permitiram repensar o próprio lugar de cidadania das pessoas que participaram.

De forma transversal, na verdade, uma grande parte da nossa intervenção subverte o enunciado “participação activa dos cidadãos – enquanto agentes de cultura”. Temos olhado para agentes culturais (artistas, profissionais de produção, das áreas técnicas e da programação) como cidadãs e cidadãos activos, que têm o direito de participar em projectos culturais (nos projectos/instituições em que trabalham ou nos quais gostariam de trabalhar) e que têm o dever de proporcionar boas condições para que seja possível incluir cada vez mais pessoas, com características mais diversas, nos projetos culturais (projetos/instituições em que trabalham ou nos quais gostariam de trabalhar).

Exemplo do trabalho continuado do Alkantara nesse sentido é o programa de formações e fóruns do PISTA, um espaço de actualização profissional, e de discussão e identificação de acções concretas (no caso dos fóruns cultura), em torno de questões específicas, que precisam de ser repensadas e sobre as quais temos o dever de agir. Exemplo de temas abordados nesses fóruns são a representatividade negra, com um fórum que teve coordenação e moderação da Raquel Lima; e a saúde mental, com coordenação e moderação da Luísa Saraiva, que acontecerá em breve.

Com foco temporal mais definido, estamos também a trabalhar em dois projectos de cooperação internacional, que começaram recentemente, com co-financiamento do programa Europa Criativa, da União Europeia. Um procura promover a integração profissional de artistas a viver em situação de exílio na Europa e outro para fomentar a diversidade de narrativas a que temos acesso nas programações dos nossos espaços culturais.

Em ambos os projectos, há um conjunto de actividades pensadas para as equipas das organizações envolvidas. Esses serão momentos para reflexão, que contam com a identificação de boas práticas no acolhimento de artistas e do seu trabalho, no desenvolvimento de programações mais diversas e na relação que se pode desenvolver com públicos. Além desses momentos, existirão espaços para reflexão pública e disseminação de resultados.



Fumaça © Tiago Moura



Programa Kilombo © Maria Leonardo Cabrita

Diana Niepce

*Haverá sempre o meu corpo
e o corpo do outro, e estes
nunca serão semelhantes.*



Diana Niepce é bailarina, coreógrafa e escritora. Formou-se na Escola Superior de Dança, fez Erasmus na Teatterikorkeakoulun (Helsínquia), mestrado em Arte e Comunicação na Universidade Nova de Lisboa e o curso de Gestão/Produção das Artes do Espectáculo no Fórum Dança.

É criadora da peça de circo contemporâneo *Forgotten Fog* e das peças de dança *Raw a nude*, *12 979 Dias*, *Dueto*, *T4*, *Anda*, *Diana* e *O outro lado da dança*. Trabalhou com diversos artistas nacionais e internacionais enquanto performer.

Tem artigos publicados no livro *Anne Teresa de Keersmaeker em Lisboa* e no jornal de artes performativas *Coreia*, além do conto infantil *Bayadére*, do poema “2014” na revista *Flanzine*, do livro *Anda, Diana* e da história *Partidos e fedidos, são os calhaus* para a Rota Memorial do Convento. Curadora de formações para artistas com deficiência e jurada em diversas plataformas. Em 2022, a sua peça *Anda, Diana* ganhou o Prémio Autores, da Sociedade Portuguesa de Autores, na categoria de Coreografia.

www.aniepce.com



Anda, Diana © Alfóio Padilha

Chegou a altura de dar lugar às vozes dos artistas com deficiência, dar espaço para serem estes a assumir o controlo da inclusão. Um artista sem deficiência não sabe o que é ter uma deficiência, estará sempre longe desse lugar político e nunca irá representar uma pessoa com deficiência.

Na sinopse de *Anda, Diana*, lê-se “Deixei de procurar o meu corpo no corpo do outro e encontrei-me com o outro”. Que condições o sector cultural, e sobretudo as artes performativas, tem vindo a proporcionar para que estes diferentes corpos - os do palco, os da plateia ou ambos - se encontrem?

Anda, Diana é um livro, mas também uma peça que retrata a reconstrução do meu corpo após um acidente que o transformou. Durante o meu processo de adaptação à nova realidade do meu corpo, constatei uma realidade da qual nunca me tinha apercebido - que a sociedade “normalizou” uma série de comportamentos e discursos que me faziam sentir “menos”, ou até invisível. Ao longo do tempo, percebi que o que a inclusão procurava no meu corpo não era a sua verdadeira identidade, mas torná-lo o mais próximo da noção de bailarino tradicional, quando essa noção já difere da filosofia actual de corpo performativo. Na peça, procurei destruir a própria noção de corpo que dança e reconstruir o meu corpo a partir da sua história. Corpo hirto que trabalho através do corpo dos outros, enquanto extensão uns dos outros, como próteses. Tinha comigo os performers Bartosz Ostrowski e Joãozinho da Costa. A obra define-se através deste manifesto, porque não quis mais saber o que os outros pensam do meu corpo. Haverá sempre o meu corpo e o corpo do outro, e estes nunca serão semelhantes.

Até à data, os encontros de artistas diversos proporcionavam-se através de companhias de inclusão, e era muito difícil aceder ao lugar da dança enquanto artista com deficiência. As questões de acessibilidade eram observadas por vontades de pessoas, por empatia: porque algum amigo artista me carregava ao colo, outro me convidava para assistir a um ensaio... Se um evento não fosse acessível,

as instituições diziam-me para não ir, como se isso não fosse um acto de discriminação. Aceder ao mundo do espectáculo, quer como espectadora quer enquanto artista, não era encarado como se de um direito se tratasse, mas a partir de uma visão de caridade e empatia. Torna-se inoportuna a negociação constante.

À medida que os artistas com deficiência trabalham cada vez mais com companhias cujo foco não é a inclusão, como vê evoluir o papel das companhias que têm esse fim?

As companhias de inclusão continuam a fazer um trabalho essencial para uma comunidade marginalizada e institucionalizada. Esse trabalho continua a ser necessário, com a activação de artistas profissionais. Apesar de começarmos a ver um caminho autoral dos artistas com deficiência, não podemos ignorar o facto de estas companhias nascerem do âmbito de actividades de instituições particulares de solidariedade social, ou seja, instituições que dão ocupação e trabalho a pessoas com deficiência, e para estas pessoas é essencial continuarem a trabalhar.

No entanto, acredito que o trabalho de companhias de inclusão deverá passar a ser dirigido por pessoas com deficiência e discutido sempre com artistas com deficiência. Vejo também que esta relação de artistas com deficiência e artistas sem deficiência existirá sempre, mas é essencial a presença de líderes que dominem e se confrontem com as barreiras sociais na própria pele. Só assim reformularemos o sistema.

A par do trabalho de outros artistas com deficiência, o seu também tem contribuído para desmistificar preconceitos, mudar mentalidades, e promover novas práticas de produção e de programação. Como idealiza o futuro? Quais considera ser os principais obstáculos a essa idealização?

O primeiro passo é alterar as condições do estatuto dos profissionais da área da cultura, que não é desenhado em função das especificidades dos artistas com deficiência. Deve existir um plano de formação para todos os profissionais, para que o sector se adapte.

No futuro, sonho com as relações internacionais no campo da investigação de práticas mais éticas e justas, que passem também pela criação e menos pelos direitos laborais, que estão longe de ser satisfatórios. Mas ainda é preciso ultrapassar os obstáculos primários, as barreiras físicas, o modelo médico da deficiência, vista enquanto superação, e as questões de logística, que ainda não são pensadas em função de todos. Depois podemos desenhar o caminho.

Refere-se a “práticas mais éticas e justas, que passem também pela criação e menos pelos direitos laborais”. O que quer dizer?

Uma coisa não se separa da outra. As necessidades dos artistas devem ser consideradas e isto ainda não acontece. Se quero ir trabalhar e me deparo com um degrau para aceder ao espaço de ensaios, não vou conseguir contornar a barreira e ignorar o facto de os meus direitos de acesso não estarem a ser defendidos. Enquanto estiver a discutir rampas, casas de banho acessíveis e acessos independentes ao palco, não consigo desenhar um caminho, porque só

posso aceder aos lugares que me permitem o acesso e estes ainda são poucos.

Uma prática ética e justa implica várias camadas no desenho do projecto – que, dada a precariedade do sector, se tornam muitas vezes incomportáveis. As instituições precisam de discutir as próprias políticas com os artistas, ler e cumprir os *riders* de acessibilidade, perceber que sempre fomos os menos representados no campo da diversidade, apesar de sermos uma grande percentagem na sociedade.

Uma pessoa com deficiência não se sente representada quando um coreógrafo normativo apresenta uma obra com artistas com deficiência. A representação de um artista com deficiência deve ser feita sempre por artistas com deficiência, em que é a sua voz que está a ser ouvida. Estamos saturados de ouvir as vozes dos normais deste mundo. Chegou a altura de dar lugar às vozes dos artistas com deficiência, dar espaço para serem estes a assumir o controlo da inclusão. Um artista sem deficiência não sabe o que é ter uma deficiência, estará sempre longe desse lugar político e nunca irá representar uma pessoa com deficiência.

Por outras palavras: uma peça de um criador normativo a trabalhar com uma comunidade marginalizada será sempre feita a partir do ponto de vista de alguém não-marginal e privilegiado. Será sempre um processo pouco equilibrado, que não parte de um lugar comum. Um criador normativo terá sempre uma perspectiva de fora da comunidade, porque não tem uma deficiência, não faz parte dessa comunidade. Por exemplo, o *disability arts* é feito apenas por artistas com deficiência. Um corpo normativo não tem muitas vezes capacidade para perceber que aquele corpo está a ser humilhado em cena. Nos processos de

criação, muitas vezes o artista só mais tarde se apercebe daquilo que representa.

A criação reflecte sobre as vozes que foram silenciadas pela hierarquia virtuosa do corpo performativo, que é o espelho de um problema maior que se passa na sociedade, e que nos faz estar sempre a discriminar, num discurso capacitista.

E do lado da programação? As instituições promotoras e os festivais em Portugal estão a acompanhar as modificações existentes noutros países, como a crescente afirmação de preocupações de democracia cultural?

Observo um esforço significativo por parte das estruturas. Contudo, este novo modelo de pensar a diversidade trouxe uma moda, por vezes irreflectida, do que é que efectivamente seleccionam apresentar. Qual o discurso político implícito na obra? Qual o processo? Será que continuam a compactuar com sistemas de opressão e modelos injustos de trabalho com a comunidade?

Acredito que as instituições precisam de apoio curatorial para terem a percepção das implicações das suas escolhas: se uma peça é capacitista, condescendente ou paternalista. Enquanto forem programadores normativos a fazer a selecção, é muito claro que cresceram num sistema capacitista, que não lhes permite ver além.

Não é suficiente programar trabalhos de artistas que querem incluir corpos marginalizados. É muito perigoso deixar entrar no domínio da criação comunidades que foram fragilizadas durante décadas, expostas de qualquer forma, com condições laborais iguais às de um artista normativo, sem avaliar

as suas especificidades e sem uma perspectiva crítica do que ainda está por fazer.

Acredito que o lugar de formação e de análise crítica de espectáculos será essencial para mudar o panorama da arte contemporânea na relação com a deficiência.

Tem havido um generalizado e crescente interesse em relação aos discursos artísticos que tratam de questões identitárias - problematizando, por exemplo, a pouca representatividade de minorias ou a falta de oportunidades laborais. Antecipa, na sua própria trajectória enquanto artista, que estas temáticas continuem a ser relevantes?

Estamos muito longe do ponto em que estas temáticas deixem de ser relevantes. Enquanto os artistas com deficiência continuarem a representar a minoria mais negligenciada nas artes performativas, irei continuar a desenvolver projectos que potenciam e promovem o trabalho de criação de artistas com deficiência, até ao dia em que não precisar mais de o fazer.

Acredito, pelas características específicas da forma como trabalho estes temas, que isso continua a ser pertinente. Mas, na verdade, interesso-me por um campo mais abrangente de conflitos na minha investigação. Apesar da questão da representatividade fazer parte deles, penso que esta surge mais próxima do meu lugar de activista do que propriamente do meu lugar artístico. Acredito que é um dever social. Interessa-me pensar a dança, independentemente do corpo que daí surge, mas ainda não posso descurar o meu dever de cidadã em revolucionar um sistema que não foi desenhado para todos.

Como acha que deveriam desenvolver-se as políticas públicas da área da cultura, tendo em conta as necessidades específicas dos artistas com deficiência?

As políticas públicas devem ser desenhadas e repensadas em função dos modelos aplicados noutros países. Mas isto implica interesse e dedicação para efectivamente compreender quão perverso é o nosso sistema cultural para a deficiência. Onde os espaços culturais com dinheiros públicos não permitem à pessoa com deficiência sentar-se na cadeira do próprio teatro, ou onde não se permite o acesso ao palco. Em que não há apoios para tornar as instituições de trabalho acessíveis. Não há apoios para intérpretes de Língua Gestual Portuguesa ou audiodescrição para processos criativos, deixando os artistas cegos e Surdos com uma impossibilidade de autonomia para simplesmente fazerem uma audição.

Dado que não existem apoios específicos para estes recursos, os criadores que querem trabalhar com estes artistas recebem menos pelo processo criativo do que o intérprete, tornando-se desastroso e inviável em termos orçamentais. Não existem apoios para assistentes pessoais ou de criação coreográfica para artistas com deficiência. Um país onde não se consegue fazer um seguro para artistas com deficiência, que é obrigatório, quando em dança até para um artista normativo já tem valores incomportáveis.

As políticas devem ser desenhadas junto dos artistas com deficiência, com as pessoas que continuam a lutar pelos seus direitos, aplicadas de forma eficiente e fiscalizadas. É insuficiente pôr um risco num quadradinho de uma candidatura com a participação de um artista com deficiência, sem que os direitos deste artista sejam protegidos e priorizados.



T4 © Alípio Padilha



O outro lado da dança © Alípio Padilha

Joana Lobo Antunes

*A arte da relevância
implica ouvir as pessoas,
antes de começarmos a falar.*



Equipa do 90 Segundos de Ciência © Sara Matos

Joana Lobo Antunes é licenciada em Ciências Farmacêuticas e doutorada em Química Orgânica. É professora de Comunicação de Ciência na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e coordenadora da área de Comunicação, Imagem e Marketing do Instituto Superior Técnico.

Também dá aulas em técnicas de comunicação de ciência, nomeadamente no uso de *storytelling* e improvisação teatral para a ciência, e no uso das redes sociais como ferramentas de difusão de ciência. Foi coordenadora do Gabinete de Comunicação do ITQB NOVA, directora do Centro Ciência Viva de Sintra e investigadora pós-doc em Promoção e Administração de Ciência e Tecnologia. É fundadora da rede de comunicadores de ciência portugueses SciCom.Pt.

www.linkedin.com/in/joanaloboantunes



Joana Lobo Antunes © Rui André Soares, Comunidade Cultura e Arte

Temos de ir ao encontro do que faz as pessoas interessarem-se pelos assuntos, para as ir buscar onde estão (geograficamente, emocionalmente, em termos de conhecimentos de base) e só assim as poderemos aproximar.

Conta com vários anos de dedicação à promoção da cultura científica. Neste domínio, a seu ver quais foram as principais conquistas do sector? E que desafios ainda perduram?

Penso que houve dois movimentos muito relevantes que contribuíram para o desenvolvimento de iniciativas de cultura científica em Portugal: por um lado, as universidades e centros de investigação considerarem estratégico e indispensável terem recursos humanos dedicados e preparados para fazerem comunicação a tempo inteiro (com o indispensável contributo de cientistas, claro); por outro, as estruturas museológicas de ligação à educação não-formal, de que o exemplo maior são os Centros de Ciência Viva, que se dedicam diariamente a promover a ligação entre públicos jovens ou em formação com muitos aspectos da ciência.

Um dos desafios mais complicados continua a ser o do financiamento. O sector ganharia muito com atribuição de financiamento regular competitivo para projectos novos, que trouxessem novas pessoas e novas visões, abrindo horizontes a mais públicos.

As indústrias que dependem da ciência e da tecnologia para os seus processos produtivos têm tido ou podem vir a ter um papel na promoção da cultura científica em Portugal?

Parece-me que as empresas e sectores que dependem da ciência e tecnologia podem ter um papel financiando actividades de promoção de cultura científica ou fazendo-as directamente. O primeiro modelo tem a vantagem de não precisar que invistam em recursos humanos próprios, e o segundo o de aproveitar o valor que possam ter.

No primeiro caso, posso citar o caso da Novartis, empresa farmacêutica que nos últimos seis anos tem financiado o projecto de rádio 90 Segundos de Ciência, vencedor do Prémio Acesso Cultura - Acessibilidade Intelectual em 2018. Do segundo caso, cito os Manuais MSD da Merck, que têm informação de elevada qualidade comunicacional e científica sobre doenças, tanto para doentes como para profissionais de saúde.

A comunicação clara é determinante para a literacia científica e para a construção de massa crítica entre os cidadãos. Na vertente de acessibilidade intelectual, as instituições estão a dedicar suficiente atenção aos públicos com necessidades específicas?

Uma das grandes preocupações é tornar os conteúdos de ciência acessíveis a pessoas fora da ciência. Ainda temos dificuldade em chegar às necessidades específicas, porque a primeira barreira é difícil de superar.

De acordo com o Eurobarómetro de 2021, que fez inquéritos a dezenas de milhares de cidadãos europeus, um dos principais motivos pelos quais as pessoas não aderem a eventos de divulgação na nossa área é por sentirem que não têm suficientes conhecimentos de ciência e tecnologia. Isto significa que estamos a falhar na comunicação com os públicos a que queremos chegar, na linguagem que usamos para os convidar a envolverem-se connosco. Ainda temos um caminho a percorrer para tornar a linguagem acessível a não-peritos, e isso tem-nos toldado bastante a capacidade de pensarmos em maiores abrangências. Talvez possa fazer o repto de, colectivamente, concebermos projectos para públicos com necessidades específicas, em cuja esteira possamos trazer outras pessoas.

Durante a pandemia, implementámos no Instituto Superior Técnico um programa de conversas de ciência em directos de vídeo nas redes sociais a que chamámos Explica-me como se tivesse cinco anos. O enquadramento que propusemos, nas sessões de preparação com todos e todas as cientistas, foi para conceberem apresentações com audiências desta idade em mente, que eram o nosso público-alvo. Todos mencionaram ser muito difícil e exigente, mas aceitaram o desafio.

Das avaliações que fizemos aos participantes, concluímos que explicando para essa faixa etária os cientistas tornavam os assuntos finalmente compreensíveis para pessoas de todas as idades. Se começarmos a desenhar programas pensando em diferentes necessidades (de idade, de preparação prévia, de condição sensorial), talvez consigamos chegar ainda mais longe - ao público-alvo que almejamos e a tantos outros pelo caminho.

Considera inevitável que o foco em tornar acessível a comunicação para não-cientistas comprometa os esforços para dar atenção aos públicos com necessidades específicas?

Nada é inevitável. O que acontece é que temos ainda tanta dificuldade em passar a primeira barreira que nem conseguimos chegar às restantes. Mas registo com agrado algumas iniciativas - por exemplo, o mais recente Congresso de Comunicação de Ciência que decorreu em Maio, em Bragança, contou com tradução simultânea para Língua Gestual Portuguesa, desencadeando um debate entre os profissionais da área sobre a necessidade de inclusão a espectros mais alargados de públicos.

Tivemos também uma interessante palestra sobre inclusão e equidade da Lenna Cumberbatch, que abriu perspectivas a tantas das pessoas da sala. E ainda discutimos comunicação de ciência em países lusófonos, onde a ciência tem ainda mais barreiras para penetrar na sociedade. Em edições anteriores destes encontros contámos com as *keynotes* da Elisabeth Rasekoala, em 2022, que nos falou da realidade em países africanos e da importância da descolonização também na comunicação de ciência, e da Maria Vlachou, em 2019, sobre inclusão e como se pode implementar nas nossas realidades. É um caminho longo, mas de persistência e de constante olhar em volta.

Que recursos ou formas de capacitação poderão ser disponibilizados aos profissionais da ciência para que tornem a sua linguagem mais acessível? Afinal, a sua área de *expertise* não é a comunicação.

O primeiro passo, no qual tenho trabalhado, é o da linguagem. A forma de falar dos cientistas é ainda muito hermética para pessoas de fora da área. Trabalhamos as contextualizações e os usos da linguagem para tornar o trabalho técnico perceptível para fora - tanto com os e as cientistas como com as instituições. Andamos também a fazer um esforço de inclusão nos materiais multimédia, incluindo legendas em vídeos, por exemplo, de modo a incluir as pessoas que não ouvem. Ainda temos muito a fazer junto de pessoas com necessidades específicas de acessibilidade visual ou outras. Consideramos que ainda estamos a fazer um caminho.

O acesso facilitado à informação que temos hoje parece uma faca de dois gumes. Por um lado, temos acesso imediato a um manancial de conteúdos que nos permite aprofundar conhecimentos e tomar contacto com vários pontos de vista. Mas, por outro lado, torna-se difícil distinguir entre a ciência e a pseudo-ciência. As questões ligadas à vacinação da Covid-19 foram paradigmáticas desta situação. Como vê a comunicação de ciência a ter um papel mediador neste contexto?

O acesso à informação, generalizado, fácil e muitas vezes gratuito, é uma grande vantagem e uma oportunidade tremenda de podermos ter uma grande quantidade da população bem esclarecida sobre os mais variados assuntos. No entanto, o aumento dos acessos e da própria quantidade de informação fez com que o padrão de consumo se tenha alterado. É privilegiada uma forma rápida e visual de apreender conteúdos, lendo apenas títulos e retendo uma imagem, quando a maioria dos temas requer uma atenção um pouco mais demorada. Isto faz com que se propaguem informações erradas e não-verificadas com enorme facilidade.

A mediação por parte de comunicadores de ciência parece-me ser muito relevante a dois níveis. Por um lado, preparando e apoiando cientistas que são chamados a intervir no espaço público, em especial na televisão. Houve uma prevalência das mesmas pessoas sobre questões de ângulos distintos no comentário à Covid-19 no espaço mediático. Possivelmente, com algum treino e acompanhamento por comunicadores que pudessem ajudar na preparação da mensagem e em tornar a ida à televisão num espaço seguro, podia ter havido mais pessoas.

Por outro lado, na concepção e implementação de iniciativas de divulgação de ciência que possam chegar de forma eficiente a diferentes públicos. A única maneira de combater a desinformação é dar informação de qualidade e acessível, e disponibilizar às pessoas ferramentas para conseguirem perceber a diferença entre ambas.

Que factores mais condicionam a literacia científica em Portugal, a qual seria fundamental para uma melhoria dos indicadores de democracia cultural?

O primeiro passo é despertarmos nas pessoas interesse pelo assunto, para que se queiram informar, saber, pensar e estudar. Temos de ir ao encontro do que faz as pessoas interessarem-se pelos assuntos, para as ir buscar onde estão (geograficamente, emocionalmente, em termos de conhecimentos de base) e só assim as poderemos aproximar.

Precisamos de aprender a tornar a ciência relevante para as pessoas, para além dos factóides curiosos do vinho que tem implicações na tensão arterial e quais os alimentos que mais emagrecem. A arte da relevância, como tão bem escreveu a [curadora, activista e escritora] Nina Simon, implica ouvir as pessoas, antes de começarmos a falar. Precisamos de ouvir mais.



Joana Lobo Antunes © Rui André Soares, Comunidade Cultura e Arte



Materiais Diversos

O caminho para a democracia cultural faz-se em colaboração, partilhando sucessos e fracassos.



E depois do Paraíso © Luísa Baeta

A associação cultural **Materiais Diversos** é reconhecida pelo seu papel no apoio à criação e difusão de artistas, em particular do coreógrafo e programador Tiago Guedes, co-fundador da associação em 2003 e seu primeiro director artístico. Foi uma das entidades que, em Portugal, apostou na valorização e dinamização cultural fora dos grandes centros urbanos.

Dirigida por Elisabete Paiva desde 2015, a missão da entidade passa pela promoção da investigação e da criação artísticas, assim como pela aproximação de públicos às artes performativas, em especial à dança. Desenvolve projectos de apoio a criadores, residências artísticas, actividades educativas e, a cada dois anos, o festival homónimo, nos municípios de Alcanena, do Cartaxo (2013-2021) e de Torres Novas (2009-2016).

www.materiaisdiversos.com



Oficinas da Transição © Catarina Louro

O facto de nos comprometermos publicamente com “a actualidade” - de não separarmos a actividade artística da sua dimensão política, não porque escolhemos este ou aquele tema, mas porque nos implicamos, tanto quanto possível, na vida da comunidade - enquadra as nossas escolhas programáticas na esfera pública e reverbera na participação cultural das pessoas.

Na apresentação do festival, afirmam pretender “o encontro entre diferentes públicos e imaginários em torno das artes e do pensamento, questionando a actualidade e promovendo a participação cultural como condição de cidadania”. Como tem vindo a evoluir essa participação? Que dificuldades sentiram e que resultados têm alcançado?

A diversidade de linguagens artísticas e projectos, modos de relação com os públicos e estéticas sempre deu ao festival esta qualidade de ser multifacetado e, assim, poder entrar em diálogo com pessoas e imaginários muito diferentes. Este caminho não é fácil e não sabemos se alguma vez o será, mas tornou-se um compromisso que quisemos tornar público.

Do nosso ponto de vista, as dificuldades que por vezes sentimos - como o afastamento de algumas pessoas, por considerarem determinadas propostas estranhas, ou a resistência a certos projectos - ultrapassam o âmbito artístico, mas dizem respeito a uma crescente fragmentação social.

Por um lado, observamos, não só no território onde programamos, um afastamento entre pessoas que discordam entre si, a procura de espaços de conforto e consenso. Por outro lado, sabemos que algumas propostas artísticas programadas ao longo dos anos teriam precisado de uma mediação mais consistente e de uma proximidade que só recentemente conseguimos proporcionar às pessoas, através de uma equipa local e da consolidação do programa regular.

Outro factor que dificultou este intento foi a falta de rectaguarda política local entre 2015 e 2021. A qualidade desta rectaguarda, alcançada junto do novo executivo (desde Outubro de 2021) não é importante só ao nível da

sustentabilidade financeira, mas é essencial para consolidar o diálogo com os nossos pares locais, associações, instituições culturais e com os públicos.

O investimento em actividades contínuas nas escolas, a existência do Programa Regular e o festival de 2021 vieram consolidar este trabalho. Tornaram-nos mais presentes, mais próximas, com maior capacidade de escuta das diversas sensibilidades e de acolhimento de sugestões. O facto de demonstrarmos resiliência e criatividade face às dificuldades, e de concretizarmos o nosso discurso em acções, também renovou a confiança da comunidade local em nós.

Por fim, o facto de nos dedicarmos cada vez mais à comunidade jovem, inclusive apoiando artistas da região através de programas dedicados, também tem ecoado de forma decisiva.

Que papel atribui a Materiais Diversos a si própria enquanto promotora da democracia cultural?

Pensamos que é nossa responsabilidade, enquanto agentes culturais, ter uma actuação proactiva. Acresce que, por sermos uma estrutura profissional de média escala num território rarefeito do ponto de vista do ecossistema cultural profissional, o nosso trabalho adquire maior relevo. Ao mesmo tempo, aquilo que fazemos é alvo de maior escrutínio e em simultâneo tem potencial para se tornar uma referência. Isso é sinónimo de grande exigência, cria tensões e por vezes cansaço, mas também torna cada passo bem-sucedido mais significativo e impactante, o que é gratificante.

Em parte, é por isso que damos bastante importância à dimensão discursiva do nosso trabalho, desde os conceitos, ao vocabulário, à relação entre o que comunicamos e o que fazemos.

Se acederem aos nossos documentos de trabalho com parceiros, dossiers de projecto, aos próprios suportes de comunicação, verão que repetimos ideias, palavras e abordagens; assumimos como parte do nosso trabalho uma dimensão pedagógica e de influência. Esta influência respalda a actividade de colegas mais jovens e de estruturas mais pequenas da região, impacta as práticas pedagógicas e a percepção sobre as artes na escola, pelo trabalho continuado junto de crianças, jovens e professores, e inspira o trabalho desenvolvido pelas instituições públicas na região, sobretudo através das suas equipas.

O caminho para a democracia cultural faz-se em colaboração, partilhando os sucessos e os fracassos, partilhando as aprendizagens e o conhecimento, procurando contribuir para uma agenda comum.

O facto de nos comprometermos publicamente com “a actualidade”, de não separarmos a actividade artística da sua dimensão política, não porque escolhemos este ou aquele tema, mas porque nos implicamos, tanto quanto possível, na vida da comunidade, enquadra as nossas escolhas programáticas na esfera pública e reverbera na participação cultural das pessoas.

Estamos a falar de um festival bienal. Entre cada edição, o que norteia a vossa actuação? Que trabalho desenvolvem com a comunidade e qual a amplitude dessa relação com os momentos de maior visibilidade?

O festival foi anual, antes de se tornar bienal. O motivo da mudança de ritmo é exactamente aquilo que norteia a nossa actuação: a consciência de que só passando mais tempo com as pessoas, sejam públicos e/ou parceiros, só com esse

enraizamento, conseguiríamos alcançar os nossos objetivos. Por isso, o nosso foco é na continuidade, na partilha e na ideia de coabitação.

Entre cada edição do festival, temos três tipos principais de actividades: as residências artísticas, a colaboração com o Agrupamento de Escolas de Alcanena (AEA) e o clube de espectadores. Há outras actividades, complementares ou decorrentes destas, que se vão activando.

As residências privilegiam projectos em criação a apresentar no festival. Permitem gerar curiosidade e iniciar diálogos, dar a conhecer diferentes facetas das equipas artísticas, seja do ponto de vista das metodologias, seja do ponto de vista das relações pessoais que se estabelecem. Alguns destes projectos são participativos e, por isso, acabam por ter maior alcance. Por exemplo, a cada ano, desde 2018, temos apoiado ou co-produzido um projecto em dança para crianças. Este apoio não é só financeiro, inclui oficinas de pesquisa, ensaios abertos e conversas, no período de residência, e apresentação. É um caso emblemático, pois as crianças conhecem por dentro cada espectáculo, nele reverberam ideias, experiências e conversas partilhadas no processo de criação.

A colaboração com o AEA consiste no desenvolvimento de oficinas artísticas com jovens no 2.º ciclo, desde 2017, e no 3.º ciclo, desde 2022. Estas oficinas já incluíram artes plásticas e filosofia, mas têm foco na dança, porque consideramos o corpo como primeiro lugar de pertença e porque escolhemos duas bailarinas e professoras de dança da região como nossas cúmplices. São oficinas que se preocupam tanto em contribuir para a literacia artística como em fomentar a reflexão sobre cidadania e diversidade,

a não-separação humanidade/natureza, a noção de pertença e de património.

O clube de espectadores Ver no Escuro convida a desvendar, em comunidade, espectáculos mais experimentais e próximos da linha programática do festival, que nem sempre estão acessíveis na região, o que vai gerando uma aproximação entre universos.

Desenvolvem alguma estratégia especificamente direccionada para o público não-jovem, que tipicamente não tem o mesmo acesso facilitado pelas instâncias de mediação no colectivo?

Entre 2018 e 2022 desenvolvemos programação específica para este público. Os Encontros que Contam, ciclo de narração oral anual, que desenvolvemos em diálogo com o António Fontinha, é o exemplo mais substantivo, pela sua continuidade. Através de formas acessíveis como são os contos da tradição oral, procurámos criar momentos de encontro intergeracional que valorizassem as memórias e saberes das pessoas mais velhas, primeiro centrando o programa no Museu de Aguarela Roque Gameiro, em Minde, depois percorrendo as freguesias e indo ao encontro das comunidades com o apoio das juntas de freguesia e dos grupos folclóricos.

Desenvolvemos também oficinas de dança em colaboração com o projecto Em Órbita, dedicadas a seniores e a pessoas que trabalham com seniores em instituições particulares de solidariedade social dos concelhos de Alcanena e do Cartaxo. E fomos parceiras do projecto Causa Maior, da Companhia Maior, entre 2021 e 2023.

Percebemos, no entanto, que não temos estrutura para nos focarmos em todos os públicos e, por isso, para o ciclo de trabalho que se iniciou em 2023, voltámos ao modelo anterior, em que maioritariamente trabalhamos para um público jovem e adulto, e incluímos pontualmente na programação projectos que envolvem pessoas de idade maior. Foi o caso do *Hotel União*, espectáculo do Cão Solteiro com actores seniores de Minde, programado no festival em 2010; é o caso do projecto *Mil e Uma Noites*, do UMCOLETIVO, focado na produção literária, escrita ou oral, de mulheres no século XX, na sua maioria mulheres acima dos 70 anos, que estamos este ano a desenvolver e culminará no festival.

Há outras estratégias, mais no campo da mediação, como são as conversas em pequeno grupo sobre a programação do festival, que já fizemos com a colaboração de embaixadores locais ou a partir de contactos da equipa, e o alojamento das equipas artísticas em casas particulares. Esta vertente teve muito relevo nos primeiros anos do festival, depois diminuiu em escala, com o envelhecimento das primeiras “avós” e a necessidade de calibrar o que pedíamos às pessoas, e segue agora como uma prática mais cirúrgica, através de estadias curtas. Este convívio no âmbito doméstico, e o tempo informal que a equipa dedica às pessoas quando está a desenvolver os projectos no terreno, é essencial no contexto onde trabalhamos e responde de alguma forma a diferentes limitações no acesso.

Falem-nos um pouco da vossa experiência de implementação de recursos de acessibilidade e do caminho que ambicionam percorrer nesta área.

Durante muito tempo, a acessibilidade não estava entre as nossas prioridades. Tínhamos questões estruturantes

a resolver do ponto de vista da sustentabilidade e das parcerias estratégicas que nos ocupavam o tempo todo. Foi entre 2020 e 2021, quando ganhámos um apoio em parceria da DGArtes (Programa Arte sem limites - Acessibilidade à oferta artística) para implementar um programa acessível, que pudemos dedicar-nos a esta dimensão. Na área da comunicação, a evolução foi gigante. Adaptámos a linguagem e revimos os nossos sites, com a rectaguarda de um consultor.

Pelo facto de as nossas actividades serem realizadas em espaços de parceiros ou espaços não-convencionais (praças, mata, jardins, edifícios fechados), a acessibilidade física não é imediata. É um processo lento, que exige estarmos bem informadas, fazermos pedagogia e sermos dialogantes. Nada se consegue por imposição, mas levamos colegas a compreender que a acessibilidade é um direito de todas as pessoas é o que tem gerado mudanças. Além de acções de sensibilização e oficinas, investimos numa rampa portátil que podemos utilizar em qualquer espaço, para desníveis entre 5 e 20 cm. A rampa cabe na mala de um carro e isso é incrível.

Através desse apoio, passámos também a disponibilizar, na programação de espectáculos, interpretação em Língua Gestual Portuguesa e audiodescrição. Contratar estes recursos foi possível, mas a nossa maior dificuldade foi atrair os públicos. Fizemos um mapeamento das entidades que trabalham com pessoas com deficiência na região, de associações a escolas, mas muitas delas não tinham prática de sair da instituição e outras tinham dificuldades de transporte. Chegámos a pouquíssimas pessoas.

Através desta experiência, percebemos que a melhor maneira de cumprir o nosso papel nesta área é incluir

actividades com pessoas com deficiência. Foi o caso das oficinas das coreógrafas Diana Niepce, Tânia Carvalho e Mariana Tengner Barros com o grupo de dança da APPACDM de Santarém. O próximo passo, que só conseguiremos concretizar a partir de 2024, porque precisamos de mais recursos financeiros, será programar espectáculos com pessoas com deficiência, seja convidando artistas a trabalhar com as associações locais que se dedicam a esta área, seja programando criações de artistas com deficiência.

Face às dificuldades que sentiram, e além dessa inflexão na abordagem, consideram que faltam políticas públicas específicas (na área da cultura ou noutra) para ultrapassar essa falta de recursos ou de hábitos? Têm propostas nesse sentido?

Sim, faltam políticas intersectoriais, falta continuidade e financiamento. Por exemplo, seria essencial que os programas da DGArtes, como o apoio em parceria na área da acessibilidade, fossem plurianuais e não programas de um ano. Um ano é manifestamente insuficiente para desenvolver estratégias adequadas, aprofundar parcerias, quanto mais para avaliar impactos. Isso poderia ser inclusive uma forma mais transparente de distribuir apoio para áreas prioritárias, muitas delas diluídas nos chamados “objectivos de política cultural”, pois só se candidataria a cada tipo de apoio quem quisesse priorizar determinada vertente.

Outra medida interessante seria proporcionar estágios remunerados para artistas, jovens ou com interesse em renovar a sua formação e práticas, que quisessem trabalhar em colaboração com as equipas técnicas de instituições sociais ou de ensino dedicadas à área da deficiência. Acredito que haveria essa abertura por parte de várias

instituições; na área social, tal como na área da cultura, as equipas são pequenas para o trabalho que há a fazer.

Outra medida, mais transversal, seria reforçar e especializar as equipas de mediação cultural dos municípios; ou criar medidas de incentivo para que os municípios estabelecessem parcerias de longa duração com estruturas artísticas para trabalhar ao nível da participação cultural. Temo-nos apercebido que essas equipas são diminutas, muito executivas, ocupadas com tarefas burocráticas ou de produção. Há muito trabalho de mediação cultural por fazer, que poderia passar, entre outras coisas, por promover a mobilidade, e a fruição da programação e do património cultural e ambiental local.



Oficina de Corpo Inteiro © Carolina Couto



Encontros que Contam © Catarina Louro

Museu de Lisboa

*Descodificar narrativas,
articular e promover a complementaridade de discursos
distintos, multiplicando-os
e humanizando-os.*



Oficina do Serviço Educativo © José Avelar, Museu de Lisboa

Tutelado pela Câmara Municipal de Lisboa, sob gestão da EGEAC, o **Museu de Lisboa** é formado por cinco lugares com valências e objectivos complementares: Palácio Pimenta, Teatro Romano, Santo António, Torreão Poente e Casa dos Bicos, onde se podem descobrir a história, o património e as comunidades de uma das cidades mais antigas da Europa, no passado e no presente, perspectivando possíveis futuros.

Além destes cinco núcleos, o Museu de Lisboa - dirigido por Joana Sousa Monteiro e David Felismino - gere também a bianual abertura ao público das Galerias Romanas da Rua da Prata e, futuramente, integrará um novo espaço, votado à valorização do património industrial de Lisboa, a instalar na Fábrica de Moagem da antiga Manutenção Militar, sita no actual Hub Criativo do Beato.

www.museudelisboa.pt



Marcar o Lugar - Encontros no Museu © Museu de Lisboa

O diálogo e a colaboração com outras entidades, associações e agentes da sociedade civil, entre outras, no sentido de uma autoridade partilhada do conhecimento, são fundamentais neste trabalho de diversidade e abrangência, de posicionamento do Museu (ou de qualquer outra instituição cultural) na contemporaneidade, enquanto agente promotor de transformação.

A Carta do Porto Santo recomenda que as instituições culturais promovam “a pluralidade de vozes, de práticas, de formas de ver, interpretar e mediar a arte, a cultura e os patrimónios e, desta forma, multiplicar os pontos de vista sobre os bens, as colecções, as programações”. Como descreve o Museu de Lisboa o percurso feito nesse sentido?

Um dos pilares da actuação do Museu de Lisboa tem sido esse, da pluralidade programática, dos discursos e das abordagens aos diferentes públicos. A própria natureza polinucleada do Museu, com cinco espaços distintos (e um sexto em elaboração sob uma mesma missão), potencia a diversidade de conteúdos e ambientes.

Ao longo dos últimos oito anos, temos tentado questionar e diversificar activamente metodologias e escolhas com o objectivo de alargar as temáticas abordadas em exposições, publicações, actividades de mediação e eventos culturais: alternando cronologias e temas, criando diálogos entre passados distantes e recentes, e mesmo reflexões sobre o presente e o futuro, e experimentando o uso de diferentes linguagens.

Temos aberto o Museu a temas ainda pouco discutidos, mas muito relevantes na sociedade contemporânea, sempre em relação com as identidades lisboetas – a sustentabilidade, os desafios do urbanismo, o racismo e escravatura, a discriminação em razão do sexo, da orientação sexual e da identidade de género. Não como eventos ocasionais, mas enquanto linhas de trabalho, inseridas na programação regular.

Nesse esforço de diversidade temática e reflexão sobre tópicos com que a sociedade actual se debate, quais são os principais desafios e dificuldades que sentem na abordagem e que possam ser exemplificativos, como aprendizagem para quem se esteja a iniciar nesse trajecto?

Tratando-se de matérias “difíceis” e por vezes “fracturantes”, inseridas em debates, muitas vezes, polarizados e emotivos (que impedem abordagens serenas e análises profundas que estas questões complexas exigem), a apresentação acessível de pontos de vista diversos nem sempre é fácil. Mas torna-se possível descodificando narrativas, articulando e promovendo a complementaridade de discursos distintos, multiplicando-os e humanizando-os.

O diálogo e a colaboração com outras entidades, associações e agentes da sociedade civil, entre outras, no sentido de uma autoridade partilhada do conhecimento, são fundamentais neste trabalho de diversidade e abrangência, de posicionamento do Museu (ou de qualquer outra instituição cultural) na contemporaneidade, enquanto agente promotor de transformação.

Podem aprofundar um pouco mais sobre a forma como têm privilegiado a pluralidade de vozes, linguagens e práticas, nomeadamente (mas não só) integrando convidados que não são necessariamente da área da museologia?

A integração de vozes e práticas diversas e plurais tem sido fundamental na construção de discursos expositivos, de programas de mediação e de promoção de actividades culturais para a abertura do Museu à sociedade e para a

criação de laços de pertença junto de diversas comunidades, contribuindo para a democratização do acesso à cultura.

Podemos distinguir duas formas principais de colaboração. Por um lado, em parceria com universidades, centros de estudos e laboratórios, o que tem sido crucial para a incorporação de conhecimentos especializados nas mais diversas áreas disciplinares e que potencia narrativas diversas, articuladas e complementares. São exemplos desta estratégia as colaborações com universidades científicas e técnicas no âmbito de projectos expositivos e editoriais como *A Luz de Lisboa* (2015), *Futuros de Lisboa* (2018) e *Hortas de Lisboa* (2020), entre outros. Por outro lado, o diálogo com agentes locais, associações comunitárias e alguns movimentos activistas, que tem sido profícuo para o Museu se transformar num espaço de encontro e partilha, inclusivo e permeável a novos discursos e modos reflexivos e participativos de relacionamento - tanto com os seus públicos tradicionais como na aproximação a novas comunidades.

A título de exemplo, citemos o trabalho regular e em construção, desde 2020, com a associação Batoto Yetu Portugal, vocacionada para a promoção da cultura africana. É uma colaboração que se reflecte na construção de programas educativos e culturais conjuntos (nomeadamente, o percurso Lisboa Africana, mediado a duas vozes) para promover o conhecimento sobre a história da escravatura em Lisboa, contextualizando-a na construção e evolução urbanística da cidade. Este trabalho confere visibilidade à comunidade africana e ao seu papel na cidade, no passado e no presente, e valoriza o património, material e imaterial, associado a esta comunidade e à sua presença na cidade.

Lisboa é uma cidade onde confluem realidades sociais e culturais muito diversas. Que desafios e oportunidades isso coloca à participação cultural - dos públicos, residentes e visitantes - que procuram promover?

Os públicos primordiais do Museu de Lisboa são os residentes na cidade e na área metropolitana, independentemente da sua origem, com vista ao reforço dos laços identitários e da empatia com a cidade, as suas características e valores.

A escala, a diversidade, as desigualdades e a mudança constante da cidade colocam desafios consideráveis, mas também oportunidades, a um Museu cuja missão é melhor conhecer, reinterpretar e comunicar Lisboa. Trabalhamos para aumentar o conhecimento, questionar narrativas e procurar novas abordagens sobre o passado e o presente, que permitam aumentar o grau de participação dos públicos e contribuir para uma cidadania activa e participativa. Fazemo-lo não tendo a veleidade de pretender abarcar toda a longa história de Lisboa, nas suas múltiplas dimensões nem a sua complexa realidade presente.

O desenvolvimento de projectos em parceria com instituições, associações e indivíduos tem sido uma estratégia promissora e muitas vezes eficaz para a promoção do nosso próprio questionamento e do alargamento de públicos, até a pessoas habitualmente menos próximas de instituições culturais e museológicas.

Podem falar-nos em maior detalhe de algum dos projectos que têm desenvolvido em parceria?

Nesta perspectiva de alargamento de públicos, de proximidade à sociedade, de inclusão e participação, temos, nos

últimos anos, vindo a trabalhar no sentido da promoção do bem-estar, da melhoria da qualidade de vida e da saúde física e mental.

As múltiplas patologias associadas à saúde mental constituem um dos principais desafios da saúde individual e colectiva nas sociedades contemporâneas e futuras. Desde 2020, associámo-nos à Alzheimer Portugal, à Acesso Cultura e ao Instituto de Ciências da Saúde da Universidade Católica Portuguesa para implementar o programa Marcar o Lugar - Encontros no Museu que proporciona às pessoas com demência e aos seus cuidadores a oportunidade de participar em actividades significativas em contexto de museu. Estes programas realizam-se no Museu de Lisboa e no MAAT - Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia. As pessoas com demência participam em oficinas que promovem a estimulação intelectual e sensorial, a criatividade, a reactivação de memórias e a construção de narrativas para a manutenção da identidade, usando a arte como meio para a comunicação e a interacção.

Depois de quatro edições-piloto, desde o início de 2023, o Museu de Lisboa disponibiliza três programas no âmbito do Marcar o Lugar: oficinas quinzenais para pessoas com demência e seus cuidadores (que integram o projecto desde 2020); ciclos de seis oficinas para novos participantes; e oficinas e visitas à medida, por marcação, especialmente pensadas para pessoas com demência e seus cuidadores.

Quais têm sido as conquistas e desafios mais significativos do Museu na área da acessibilidade? Como perspectivam o futuro?

Na área das acessibilidades, o Museu tem vindo a quebrar barreiras físicas, comunicacionais e de interacção, ainda que

os desafios sejam consideráveis. Foram-se conquistando dimensões de maior acessibilidade física e comunicacional à medida que os vários espaços do Museu são intervencionados. A natureza arquitectónica e histórica dos edifícios do Museu de Lisboa - por exemplo, um palácio setecentista ou um sítio arqueológico com 2000 anos - obriga a um equilíbrio nem sempre fácil de conseguir entre preservação patrimonial e acessibilidade física.

Um dos nossos propósitos de longo prazo tem sido o desenvolvimento de escrita mais acessível em exposições e catálogos, assim como de linguagem mais acessível em todas as actividades de mediação. Em relação a públicos com características específicas, temos-nos focado em pessoas com demência e seus cuidadores, indivíduos com necessidades cognitivas especiais, bebés e suas famílias, para além de públicos cegos e Surdos. No entanto, em relação a estes dois últimos, o Museu está ainda aquém dos objectivos, o que planeamos poder colmatar no futuro próximo.

Desde Novembro de 2022 a EGEAC conta com um gabinete dedicado às questões da acessibilidade, igualdade e diversidade. Em que é que esta nomeação implica maior visibilidade ou responsabilidade do Museu no tratamento destas valências?

A criação do gabinete tem sido fundamental para a produção de documentos orientadores e normativos, para a promoção de cursos e acções de formação, e para o fomento de práticas que potenciam o acesso equitativo, físico, social e intelectual a todas as pessoas.

Estas medidas adicionais de promoção da inclusão e da diversidade respondem a um eixo da missão da EGEAC

e potenciam os esforços que o Museu desenvolveu nos últimos anos com o objectivo de ser um espaço inclusivo, participativo e transformador, não só do ponto de vista da adequação dos seus espaços, mas também da acessibilidade dos seus discursos. Por isso, este trabalho confere uma responsabilidade acrescida ao Museu na continuação destes objectivos através da implementação de estratégias cada vez mais eficazes e eficientes.

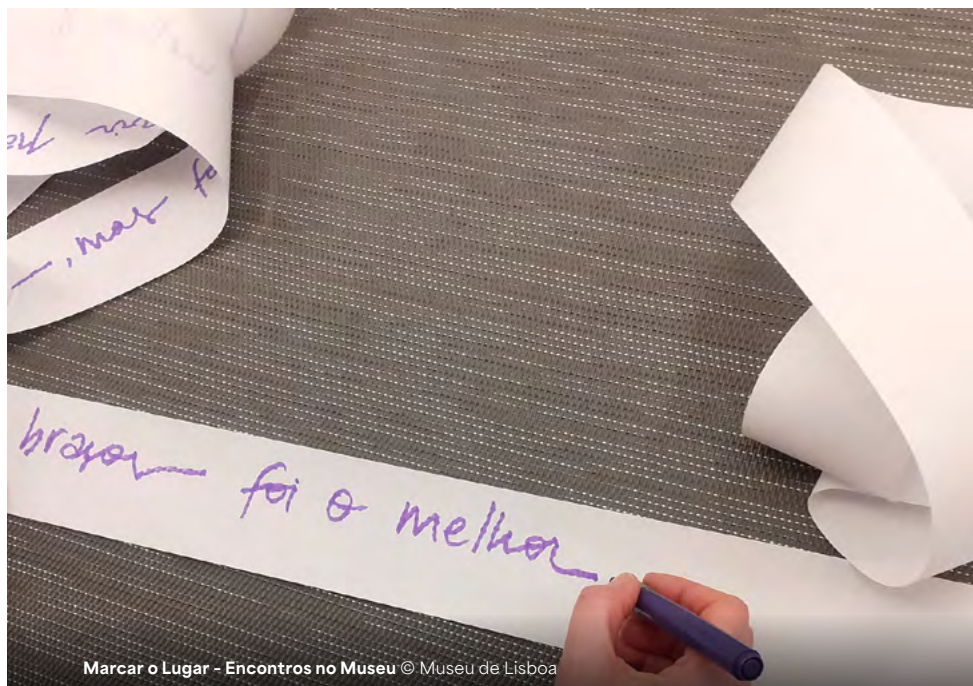
Que papel atribui o Museu de Lisboa a si mesmo enquanto promotor da democracia cultural?

O Museu de Lisboa, enquanto museu de cidade, tem como vocação dar a conhecer a identidade cultural, social, económica, política, antropológica e territorial de Lisboa, reflectindo a sua evolução histórica e da população que a caracteriza. Ao interpretar a cidade através dos seus testemunhos materiais e imateriais, pretende revelar a sua herança cultural plural e diversa, passada e presente, e contribuir para a construção de possíveis futuros. O Museu vê-se como lugar de inclusão, de diálogo, de experimentação, de agregação de múltiplas vozes; agente activo e relevante na construção da cidade no presente e no futuro.

Nas nossas actividades, procuramos promover valores e princípios de liberdade, de igualdade, de luta contra todo o tipo de preconceitos para potenciar o exercício da cidadania activa e participativa, assente na justiça social e na equidade. Sabemos que ainda muito teremos para fazer também nesta área, nomeadamente na abrangência de mais públicos habitualmente afastados da frequência regular de instituições museológicas. Procuramos, no entanto, contribuir para a construção do bem-comum e de um futuro sustentável, com o objectivo de ser um espaço de democracia cultural e de democratização da cultura.



Visita à exposição de longa duração © José Avelar, Museu de Lisboa



Marcar o Lugar - Encontros no Museu © Museu de Lisboa

Museu Nacional Ferroviário

Não nos esquecemos de todas as pessoas cuja relação com a tecnologia ainda não é “orgânica”.



Audioguias com audiodescrição © Museu Nacional Ferroviário

A colecção do **Museu Nacional Ferroviário** pode ser visitada em diversos pontos do país - no Entroncamento, onde está sediado o eixo central, e nos núcleos museológicos de Arco do Baúlhe, Bragança, Chaves, Lousado e Macinhata do Vouga. O acervo do Museu conta a história de mais de 160 anos do caminho-de-ferro em Portugal e é representativo das comunidades ligadas às linhas férreas e suas infra-estruturas, avivando a memória e identidade, individual e colectiva, de cada região.

Inaugurado em 2015, o Museu tem origem na iniciativa de trabalhadores ferroviários que promoveram a guarda de vários veículos e espécimes em antigas cocheiras de locomotivas e depósitos. Vários destes locais deram origem aos actuais núcleos museológicos. A Fundação Museu Nacional Ferroviário, dirigida por Manuel de Novaes Cabral, é responsável pela instalação e gestão do Museu Nacional Ferroviário, no Entroncamento, e pelos núcleos museológicos, que são geridos em parceria com os municípios.

www.fmnf.pt



Visita virtual © Museu Nacional Ferroviário

Enquanto a necessidade de uma rampa para cadeira de rodas na entrada de um museu é uma necessidade óbvia – sem rampa, a pessoa não conseguirá entrar –, continuamos [a comunidade dos museus] a apresentar as legendas com a dimensão das letras muito reduzida, escrevemos textos demasiado complexos e quase nunca nos lembramos de criar conteúdos específicos para as crianças, por exemplo.

Que importância teve para o posicionamento e reconhecimento do Museu Nacional Ferroviário a distinção, em 2022, com o Prémio Acesso Cultura?

O Prémio Acesso Cultura 2022 é muito importante porque reconhece o nosso esforço em tornar o Museu cada vez mais acessível a cada vez mais pessoas, premiando a dedicação da equipa e o suporte da administração. É também um forte incentivo para continuarmos a melhorar, mantendo sempre presente a questão da acessibilidade, em todo o trabalho e acções que desenvolvemos. E estamos muito contentes com os resultados. Notamos um aumento lento, mas constante e progressivo, do número de visitantes com necessidades específicas, quer em visita livre, quer em visita de grupo.

Integrámos a acessibilidade nas nossas práticas de trabalho: por exemplo, as visitas tácteis passaram a fazer parte da oferta programática regular e incluímos tradução para Língua Gestual Portuguesa na maioria das actividades. Temos agendada a primeira visita de um grupo de pessoas Surdas, o que nos deixou muito felizes.

Na nossa perspectiva, um dos aspectos mais interessantes resultante do trabalho na acessibilidade e do recebimento do Prémio foi a interiorização da acessibilidade pela equipa do Museu. Os colegas tornaram-se “reivindicativos” na defesa das melhores condições de acessibilidade, a todos os níveis. Além disso, também contribui para o aumento da notoriedade do Museu, tendo sido uma importante alavanca para o nosso lugar de finalista no Prémio Nacional de Turismo, na categoria Turismo Acessível. O Prémio veio ajudar no nosso trabalho e incentiva-nos a continuar. O Museu Nacional Ferroviário chega a cada vez mais pessoas.

A Carta do Porto Santo dá particular atenção aos meios digitais como instrumentos de capacitação para a democracia cultural, mobilizando instituições e cidadãos, enquanto colaboradores e participantes. Como caracterizam a vossa experiência neste domínio?

Reconhecemos a importância dos meios digitais como excelentes instrumentos de apoio para a democratização da cultura. Contudo, conforme referido na Carta, “a sua utilização dependerá do paradigma que seguimos e dos objectivos que desejamos alcançar”.

No actual momento do Museu Nacional Ferroviário, recorremos sistematicamente aos meios digitais para comunicar com o nosso público e investimos num website totalmente acessível e com vários idiomas, sabendo que a maioria dos nossos visitantes prepara a visita na origem.

Também os audioguias com audiodescrição têm sido uma boa ajuda, principalmente como instrumentos de apoio às visitas tácteis. Também apostámos na visita virtual ao Museu, para todas as pessoas que, por qualquer motivo, não nos possam visitar fisicamente, destacando o módulo de visita guiada, com os guias do Museu. Aprendemos que as pessoas, mesmo conhecendo os museus virtualmente, normalmente não dispensam uma visita física, quando podem. A visão tridimensional, o tacto, os sons e os cheiros mantêm-se muito relevantes para a experiência de visita.

Mas, neste momento, a nossa prioridade têm sido as pessoas, no que respeita ao seu acolhimento e acompanhamento no Museu. Confessamos ter sentimentos contraditórios no que respeita ao uso da tecnologia na democratização da cultura. Por um lado, reconhecemos

a utilidade; mas, por outro, não nos esquecemos de todas as pessoas cuja relação com a tecnologia ainda não é “orgânica”. Entendemos o uso da tecnologia em museus como um meio para mostrar e exemplificar o que não é possível mostrar materialmente, e também como apoio no acesso aos conteúdos.

Embora tenhamos a tecnologia incorporada nas nossas práticas e em contexto expositivo, continuamos a deparar-nos com inúmeras dificuldades no desenho de uma estratégia mais estruturada. As melhores e mais recentes soluções tecnológicas são ainda muito onerosas e requerem manutenção e actualização sistemáticas, o que obriga os museus a ter uma estratégia robusta de gestão das tecnologias, devidamente acompanhada por um orçamento correspondente.

Na nossa opinião, pior do que ainda não recorrer às tecnologias mais recentes é introduzir as soluções sem a capacidade para a sua manutenção e actualização. Também sentimos dificuldades por parte das empresas fornecedoras, que preferem vender aos museus soluções “fechadas” e muito suportadas na própria tecnologia: são muito renitentes, ainda, ao desenvolvimento de soluções de acordo com as necessidades, colecções e públicos de cada museu.

A eliminação de barreiras físicas à acessibilidade é um objectivo perseguido pela comunidade dos museus. Notam o mesmo grau de preocupação com a acessibilidade intelectual e social?

Notamos que as questões da acessibilidade intelectual e social ainda não são trabalhadas de forma idêntica à acessibilidade física, mas esta situação poderá estar relacionada

com a forma como vemos as pessoas. Enquanto a necessidade de uma rampa para cadeira de rodas na entrada de um museu é uma necessidade óbvia – sem rampa, a pessoa não conseguirá entrar –, continuamos a apresentar as legendas com a dimensão das letras muito reduzida, escrevemos textos demasiado complexos e quase nunca nos lembramos de criar conteúdos específicos para as crianças, por exemplo. E a acessibilidade social é ainda menos considerada, por não se pensar na questão como tal. A ideia vigente será: o museu existe e a porta está aberta, logo, compete às pessoas visitar, ou não.

Contudo, parece-nos que a situação está a melhorar e, para tal, estará a contribuir fortemente o trabalho da Acesso Cultura, da Access Lab, entre outras entidades. E também os exemplos da Casa Fernando Pessoa ou da Fundação Calouste Gulbenkian.

No Museu Nacional Ferroviário estamos a iniciar este caminho. Começámos por estabelecer um protocolo com o Centro de Educação e Reabilitação do Entroncamento (CERE). O trabalho próximo do CERE está a permitir-nos conhecer melhor as diversas realidades e a conseguir receber com maior segurança os grupos de pessoas com incapacidades cognitivas, sendo envolvidos os próprios clientes do CERE, por exemplo, na preparação e serviço de refeições para os grupos.

Também temos uma política de preços acessível e temos sempre o cuidado de programar para todas as pessoas. Fruto do projecto Welcome All, as pessoas com necessidades específicas são um público-alvo, procurando o Museu melhorar progressivamente as suas condições de acessibilidade, para um acolhimento cada vez melhor. Mas temos um

longo caminho pela frente no que respeita à acessibilidade intelectual e social. Estamos a percorrê-lo, certos de que é o único que faz sentido. Enquanto cuidadores do património ferroviário nacional à nossa guarda, é nossa obrigação que este chegue às pessoas, independentemente da sua condição.

Como descreveriam a vossa relação com a comunidade local? Entendem-na como prioritária na vossa definição de públicos-alvo? Que iniciativas nutrem esse relacionamento?

Empiricamente, o Museu Nacional Ferroviário entende como a sua comunidade local a Região do Médio Tejo, uma área com cerca de 229 mil habitantes. Contudo, entendemos como público-alvo todas as pessoas que residem ou visitam Portugal. Destes, assumem especial relevância todas as pessoas que gostam e se interessam pelos caminhos-de-ferro, e também todas as pessoas que usam o comboio.

Estamos conscientes da necessidade de proceder ao estudo dos públicos, mas tal ainda não foi possível. Neste momento, procuramos recuperar do impacto da pandemia que, para além de ter provocado uma diminuição no número de visitantes, alterou o perfil. Apenas em 2023 verificamos a retoma plena dos grupos escolares e de seniores, categorias de público muito relevantes para o Museu, considerando a sua localização afastada dos grandes centros urbanos.

No que respeita ao concelho do Entroncamento, o Museu tem desenvolvido projectos dirigidos aos residentes, normalmente em colaboração com o Município do Entroncamento. Temos uma relação estreita com o agrupamento de escolas local, estrutura com a qual temos vindo a trabalhar em

inúmeras iniciativas. Temos um dia aberto à população, em colaboração com o Município, e procuramos garantir que a nossa programação seja inclusiva e vá também ao encontro dos interesses da população local.

Assim que consigamos reunir as condições necessárias, nomeadamente o reforço da equipa, é nossa intenção desenvolver outros projectos participativos junto desta comunidade, existindo já alguns temas em cima da mesa. Neste momento, a nossa equipa ainda é muito pequena e estamos dedicados na resposta à crescente procura que o Museu sente. Como o nosso trabalho é muito focado no bom acolhimento e orientação das pessoas que nos visitam, o aumento do número de visitantes (que felizmente está a acontecer) aumenta a necessidade de recursos.

A um outro nível, que consideramos muito importante, procuramos que o Museu tenha impacto na economia local. Sempre que tal é possível, contratamos localmente, temos acordos com artistas locais para venda de artigos na loja, envolvemos as associações e colectividades nas nossas iniciativas, recebemos estagiários de toda a região e procuramos participar nas iniciativas locais.





Assinatura de protocolo com o CERE © Museu Nacional Ferroviário

O Teatrão

Neste exercício, cultivamos doses equilibradas de risco, ambição e humildade.



Projecto A Meu Ver © Carlos Gomes

Tendo iniciado actividade em Coimbra em 1994 como companhia profissional de teatro, **O Teatrão** veio, ao longo dos anos, a ampliar as suas linhas de intervenção, começando pelas iniciativas para a infância e juventude, depois com uma actuação programática muito diversa (no Museu dos Transportes) a par com a itinerância das suas produções próprias, um sólido projecto pedagógico e a dinamização, desde 2008, da Oficina Municipal do Teatro.

Sob direcção de Isabel Craveiro, o Teatrão é hoje um agente multiforme, que proporciona à cidade espectáculos dos mais variados géneros e para diferentes públicos. Afirma-se também no plano transnacional, através de parcerias com entidades europeias e com a academia, e com a criação e coordenação de projectos como a Rede Artéria (2014-2021, que prepara uma publicação final e nova edição até 2030), a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses e a Rede de Teatros com Programação Acessível.

www.oteatrao.com



O que é Invisível © Carlos Gomes

A ideia base que perseguimos é que a nossa produção e programação tenha sentido, na rua ou no teatro, junte pessoas e se desenvolva num ambiente informal que convide à participação. Parece difícil ser, simultaneamente, exigente com a qualidade do trabalho que se desenvolve e tentar chegar a diferentes públicos. E é. Porque os níveis de exigência são igualmente elevados nos diferentes domínios.

Enquanto entidade teatral com uma intervenção intencionalmente de grande alcance, nos diversos eixos da acção cultural, como caracterizam o trabalho do Teatrão e da Oficina Municipal no contexto da cidade e da região?

Às vezes, fazemos o exercício de construir um diagrama para explicar o nosso projecto artístico. Não é fácil, mas é divertido. Começamos por criar três zonas de trabalho: a criação de espectáculos para várias idades, o projecto pedagógico e a programação externa da Oficina Municipal do Teatro (OMT) que programamos e gerimos. A parte divertida são sempre as inúmeras ligações e sentidos entre estas áreas porque tentamos trabalhar os diferentes projectos sempre de forma coerente, integrada e dinâmica.

Como os nossos ciclos de trabalho (4-6 anos) são pensados a partir das nossas reflexões e inquietações sobre o mundo, temos tendência a criar narrativas que enquadram as propostas com algum sentido. Quase sempre vamos ajustando, integrando ou corrigindo as ideias iniciais. São os gatafunhos entre áreas de trabalho que nos caracterizam.

Tentamos que eles representem uma escala de contacto real com os espectadores de todas as idades, do centro e das periferias, de diferentes níveis socioeconómicos e contextos.

A ideia base que perseguimos é que a nossa produção e programação tenha sentido, na rua ou no teatro, junte pessoas e se desenvolva num ambiente informal que convide à participação. Parece difícil ser, simultaneamente, exigente com a qualidade do trabalho que se desenvolve e tentar chegar a diferentes públicos. E é. Porque os níveis de exigência são igualmente elevados nos diferentes domínios:

os puramente artísticos e nas actividades que facilitam a adesão e participação das pessoas.

O Teatrão é um projecto que está sempre a provocar as comunidades. Os que já participam têm de encontrar estímulos para evoluírem a sua relação connosco e temos de chegar a mais pessoas que não têm, não querem e acreditam que não precisam da arte teatral nas suas vidas. Para tentarmos este exercício, cultivamos doses equilibradas de risco, ambição e humildade.

**De que formas se tem materializado essa “provo-
cação” das comunidades? Ou seja, como é que essa
provocação gera a participação? Com que barreiras
se têm deparado e que soluções têm encontrado para
as superar?**

A provocação contraria na grande maioria das vezes os discursos “oficiais”. Como trabalhamos muitas vezes com públicos cujo acesso à programação cultural da cidade não é fácil, e como muitas pessoas estão convencidas de que os teatros não são espaços para elas, a grande maioria surpreende-se. Estes primeiros encontros com a nossa actividade são muito importantes, muitas vezes mediados através de algum projecto já existente ou de algum público habitual. Trabalhamos sempre com muita informalidade e vitalidade. Numa cidade como Coimbra, com séculos de acentuada clivagem social, esta é uma atitude provocante.

Os públicos regulares, as instituições e os poderes locais são provocados quase sempre pela nossa abordagem aos projectos, que se desenham sempre em resposta a inquietações nossas e das comunidades. E são projectos que dão importância às formas populares ou eruditas, não prescindem

do entretenimento e do prazer, revelam e valorizam o que habitualmente não se vê e não escondem o seu engajamento político como parte da responsabilidade social do artista.

Normalmente, a proximidade gerada pela forma como trabalhamos, a valorização da opinião de cada espectador, o desafio criado e a ideia de compromisso que o Teatrão trabalha induzem à participação. As barreiras são quase sempre por desconhecimento dos processos, pelo conservadorismo sobre a participação ou pelo preconceito sobre as nossas abordagens. Quando tal acontece, não desistimos. Raramente desistimos. Não podemos. Também estendemos os processos no tempo, capacitamos as pessoas, trocamos saberes, ganhamos confiança, devolvemos esperança. Para os outros e para nós.

A Carta do Porto Santo recomenda às organizações culturais que recorram a profissionais externos de diferentes especialidades, para, em formato colaborativo, “promover a análise, planeamento e acompanhamento de processos de mudança que tornem a instituição inclusiva, diversa e acessível (a nível social, económico, intelectual, físico, sensorial)”. Reconhecem-se neste movimento? Fez ou faz parte da vossa estratégia?

Não sabemos se será uma estratégia consciente, desenhada e planeada a régua e esquadro. Herdámos um património que conservamos e fazemos evoluir no domínio do teatro e educação e que é a base para este Teatrão onde queremos que caibam todos.

Por outro lado, somos ideologicamente comprometidos com o papel do artista na transformação das comunidades.

Aceitamos correr riscos, convidando e desafiando outras áreas, abrindo as portas para outros artistas, investigadores, gestores, programadores, animadores, professores e espectadores poderem trabalhar connosco.

Preocupa-nos a produção de conhecimento a partir dos nossos projectos, o estudo do impacto que geram e a transparência e participação das pessoas na nossa associação. São aspectos em que temos aprendido com outros, que surgem numa evolução do nosso trabalho. É um trabalho muito difícil de fazer, e às vezes não corre tão bem, porque é preciso ter as pessoas e as parcerias verdadeiramente comprometidas com estes objectivos.

Como se concretiza esse papel do artista na transformação das comunidades? É uma ideia que se relaciona com o papel da democracia cultural?

Claro. Se a arte é pensamento, como acreditamos, então o contacto continuado dos públicos com variadas formas artísticas é transformador. Se a arte é utopia, essa transformação trabalha as comunidades num sentido positivo, colectivo e tolerante. Mas estas palavras bonitas são difíceis de concretizar. A presença regular da actividade do Teatrão ao longo dos últimos trinta anos é fundamental para que a cidade participe nos seus desafios.

Por outro lado, fomos formados para ter um olhar atento e curioso sobre o território. Para sermos desafiados por ele a desenhar intervenções específicas. Mas temos de mapear culturalmente e estudar as comunidades, identificar os problemas, os desencantos e as ambições, e alicerçar o trabalho artístico com o desafio da participação de todos. Temos de ouvir e jamais impor, temos de seduzir e deixar-nos

ser seduzidos. E temos de monitorizar, saber porque querem ou não querem, porque assistem ou não assistem, porque desistem ou continuam.

São patentes as preocupações do Teatrão com a melhoria das condições de acesso à cultura, por parte de diversas comunidades de públicos, mesmo as especializadas (jovens críticos, por exemplo). Com que prioridades têm vindo a implementar a política de acessibilidade?

Interpretamos as necessidades de intervenção na acessibilidade cultural de forma muito vasta. Todo o projecto pedagógico, que funciona desde 2001, trabalha como um grande espaço de mediação e formação. Há desde o início preocupações muito concretas com as políticas de preços, as diferentes idades e a descentralização da actividade.

A intervenção em comunidades concretas - de bairros sociais, comunidades de emigrantes, ciganas, população em contexto de abandono escolar, territórios invisíveis de lares e centros de dia, teatro amador, contextos escolares e comunidade cega - levou-nos a desenvolver metodologias de trabalho que não cultivam a efemeridade da nossa presença, mas plantam estacas e fazem circular as pessoas nos nossos projectos. Somos muito desafiados pelas pessoas e pelas instituições a pensar intervenções artísticas em diferentes comunidades.

Hoje em dia, trabalhamos para conseguir que as questões de acessibilidade física e intelectual estejam ao mesmo nível do impacto social que conseguimos gerar com os nossos projectos. Desenhámos o projecto A Meu Ver para cegos e população com baixa visão. Através

dele, começámos a audiodescrição, fizemos formação específica, conhecemos outros colectivos nacionais e estrangeiros e temos regularmente a população cega a participar nas nossas actividades. Com a Licenciatura em Língua Gestual Portuguesa da Escola Superior de Educação de Coimbra, iniciámos uma parceria que se tem aprofundado e que, actualmente, recebe estagiários nos processos de criação da companhia, investigando possibilidades de ampliar a inclusão nos espectáculos.

Integramos na frente de casa da OMT uma trabalhadora com Trissomia 21 e este facto gera um impacto enorme sobre os espectadores e sobre a trabalhadora. Discutimos com centros de investigação da Universidade de Coimbra e com o Município de Coimbra as acessibilidades a espaços culturais na cidade e tentamos contaminar outros agentes com as nossas experiências e descobertas. Mas sentimos que precisamos de bastante aprendizagem e formação, e temos procurado obtê-la junto das parcerias que desenvolvemos ou de outras que, entretanto, criámos.

Ainda frisando a questão sobre as prioridades que têm vindo a marcar a vossa intervenção, pedimos que se debrucem sobre o “impacto social” referido, em que se traduz e de que modo se visibiliza no vosso contexto.

Defendemos a necessidade de estudar os públicos, as suas origens, os seus níveis de participação, as transformações geradas pelo seu vínculo em projectos artísticos específicos. Esta consciência, que evoluiu na partilha de projectos com cientistas sociais do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, deu origem a uma actividade regular de monitorização e estudos de públicos/participantes na companhia para os próximos anos.

Quando preparamos um projecto, a fase de mapeamento confronta-nos com as dificuldades, mas também com as oportunidades, as possibilidades de alterar aspectos muito concretos da vida das pessoas. Se preparamos um projecto com a comunidade cega e percebemos - através do contacto com a família, com as instituições parceiras e equipas técnicas - que determinada pessoa tem um círculo social limitadíssimo, os seus consumos culturais são quase inexistentes, a sua dependência financeira é total ou o seu grau de autonomia é muito comprometido, torna-se bastante claro que o estudo do impacto do projecto terá de passar sobre estes aspectos que trabalham a emancipação cultural, social e profissional dos participantes.

Do ponto de vista da acessibilidade intelectual, a trabalhadora com Trissomia 21 que referi (que frequenta o projecto pedagógico de forma integrada desde 2013) está actualmente a frequentar o ensino superior e tem, connosco, uma experiência profissional que reforça o seu percurso de autonomia. Também neste campo, desenhamos criações artísticas para 2026 com artistas com e sem deficiência, aprofundando o caminho de normalizar a sua presença nos nossos projectos.

Há um impacto directo na vida dos participantes. Mas há um impacto social enorme no restante público/participantes da companhia, que se manifesta sobre a inspiração que é participar num projecto artístico que tenta conquistar, sem aparato, aquilo que tem de ser a participação.



Projecto Classes de Teatro do Teatrão © Carlos Gomes



Projecto Bando à Parte II © Carlos Gomes

Terra Amarela

*Alimentar o desejo de
receber e ser recebido.*



Dirigida pelo actor e encenador Marco Paiva, a **Terra Amarela** é uma estrutura que reúne artistas provenientes de diversas linguagens criativas e outros profissionais ligados às práticas culturais e sociais.

Criada em Abril de 2018, apresenta-se como um espaço colectivo de transformação, de oportunidade e de transgressão, que pretende mudar a relação das pessoas e dos territórios a partir do encontro com a criação artística inclusiva.

A sua invenção responde à necessidade de criar um diálogo artístico, social e comunitário mais alargado, dando continuidade ao trabalho iniciado em 2000 junto do projecto Crinabel Teatro, um grupo constituído por intérpretes com deficiência intelectual.

www.terraamarela.pt



Zoo Story © Filipe Ferreira

Entender o lugar colectivo como um espaço de partilha de responsabilidades, ideias e privilégios de forma equitativa, onde em primeiro lugar está o direito à identidade individual de cada um, para então estruturar um lugar comum; experienciar o prazer de crescer com os mundos de quem nos rodeia, vivendo o prazer de intervir e de estar atento e disponível para a intervenção dos outros; alimentar um certo desprendimento que nos permita estar presentes quando somos uma mais-valia e desocupar espaços onde já não construímos mais nada, dando lugar a quem ali, naquele lugar que desocupámos, pode continuar a construir futuro.

Após 18 anos de actividade cultural com pessoas com deficiência, Marco Paiva funda a Terra Amarela. De que forma a sua abordagem da acessibilidade na criação artística se foi (trans)formando ao longo dos diferentes pontos do seu percurso?

A relação com a acessibilidade na criação artística estabeleceu-se num percurso que foi desde o prazer inconsciente de estar em colectivo a experienciar visões do mundo profundamente distintas da norma, até uma consciência mais efectiva de uma falência democrática que me impedia de rever esse mesmo prazer no tecido cultural e artístico que, entretanto, ocupei como profissão.

Num primeiro momento, a descoberta permanente de uma criatividade que vinha de lugares físicos e intelectuais divergentes parecia a concretização de uma ideia de acessibilidade artística. Mas, com a chegada de uma maior consciência do que estava para lá da intimidade que ocupava o meu trabalho diário com o projecto Crinabel Teatro - onde trabalhei entre 2000 e 2021 -, fui obrigado a parar e a reflectir sobre a verdadeira dimensão do que fazíamos, bem como da ética que se encerrava na ideia que tinha até então do conceito de acessibilidade: terá o mundo apenas o tamanho da nossa sala de ensaio?

Ao mesmo tempo que ia pessoalmente ganhando uma consciência maior do significado da palavra acessibilidade, fui inevitavelmente levado a traçar uma outra relação entre este conceito e a criação artística. Se no início parecia suficiente a relação íntima e próxima que favorecia a qualidade do tempo de que precisávamos para nos conhecer uns aos outros na nossa diversidade dentro daquela sala de ensaios, a partir de determinada altura foi preciso efectivar outros

pensamentos e práticas: a autodeterminação, a representatividade, as políticas públicas, os direitos laborais, a continuidade, o questionamento dos dogmas que aprisionavam as próprias linguagens artísticas, a discussão em torno de uma alteração de paradigmas no sector cultural e artístico que tornasse o conceito de acessibilidade numa verdadeira mudança sistémica e não numa acção efémera que responde única e exclusivamente ao imediato. Uma revolução de quem faz e de quem assiste, procurando superar a falência democrática que insistia em nos dizer que o mundo era apenas do tamanho de uma sala de ensaios.

A Terra Amarela define-se como uma plataforma de criação artística inclusiva. Qual é o seu *modus operandi* e de que forma vê e pratica a inclusão?

O trabalho da Terra Amarela está estrategicamente dividido em dois eixos: o da criação artística e o da formação e qualificação. No eixo da criação artística desenvolvemos projectos de criação no domínio das artes performativas que juntam artistas de identidades físicas, intelectuais, linguísticas, estéticas e culturais bastante distintas. Neste mesmo eixo, desenvolvemos uma prática de correlação entre a pluralidade que fomentamos nas equipas artísticas e a pluralidade que desejamos encontrar nas plateias.

Para isso, alargamos as necessidades e expectativas dos artistas com quem trabalhamos ao público, procurando desenhar mecanismos de produção, comunicação, mediação e fruição que respondam aos desejos de artistas e público, fazendo do acontecimento performativo um lugar de questionamento e transgressão, mas também de confiança, felicidade, participação e representatividade.

No eixo da formação e qualificação, procuramos criar momentos de aprendizagem e troca de experiências que, por um lado, colaborem na formação dos artistas com quem trabalhamos e, ao mesmo tempo, ajudem a preparar profissionais do sector cultural e artístico para uma maior consciência dos conceitos de diversidade artística, desenvolvimento de públicos e acesso cultural nas artes performativas.

É neste constante movimento – entre quem cria, quem frui, quem projecta, quem programa, quem comunica, quem produz e quem medeia – que, para a Terra Amarela, se encontra algures a palavra inclusão. Incluir é para nós o permanente movimento de nos deslocarmos entre lugares, partilhando a nossa experiência e levando um pouco da experiência dos outros. Alimentar o desejo de receber e ser recebido.

As estruturas de programação parecem ter um papel determinante nesta vossa abordagem sistémica, podendo tanto facilitá-la como condicioná-la. Quais são os principais desafios para mobilizar estes parceiros e como os têm superado?

As estruturas de programação têm tido de facto um papel fundamental e estruturante. Mas existem claramente dois desafios com os quais nos confrontamos com regularidade: por um lado, encontrar estruturas de programação que verdadeiramente se revejam no desafio para a mudança – disponibilidade/partilha/transformação – e, por outro, a falta de visão estratégica de muitas organizações, que compromete de uma maneira geral a definição da sua própria identidade programática.

Programação não é agendamento temático, é identidade, participação e raiz. Assumir essa profundidade, num circuito tão pequeno, assimétrico e permeável, é, de uma maneira geral, complexo. A estratégia da Terra Amarela tem sido ancorar o nosso caminho a estruturas que assumem essa profundidade. E, a bem da verdade, nos últimos dez anos o número de estruturas de programação que desenham a sua identidade em torno de uma construção sistémica e articulada é cada vez maior. E nós vamos crescendo e aprendendo com essas estruturas. Somamo-nos a elas e criamos forças conjuntas que se propagam e convidam cada vez mais estruturas a pensar e agir connosco.

No nosso caso particular, o encontro, logo no início do percurso, com o Teatro Nacional D. Maria II potenciou de forma extraordinária o caminho que desejámos traçar e os encontros que vieram a seguir. Primeiro com a direcção do Tiago Rodrigues, juntamente com a Magda Bizarro, e depois com a direcção do Pedro Penim, juntamente com o Luís Sousa Ferreira, nunca falámos apenas sobre espectáculos.

Falámos sempre sobre o que uma estrutura artística como a Terra Amarela poderia acrescentar ao caminho já sólido e contínuo do Teatro Nacional D. Maria II na sua relação com a diversidade artística, o acesso e o território. Nunca foi apenas sobre o agora, foi sempre muito sobre o futuro. E isto só é possível quando a identidade das organizações é tão forte que entende que essa mesma identidade não é um lugar cristalizado, mas um processo em constante mutação. E, claro, a presença de um parceiro tão forte como este possibilitou que o nosso trabalho se expandisse de forma mais acelerada, levando a muitas mais mesas todos os assuntos que nos definem.

Uma abordagem sistémica só é possível quando de facto existe um compromisso para construir esse mesmo sistema. Quando fomentamos o diálogo, a participação e a cooperação, não por instantes, mas em permanência, tendo a maturidade para superar dificuldades e encontrar soluções. Quando entendemos a riqueza da pluralidade das identidades e trabalhamos em conjunto para as potenciar.

Que papel têm a participação e a democracia cultural nas novas formas de ver o mundo que procuram? Como é que esse papel se tem materializado e como ambicionam que seja no futuro?

Quando fundámos a Terra Amarela procurámos uma frase que nos guiasse. Uma frase que em momentos de decisão nos indicasse o propósito para o qual nos tínhamos constituído enquanto estrutura artística. A Terra Amarela e as novas maneiras de ver o mundo. Nessas novas maneiras de ver o mundo, estão propósitos artísticos e éticos.

Entender o lugar colectivo como um espaço de partilha de responsabilidades, ideias e privilégios de forma equitativa, onde em primeiro lugar está o direito à identidade individual de cada um, para então estruturar um lugar comum; experienciar o prazer de crescer com os mundos de quem nos rodeia, vivendo o prazer de intervir e de estar atento e disponível para a intervenção dos outros; alimentar um certo desprendimento que nos permita estar presentes quando somos uma mais-valia e desocupar espaços onde já não construímos mais nada, dando lugar a quem ali, naquele lugar que desocupámos, pode continuar a construir futuro.

Desta forma, acabamos por ser uma entidade mediadora de identidades, deixando que quem chegue participe em

nome próprio e não em nome da nossa organização. A Joana Honório, o Rui Fonseca, o Tony Weaver, a Marta Sales, o Jesus Vidal, o Fernando Lapaña, a Ángela Ibañez, o Paulo Azevedo, o Luís Garcia, o André Ferreira, a Andreia Farinha, o Duarte, a Margarida, a Rafaela, o Gonçalo, o André, a Mafalda e tantos outros são eles mesmos e não a Terra Amarela. Foram eles que trouxeram nos últimos cinco anos outros pensamentos, corpos, línguas e histórias às artes performativas. E talvez seja isso a democracia cultural: podermos ser nós mesmos, aqui e agora, na nossa diversidade.

No que toca ao nosso futuro enquanto estrutura, será como tudo o resto: saber chegar ao fim. Se desejamos um sistema cultural e artístico vivo e em relação permanente com a contemporaneidade, temos de assumir a atenção sobre a relevância do nosso trabalho a cada momento. Não tenho dúvidas da pertinência do que fazemos nos dias de hoje, em que a diversidade artística e o acesso cultural ainda procuram uma existência estrutural. Contudo, sendo optimista, prevejo que a médio prazo essa existência estrutural se concretize. E aí, teremos que saber acabar para conseguir construir outra coisa qualquer que nos inquiete e espante.

Nas vossas criações, muitas soluções de acessibilidade são resolvidas através da sua integração no objecto artístico, ao invés de serem serviços e recursos externos. Como tem sido esta experiência e como podemos inspirar outros criadores a seguir esse caminho?

Como partimos sempre do pressuposto que todos os elementos que estruturam o objecto artístico têm a sua identidade e essa identidade deve relacionar-se com as restantes, procuramos constantemente trabalhar sobre essa relação.

Quando, por exemplo, colocamos em cena um painel de legendagem, esse objecto tem um valor formal e conceptual. A sua presença abre a possibilidade de configurar uma ideia cenográfica ou uma nova relação cénica e dramática com os intérpretes. Desta forma, este objecto abandona a sua função apenas de prestar um serviço informativo sobre um texto e passa a fazer parte de uma construção cénica que configura na sua totalidade uma ideia dramática. Assim, não só nos mantemos num lugar de descoberta contínua daquele objecto, como desmistificamos perante o público qualquer preconceção que possa existir sobre a ideia da sua percepção de um painel de legendagem.

A melhor forma de inspirar outros criadores é continuar a fazer. A efectivar as ideias e a retórica. Tem sido sempre assim. Quando olhamos para o resultado do processo, quando ele se materializa num espectáculo, esse espectáculo valida a experiência e desafia à continuidade. Julgo que a melhor forma de influenciar a continuidade é continuar a provar que há descobertas que estão por fazer. Continuo a acreditar que aquilo que a arte e os artistas procuram é a possibilidade de se espantarem com revelações. E é esse espanto que alimenta o desejo de continuar à procura.

E, nesta matéria, que caminhos ainda precisam trilhar as políticas públicas da área da cultura?

Precisam trilhar o caminho do diálogo e da coragem. Precisam, num primeiro momento, de uma visão sobre esse mesmo caminho. Quando somamos um investimento financeiro muito baixo a uma política cultural que em vez de ser estratégica é reactiva ao ambiente do momento, chocamos de frente com a imprevisibilidade. E essa imprevisibilidade

tem desgastado o sector. Não conseguimos otimizar recursos - logísticos, humanos e financeiros -, não monitorizamos investimentos e práticas, perpetuamos propositadamente a dependência quase unilateral das estruturas de criação aos organismos do Estado e aos seus interesses.



Teatro Nacional D. Maria II

Colocar as pessoas no centro, encontrar tempos de encontro e de empatia.



Erigido por portaria régia e sob o comando do escritor e político Almeida Garrett, o **Teatro Nacional D. Maria II** funciona no Rossio desde 1846, tendo conhecido sucessivas fases e tutelas, públicas e privadas, em monarquia, em república, em ditadura e em democracia.

Sob gestão pública desde o início deste século e sendo um dos três teatros nacionais do país (oficialmente entidades empresariais do Estado), assume a incumbência de encomendar, produzir, apresentar e itinerar novas criações teatrais - de dramaturgia portuguesa e universal - contribuindo para a renovação estética desta arte.

Actualmente sob direcção do actor e encenador Pedro Penim, o TNDM II constitui-se de uma sala principal e vários outros espaços, e planifica para 2023 uma extensa digressão por todas as regiões do país, coincidindo com as obras de reabilitação estrutural do seu edifício.

www.tndm.pt



Nas instituições culturais – e o D. Maria II não é exceção –, as equipas raramente reflectem as comunidades em que estão inseridas ou as comunidades que servem. Confrontamo-nos com esta questão (e continuaremos a confrontar-nos) enquanto tivermos nas nossas “casas” equipas homogéneas, europeias, brancas e ainda, muitas vezes, capacitistas.

Em alguns aspectos, a actividade do TNDM II foi pioneira no reconhecimento e correcção de assimetrias no acesso à participação cultural. Recordemos a título de exemplo o programa Primeira Vez, iniciado em 2018, ou a regularidade da disponibilização de recursos de acessibilidade. Reflectindo sobre este estatuto de alguma vanguarda, como é que o TNDM II olha para si agora e o que projecta para o futuro, quanto ao seu contributo para combater as desigualdades?

Durante o ano de 2023, o TNDM II encerra as suas portas no Rossio e estará presente numa Odisseia Nacional, em todas as regiões de Portugal continental, Açores e Madeira. Neste momento, o Teatro está num momento único, irrepetível de alguma forma: tem a possibilidade, estando fora de casa, de repensar os seus procedimentos de trabalho, as suas lógicas de organização. Deverá encontrar um tempo para reflectir, repensar a sua actividade, olhar para os seus públicos, desenhar um lugar para um futuro próximo no regresso ao Rossio, um trabalho a várias mãos a par com os teatros da cidade e do país.

Estamos num momento único, também porque todas as áreas do Teatro estão alinhadas no objectivo de criar as melhores condições de acesso e combater as desigualdades, da direcção artística ao conselho de administração: uma preocupação em promover a participação de todas as comunidades, seguindo parâmetros de acessibilidade, diversidade, equidade, considerando processos em tempos longos, numa lógica de autonomia e liberdade e que permita o escrutínio por parte da própria equipa.

Finalmente, queremos acreditar que este será também um tempo de dedicar uma verdadeira atenção à equipa do D. Maria II: colocar as pessoas no centro das atenções, encontrar tempos de encontro e a capacidade de demonstração de empatia, valorizar a experiência de cada um e capacitar os elementos que a constituem, dar espaço de intervenção, dar voz, saber escutar, considerar o seu bem-estar e felicidade.

Recuperando ainda aquele que foi o vosso “pioneirismo”, podem partilhar algumas das conquistas mais significativas na aquisição de melhores condições de acessibilidade e, também, algumas das “dores de crescimento” sentidas nesse processo?

Partilhando algumas destas conquistas, e indo ao encontro do formulado ainda na vossa questão anterior, destacaríamos a presença regular dos recursos de acessibilidade na nossa oferta, com o consequente alargamento a outros públicos, agora também com a extensão desta oferta no território nacional. Por outro lado, por termos agora ao nosso lado neste projecto de acessibilidade o nosso parceiro principal, o Grupo Ageas Portugal, traz-nos muitas outras possibilidades de trabalho e sinergias para um futuro próximo.

Gostaríamos ainda de destacar a apresentação do espectáculo *Zoo Story* - e do *Mãos a Dentro*, curso de criação teatral para artistas S/surdos que o antecedeu -, uma co-produção com a Terra Amarela, apresentado no D. Maria II e agora na nossa Odisseia Nacional, exclusivamente interpretado em Língua Gestual Portuguesa, com audiodescrição e legendagem em português em todas as récitas. *Zoo Story* colocou-nos um conjunto diverso de questões que tocam a área da comunicação, acolhimento de públicos e, ainda,

acolhimento dos artistas que integraram o espetáculo e a oficina. E trouxe, pela primeira vez, outros públicos ao D. Maria II e aos teatros onde se apresentou.

O que sentimos que ainda dificulta o avanço do trabalho nesta área, mais do que outras questões, é a falta de termos na equipa uma pessoa dedicada às questões de acessibilidade, não obstante termos na equipa uma pessoa responsável pela coordenação desta área. Finalmente, deveremos estar atentos à trepidação do dia-a-dia e à actividade avassaladora, que sentimos ser um dos maiores obstáculos à reflexão e à concretização destes trabalhos fundamentais, não obstante o planeamento e a definição de metas e objectivos.

Para a instituição, qual a importância estratégica de afirmar uma política visível de responsabilidade social corporativa quando isso já seria inerente à sua missão enquanto teatro público? A inexistência de apoios poderia comprometer a vontade ou capacidade de concretizar a vossa política?

Esta questão, e que na verdade são duas questões, traz-nos a um ponto que pretendemos sublinhar, antes de mais: esta área - responsabilidade social ou acessibilidade - é realmente uma das áreas de maior evolução no trabalho desenvolvido pelo TNDM II nos últimos anos e a que importa dar uma visibilidade crescente. Ainda, a importância estratégica da afirmação de uma política de responsabilidade social corporativa está muito para além do que é a sua missão enquanto entidade pública.

Se a inexistência de apoios poderá comprometer a vontade ou a capacidade de concretizar esta política do D. Maria II,

a experiência dos últimos anos diz-nos que há projectos que, face aos orçamentos das nossas instituições, avançam com outra segurança e rapidez caso se consigam apoios financeiros de entidades externas. E referimo-nos, por exemplo, a intervenções que visam a eliminação de barreiras arquitectónicas ou obras de adaptação do edifício no sentido de promover melhores condições de acessibilidade a todos os espectadores. Ainda, o facto do TNDM II encontrar financiamentos para a área da acessibilidade trouxe-nos visibilidade, novas sinergias e a possibilidade de um investimento continuado no tempo.

Não obstante esta constatação, o que consideraríamos fundamental destacar, aqui, são dois pontos cruciais: primeiro, no que toca à importância de a instituição assumir nos seus instrumentos de gestão, ou organigrama, a área da responsabilidade social ou acessibilidade; aqui referimo-nos a instrumentos como o plano de actividades e orçamento anual ou o relatório de gestão e contas. Também, um ponto tão prático e operativo quanto este: que no orçamento anual da entidade seja inscrita uma rubrica orçamental com a designação de acessibilidade, com dotação, faz toda a diferença. Estas são conquistas pouco visíveis, mas importantes.

Um segundo ponto, que diz respeito a uma vontade expressa da instituição quanto ao alargamento e diversificação das suas fontes de financiamento. O desenvolvimento e solidificação do projecto artístico e institucional do D. Maria II desde há alguns anos, a par da necessidade de ultrapassar um financiamento público limitado e ainda complementar as receitas próprias provenientes da sua actividade, alavancaram a aposta em outras fontes de financiamento. A experiência que temos é que ao iniciar o trabalho nesta área de uma forma estruturada e consequente, o D. Maria II

conseguiu aumentar de forma expressiva o peso, em sede de orçamento, das receitas provenientes de mecenato, patrocínio e parcerias, e alargar e aprofundar as relações com o tecido corporativo e institucional.

Igualmente em curso com a requalificação está uma evolução significativa no que concerne à eliminação de barreiras físicas à acessibilidade (de artistas, técnicos e público), um objectivo pelo qual as organizações culturais em geral vêm batalhando. Notam o mesmo grau de preocupação com a acessibilidade intelectual e social?

Sentimos que há, cada vez mais, uma preocupação em trabalhar estas áreas por parte das organizações culturais. Naturalmente que o ponto de partida será, na maior parte das vezes, o trabalho sobre a eliminação de barreiras físicas - e no nosso caso também foi este o caminho -, mas constatamos que o passo seguinte é dado no sentido de um trabalho sobre a eliminação de barreiras de outro tipo, como as vertentes social, intelectual, de comunicação... Em Lisboa, a realidade que melhor conhecemos, existe um conjunto alargado de entidades que desenvolvem um trabalho muito interessante, consistente e continuado nesta área, que são uma inspiração e, ao mesmo tempo, parceiros para novos projectos a desenvolver.

Mas pensando também no território nacional, avanços como a Rede de Teatros com Programação Acessível fazem toda a diferença e nesta nossa Odisseia Nacional temos encontrado alguns teatros genuinamente preocupados não só com a eliminação de barreiras físicas, mas também com as questões que envolvem a acessibilidade intelectual e social.

Na Carta do Porto Santo, uma das recomendações associada à melhoria do índice de democracia cultural fala em “Assegurar que as equipas das instituições culturais espelham a diversidade cultural das comunidades que servem”. O TNDM II confronta-se com esta questão? Se sim, de que modo?

A resposta que nos surge como imediata iria no sentido de afirmar que nas instituições culturais - e o D. Maria II não é excepção -, as equipas raramente reflectem as comunidades em que estão inseridas ou as comunidades que servem. E que nos confrontamos com esta questão (e continuaremos a confrontar-nos), enquanto tivermos nas nossas “casas” equipas homogéneas, europeias, brancas e ainda, muitas vezes, capacitistas.

Mas uma segunda leitura da pergunta leva-nos a duas preocupações centrais e relativamente recentes no trabalho que desenvolvemos. Por um lado - e também referida na Carta do Porto Santo - a consideração de que as instituições culturais não conseguirão representar a diversidade das comunidades que servem se não as conhecerem. E, nesta perspectiva, o TNDM II foi pioneiro na constatação da necessidade de incluir na sua equipa uma área de avaliação e monitorização. Este trabalho tem como um dos seus primeiros desafios, precisamente, a escassez de dados sobre a actividade promovida pelo Teatro e os seus públicos, dentro e fora de portas.

Foi desenhada uma estratégia de abordagem no pressuposto da democracia cultural, que assenta nos princípios fundamentais pelos quais se rege o D. Maria II, incluindo a sua missão de serviço público e de promoção do acesso e fruição como um direito de todas e todos. E que se centra

nas pessoas que são o Teatro e lhes pretende dar voz: as que aí trabalham diariamente, as que aí trabalham de vez em quando, as que vêm ou vão assistir a espectáculos, as que participam em actividades e projectos, dentro e fora de casa.

Por outro, o TNDM II, desde há cerca de dois anos, tem vindo a trabalhar o seu processo de recrutamento de forma a torná-lo mais inclusivo. Nos últimos processos de recrutamento foi uma preocupação fazer reflectir, na equipa do Teatro, a diversidade da sociedade portuguesa e ainda o incentivo à candidatura de todas as pessoas, independentemente da sua origem étnica, deficiência ou incapacidade, idade, identidade de género, orientação sexual ou religião e, em particular, de pessoas que se identificam com grupos sub-representados na área das artes performativas. O TNDM II está envolvido num trabalho, ainda em curso, de elaboração de um manual de recrutamento inclusivo, iniciativa da Performart – Associação para as Artes Performativas em Portugal, da qual somos associados.

A nosso ver, o caminho que fizemos foi natural, no sentido em que um olhar sobre a diversidade da plateia e dos públicos – ainda muito longe do que queremos – fez-nos pensar no corpo de artistas e a sua representatividade e, finalmente, na equipa plural que queremos ter. É, pois, este caminho que estamos agora, a par, a fazer.



Zoo Story © Filipe Ferreira

UMCOLETIVO

*O futuro é uma semente
que se torna visível.*



Teatro Radiofónico © João P. Nunes

UMCOLETIVO é uma associação cultural fundada em 2013 e da qual fazem parte Bruno Caracol, Cátia Terrinca, David Costa, João P. Nunes, Raquel Pedro, Ricardo Boléo e Rui Salabarda. Desenvolveu uma forte relação com Elvas, onde esteve sediada e implementou a maioria das suas actividades até 2022, altura em que se mudou para Portalegre.

Dedica-se à criação, tendo como eixos a relação com o território, a exploração plástica da palavra e a convocação do público para o epicentro do objecto artístico. As suas obras procuram uma simbiose entre o desenvolvimento de públicos e a programação. Entende o espaço de construção artística como um lugar partilhado, horizontal e aberto.

A associação está envolvida em projectos de mediação, trabalhando com o Plano Nacional das Artes, a Organização dos Estados Ibero-americanos para Educação, Ciência e Cultura e vários estabelecimentos de ensino. Em parceria com a associação Sílabas Dinâmicas e o apoio do PARTIS & Art for Change, está a conceber um Museu Nómada que diminua as ancestrais clivagens entre a sociedade maioritária e a comunidade cigana.

www.umcoletivo.pt



Lungo Drom © João P. Nunes

Semear a democracia cultural é, antes de mais, reconhecer centralidades que não são a do poder económico e político – convidando os públicos a escutar outras vozes, outros sotaques, outros silêncios. Nesse sentido, gostaríamos de enterrar o país que vive entre Lisboa e Porto, batendo palmas ao mundo infinito de aldeias, vilas e cidades das quais brotam vontades que muitas vezes, por desapoio, murcham muito antes de irem além da ideia.

No desenvolvimento do vosso trabalho de criação teatral e programação em contextos de interioridade, quais os principais desafios com que se têm deparado?

Se respondermos cronologicamente, o primeiro desafio foi superar a sensação de que a língua em que queríamos falar não era a mesma de quem nos queria ouvir. Muitas vezes, isso fazia com que erroneamente acreditássemos não ser queridos. Era e é insólito, para muitas pessoas que vivem no interior do país, que alguém queira mudar-se, vindo de um centro de poder, para um lugar que, diz-se, “já não é o que era”. Fomos recebidos em Elvas entre a curiosidade e a descrença - reaprendemos e desaprendemos muito do vocabulário académico com o qual falamos da democratização do acesso à cultura. Deixámos de falar de descentralização, por exemplo, porque um dos principais desafios foi reconhecer a centralidade que cada território já tem.

Outro desafio foi fingir a solidão, a ausência de colegas-pares. Dessa solidão havíamos de colher frutos: a necessidade de programar, sobretudo residências artísticas, além do esbatimento de fronteiras e preconceitos entre arte, cultura e artesanato, que nos guiaram até novos colegas, amigos, com quem aprendemos e que convidámos a integrar alguns projectos.

Há um último desafio, que não superámos ainda, que é conseguir interceptar os circuitos mediáticos e de programadores, convidando-os a novos lugares e novas rotas. Talvez não seja este o último. Talvez também os desafios não sejam circunscritos à interioridade. Não o são, seguramente, os desafios de trabalhar com poucos recursos financeiros e no limiar do julgamento político - que questiona, de forma mais ou menos óbvia, se o que estamos nós a fazer é arte

para todos, confundindo grotescamente a ideia de que um objecto artístico possa ser para todos com a constatação de que ele deve agradar à maioria...

Dois dos vossos eixos de actuação são “a relação com o território” e “a convocação do público para o epicentro do objecto artístico”. De que forma isso se tem concretizado? Como provocam essa deslocação e implicação?

A relação com o território é uma questão que procuramos colocar desde logo a nível de produção. Se queremos criar raízes num lugar, então procuramos que os nossos consumos sejam feitos na região, o que transforma uma vontade ética numa possibilidade estética: que materiais, que matérias, que texturas, que cores, que sons (es)colhemos no lugar onde vivemos? (E até que ponto pode um objecto artístico fazer ver o que já se viu como nunca se viu?).

As comunidades acabam por ser movidas por essa curiosidade também de ver o que é “seu” transfigurado. A pouco a pouco, fomos nós, UMCOLETIVO, fazendo parte dessa paisagem (talvez o plural fosse mais justo), com a qual nos quisemos mesclar e confundir. O teatro - matriz do nosso pensamento e prática - permite que essa transfiguração se vá construindo pouco a pouco, oferecendo um ritmo respirado à vida que, de outro modo, passaria rápida. Esse processo sob a égide do qual nos tornamos parte do microsistema de um lugar é um processo (e um projecto) afectivo. Para lá do que sejam acções planeadas, passamos muito tempo entre ruas, cafés, minimercados.

Ainda assim, convocámos muitas vezes de forma directa o público para o epicentro das nossas actividades. Falamos de

fazer ensaios de leituras nas escolas. Falamos de envolver as comunidades enquanto famílias de acolhimento dos artistas, no contexto do Festival A Salto - do qual fomos promotores durante sete anos. Falamos de cozinhar com as cozinheiras da universidade sénior. Falamos de organizar assembleias de programação. O epicentro do objecto artístico é partilhado quando o público não é encarado como consumidor - partilha o espaço de ensaios, no qual se imiscui em diferentes etapas, transformando o texto e/ou a cena com as suas opiniões. Aliás, encarar o público como consumidor seria assumir a ideia do que fazemos mais como produto do que como processo. Para nós, o público é cúmplice, camaradeiro, camarada.

No vosso site, encontramos a afirmação: “Entendemos o espaço de construção artística como um lugar partilhado, horizontal e aberto - uma estufa de afectividade e democracia, onde somos minuciosos a explorar ideias e a levantar questões”. Este considerando remete-nos para a ideia de democracia cultural. Falem-nos um pouco de como este objectivo influencia o vosso trabalho.

Apontamos sempre em direcção à utopia para que tenhamos a pulsão da aprendizagem. Quando, há dez anos, falávamos sobre nós (quem seríamos, com que nome, obedecendo a que princípios) não era claro que o nome UMCOLETIVO pudesse abrir portas para o que sabemos agora fazer parte da nossa identidade.

A ideia de sermos um colectivo e de, portanto, sermos pertença de muitos, é a procura de uma plenitude que se reconhece depois do caminho ter sido começado. A plenitude parte de nós, enquanto equipa, ao abrirmos espaços para nos escutarmos fintando hierarquias, bebendo das

diversidades das nossas vidas e das nossas formações. E este núcleo familiar que somos vai sendo poroso e cada vez mais permeável. A cada proposta, a cada ideia, somos argila em busca de águas e mãos que possam seguir a nossa pulsação, transfigurando-nos. A democracia é para nós uma procura poética. Talvez, a cada espectáculo, busquemos virtudes em públicos diferentes, que nos ajudam a entendermo-nos.

Lembramo-nos de quando percebemos, claramente, que queríamos em momentos distintos da criação estar com as pessoas, ser familiares delas: em 2018, começámos o processo de *Tempestade*, uma co-produção com o Centro Cultural de Belém, através da Fábrica das Artes. O facto de, pela primeira vez, termos financiamento fez com que nos sentássemos a pensar conseqüentemente no processo. Então, surgiu uma primeira residência de dramaturgia, que fizemos em conjunto com alunos do secundário, em Castro Verde, em leituras e partilhas sucessivas do texto. Quando encontrámos o texto, na adaptação certa para que gostássemos da história, foi uma festa para todos.

Depois, quando rascunhámos o espectáculo, experimentando e errando, fomos ter com outros jovens, de outra cidade, no bairro da Quinta do Mocho. Contámos de onde viemos. Experimentámos coisas juntos até irmos polindo e polindo o espectáculo. Quando, por fim, a nossa *Tempestade* nasceu, reconhecemos nela a geografia de afectos que fomos trilhando. Os espectáculos são retratos de família. As famílias, se forem um espaço franco, podem ser o coração de uma democracia poética - não somos família por sermos parecidos, nos gostos ou nos objectivos. É-se família por uma coisa inexplicavelmente sanguínea - e o teatro talvez também o seja.

Agora, que estão implantados noutro contexto geográfico, em Portalegre, as circunstâncias que encontraram são as mesmas?

Não são as mesmas, de forma alguma. Desde logo, porque em parte nos mudámos com consciência das dificuldades que encontrámos anteriormente - soubemos ver como o poder local é opressor e, a partir de determinado momento, essa opressão (mesmo que não de uma vontade expressa de boicote) limita ou impede o trabalho artístico.

Essa biografia e esse lastro que temos, agora, fizeram-nos encarar esta mudança de frente: precisámos de mudar de território porque a nossa visão de arte carece não só de liberdade, mas também de um trabalho cúmplice com outras estruturas locais, nas quais a câmara municipal, naturalmente, se inclui. Ao contrário do projecto em Elvas, que foi acontecendo, sem noção de futuro (porque na verdade foi o mergulho em Elvas que nos despertou para a importância de pensar a acessibilidade e democracia culturais), aqui em Portalegre já chegámos enquanto estrutura profissional, com apoios estatais e com mais sete anos de experiência. É incomparavelmente mais difícil chegar quando temos muito mais vontade do que estrutura.

Agora, com vontade e estrutura, ainda que frágil, o nosso cartão de entrada também foi diferente. Em parte, talvez isso tenha pesado na diferenciação das circunstâncias que encontrámos. Portalegre apresenta-nos um executivo camarário cuja estrutura é mais funcional e responsiva, que reconhece as possibilidades e potencialidades do nosso trabalho, convocando-nos enquanto profissionais para participar na vida cultural do concelho e emprestando-nos meios, não apenas financeiros, para o desenvolvimento do nosso

projecto: cedências de transporte, apoio técnico, apoio na produção e na divulgação dos conteúdos. Estes apoios são decisivos na criação de vínculos com a comunidade, espelhando uma visão de cultura que vai para lá do financiamento de eventos. Por mais do que uma vez, já foi reconhecida a importância do UMCOLETIVO na dinâmica da cidade, tanto do ponto de vista artístico, como cultural, educacional e mesmo financeiro. Este reconhecimento expresso é, para nós, uma novidade e uma alegria.

Como idealizam o futuro no que concerne à disseminação da democracia cultural? Conseguem formular os principais obstáculos a essa idealização?

O futuro é uma semente que se torna visível. Nesse sentido, não o idealizamos, cuidamos dele. Semear a democracia cultural é, antes de mais, reconhecer centralidades que não são a do poder económico e político – convidando os públicos a escutar outras vozes, outros sotaques, outros silêncios. Nesse sentido, gostaríamos de enterrar o país que vive entre Lisboa e Porto, batendo palmas ao mundo infinito de aldeias, vilas e cidades das quais brotam vontades que muitas vezes, por desapoio, murcham muito antes de irem além da ideia.

Um dos principais obstáculos a este cultivo sustentável de práticas culturais é a iliteracia cultural e artística em que vivemos mergulhados enquanto portugueses. Enquanto não reconhecermos que as praças e os teatros podem ser lugares de revolução por excelência, tão importantes como o espaço da escola (ou da utopia que dela temos). Enquanto tratarmos a cultura e a arte como atividades de enriquecimento curricular, cerejas no topo do bolo do ensino. Enquanto os apoios às práticas artísticas forem

incomparavelmente inferiores aos apoios à educação, à saúde, à justiça. Enquanto os órgãos de comunicação social nos derem notícias apenas dos grandes centros urbanos como produtores e difusores de cultura. Enquanto não tivermos formação específica para olhar para os equipamentos culturais como espaços, também imateriais, que podem irradiar democracia e felicidade entre comunidades distintas da mesma geografia social ou afectiva. Enquanto olharmos, artistas, uns para outros sem vontade ou capacidade de cooperar, alienados em candidaturas. Enquanto nos faltar a coragem para apontar as feridas do capitalismo...

Enquanto tudo isto acontecer, a ideia de comunidade, vital para a democracia cultural, será só uma ideia. Porque as pessoas que trabalham para lá dos limites do seu próprio corpo, e negando-o, são convocadas diariamente a esquecerem-se de quem são. O que leva a que os projectos artísticos facilmente se desloquem de si em direcção à possibilidade de entreter (de fazer esquecer que estamos vivos, hoje e agora) ainda é um gesto de servidão ao dinheiro.



Tempestade © Vitor Paiva



Vitorica, Mestra de Cozinha do A Salto © Susana Chico

Uma conversa com Ben Evans, Director de Artes e Deficiência do British Council

*Estamos num
momento propício.*

Depois de ter estudado e trabalhado em encenação, Ben Evans foi director do teatro Oval House, em Londres. Mais tarde, foi director criativo da BeCreative, uma produtora independente que trabalha diversos projectos internacionais, incluindo a criação do Festival de Teatro de Lagos, na Nigéria.

Começou a trabalhar no British Council em 2011, como membro da equipa Drama & Dance, passando pela direcção do departamento de artes para Portugal e, em 2015, assumiu a sua actual função, como director do programa Arts & Disability do British Council para toda a União Europeia, bem como director do projecto Europe Beyond Access.

www.britishcouncil.org/arts/europe/europe-beyond-access

Tendo em conta a sua vasta experiência com artistas e projectos em toda a Europa, e não só, como vê o “estado da arte” no que diz respeito ao acesso e à inclusão, tanto para os profissionais da cultura (incluindo os artistas) como para o público? Onde é que vê progressos e quais os aspectos urgentes ainda por tratar?

Está a acontecer uma coisa notável na Europa. Cada vez mais, o sector das artes está a perceber que os compromissos há muito assumidos, no sentido de uma maior diversidade nas artes, têm de ser implementados: não só para o bem da sociedade, mas também para o bem das próprias artes. O sector cultural mainstream está finalmente a aperceber-se de que algumas das práticas culturais mais radicais e inovadoras emanam daqueles que têm sido frequentemente ignorados.

Ao mesmo tempo, comunidades há muito marginalizadas pelo sector cultural mainstream estão a encontrar novas formas de ganhar força política na prossecução do seu objectivo de igualdade de representação cultural e acesso. Em nenhum outro lugar pode isto ser visto mais claramente do que no movimento transnacional que exige um maior acesso às artes para as pessoas com deficiência, enquanto artistas, enquanto profissionais das artes e enquanto público.

Esta é uma afirmação ousada e encorajadora, para começar, e que fiz noutra local*. Mas optei por usar o itálico porque, como acontece com todas as afirmações ousadas e simples, esconde um quadro muito mais complexo, incluindo alguns indicadores bastante contraditórios. Mas, em suma, a minha sensação é de que em muitos países e a nível transnacional

estamos num momento propício para uma mudança positiva. A Acesso Cultura tem desempenhado o seu papel na contribuição para esta mudança.

Sempre me pareceu que devemos julgar as organizações artísticas não pelas suas belas palavras, pelas suas políticas ou pelos seus programas de educação e divulgação, mas pelas obras artísticas que apresentam nos seus palcos principais, nos seus festivais e nas paredes dos seus museus. Ignorem os comunicados de imprensa, as declarações em conferências, até os pedidos de financiamento (se é que alguma vez os vêem). Olhem antes para as suas programações artísticas anuais. Estas falam-nos dos valores da organização. E há novidades positivas.

Uma geração única de artistas com deficiência, em toda a Europa, está a ser apresentada nos principais espaços, festivais e redes. Refiro-me especificamente às artes performativas. Artistas e companhias como Chiara Bersani, Claire Cunningham, Diana Niepce, Dan Daw, Teatr 21, Michael Turinsky, Per.Art, Annie Hanauer e Noemi Lakmaier estão a tornar-se célebres e a obter reconhecimento nas principais redes culturais. Estes artistas juntam-se a algumas das companhias mais estabelecidas, como o Theater Stap da Bélgica, o Candoco do Reino Unido, o Back to Back da Austrália, o l'Oiseau-Mouche de França e outras companhias consagradas que têm vindo a trilhar um caminho para os artistas com deficiência, criando e fazendo digressões de obras, por todo o mundo, durante anos.

Por exemplo, nos últimos anos, Chiara Bersani, de Itália, foi incluída na lista Twenty Artist da Aerowaves em 2019; a companhia sérvia Per.Art foi seleccionada para fazer parte da TanzPlattform Deutschland 2020; em 2021, Claire

Cunningham, do Reino Unido, venceu o Prémio German Dance; e Diana Niepce, de Portugal, foi galardoada com o Prémio Autores 2022 da Sociedade Portuguesa de Autores para Coreografia. Estamos num momento propício. Contudo, destacam-se algumas preocupações fundamentais enquanto celebramos estas conquistas.

Em primeiro lugar, como foi simples e eficazmente exposto pelo bailarino e coreógrafo italiano Aristide Rontini: “E se formos apenas uma moda? Daqui a cinco anos, as pessoas vão interessar-se por nós?”. A preocupação de Aristide não é descabida. Embora eu não seja historiador de cultura, penso que basta olhar para a popularidade da arte bruta nas décadas de 1970 e 1980 (trabalhos realizados por artistas autodidactas ou alegadamente *naïve*, incluindo, por vezes, artistas com deficiência), uma popularidade que hoje em dia diminuiu largamente. Um interesse ou curiosidade de curta duração que já não é sustentável e que não conseguiu transformar fundamentalmente o sector cultural.

Esta preocupação também está relacionada com o facto de, nos últimos anos, vemos com tanta frequência que os desenvolvimentos artísticos e a integração de excelentes artistas com deficiência dependem mais de indivíduos perspicazes – na direcção artística, na programação e na direcção executiva – do que das instituições que dirigem. O que acontecerá quando essas pessoas mudarem de emprego ou quando se reformarem? Já vi instituições que eram pioneiras a nível internacional no apoio e na promoção do trabalho de artistas com deficiência cessarem subitamente todo o trabalho com esses artistas devido à mudança da pessoa que fazia a curadoria. A mudança tem de ser incorporada nas nossas instituições.

E, claro, isto faz com que nos questionemos acerca da falta de líderes culturais Surdos e com deficiência. Se o poder de decisão continuar eternamente nas mãos de pessoas sem deficiência - quer sejam pessoas responsáveis pela curadoria, direcção artística, direcção executiva, programação, ou membros de júri - a escolha relativamente à inclusão ou não de artistas com deficiência fica ao critério de pessoas sem deficiência. Há poucos progressos neste domínio.

Em segundo lugar, é preocupante o facto de, para algumas organizações artísticas, o convite a um dos artistas ou companhias que menciono constituir todo o seu compromisso com o trabalho dos artistas com deficiência. Este convite, feito muitas vezes a um artista estrangeiro, retira-lhes, de alguma forma, a responsabilidade de trabalhar activamente no sector local para eliminar as barreiras à progressão na carreira, para desenvolver oportunidades artísticas e para proporcionar oportunidades precoces e muito necessárias a artistas Surdos e com deficiência em início de carreira.

É um facto que, em muitos países, os artistas Surdos e com deficiência têm muito menos oportunidades para progredir. Os profissionais responsáveis pela direcção artística são confrontados com poucas opções no sector local. Mas parece-me que, nestes casos, a responsabilidade da organização anfitriã é ainda maior no que respeita ao seu envolvimento com artistas mais a jusante na cadeia profissional, em vez de admitir a derrota e de, simplesmente, acolher um espectáculo de apresentação única oriundo de outro país. Quando as instituições não fogem às suas responsabilidades, os resultados são poderosos. Basta olhar para a relação produtiva entre a Terra Amarela e o Teatro Nacional D. Maria II e o seu trabalho com actores S/surdos, para ver o que pode ser alcançado.

Este desafio de impulsionar o ecossistema cultural local estende-se aos financiadores das artes e aos decisores políticos. O Reino Unido é bem-visto por ter uma geração fantástica de artistas com deficiência. É claro que temos. Mas seria arrogante sugerir que isso se deve apenas ao talento artístico e que nada tem que ver com o compromisso de décadas para com uma maior equidade nas artes por parte dos financiadores e decisores políticos britânicos. O ambiente é menos hostil. As companhias que fazem o seu trabalho em sectores onde há um compromisso muito menor com fundos para actividades culturais acessíveis e um compromisso menor com a redução de barreiras no sector (e aqui incluem os artistas portugueses) fazem-no com um enorme custo pessoal. A experiência deve ser exaustiva e desmoralizante.

Em terceiro lugar, e talvez de forma mais generalizada, temos de reconhecer que, na Europa, o restabelecimento cultural pós-Segunda Guerra Mundial e pós-Guerra Fria é uma história de décadas de marginalização cultural. Artistas, promotores, instituições, financiadores e políticos têm sido todos, pelo menos passivamente, coniventes. É a história do afastamento institucional das pessoas com deficiência da vida cultural. Nenhum pequeno grupo bem-sucedido de artistas com deficiência irá alterar este facto.

No entanto, apesar destes sinais, mantenho a minha afirmação inicial. Algo extraordinário está a acontecer na Europa e a mudança está a ser liderada pela curiosidade artística. Tendo em conta que, durante décadas, o argumento político e moral para a igualdade das pessoas com deficiência nas artes não deu resultado – com boas intenções que se revelaram inadequadas –, talvez o facto de o sector cultural estar a reconhecer o argumento “cultural” para a redução de barreiras, e que as artes beneficiam deste

trabalho, possa finalmente provocar mudanças. Tenho de manter a esperança.

Em muitas ocasiões, o acesso e a inclusão são “assuntos interessantes para se falar”, tanto no que diz respeito aos políticos quanto aos profissionais da cultura. É uma conversa “agradável” e, por vezes, uma acção, em que parece que estamos a fazer um favor às pessoas com deficiência. Esta mentalidade está a mudar e como?

Sim e não! Embora tenha acabado de dizer que tenho de manter a esperança, sou sempre trazido de volta à terra ao recordar um painel de discussão em que participei na Alemanha, em 2021. Fomos recebidos por uma importante casa de espectáculos alemã, numa das maiores cidades da Alemanha: um teatro com centenas de funcionários, incluindo uma companhia de teatro residente, e uma das organizações mais bem financiadas na Alemanha, país com um dos sectores culturais mais bem financiados do mundo. Durante o debate, perguntaram ao director artístico se consideraria a hipótese de reduzir ligeiramente a sua extensa programação e de usar recursos para garantir o acesso do público a cada uma das produções do seu teatro (língua gestual, audiodescrição, etc.). A sua resposta, com um sorriso e um aceno de cabeça para o vereador da cultura da cidade, sentado ao seu lado, foi que o faria se lhes fosse dado mais dinheiro para o efeito.

Esta atitude, de que o sector cultural não tem responsabilidade para com a sua comunidade, para com o seu público (do qual 18% a 22% terá alguma deficiência), é chocante para mim. O facto de as pessoas com deficiência só serem consideradas se e quando um financiador público puder dar um pouco mais

de dinheiro à instituição é, francamente, ofensivo. O facto de o director artístico ainda ter um emprego depois de ter feito uma declaração de forma tão pública perturba-me.

Sou mais positivo quando vejo financiadores e políticos a tentar introduzir mudanças nas suas políticas culturais e programas de financiamento. Por vezes, estas mudanças centram-se apenas no público, por exemplo, a parceria entre o Ministério da Cultura e do Património Nacional da Polónia e a organização não governamental PFRON para distribuir cinco milhões de euros a organizações polacas para melhorar o acesso do público (juntamente com uma nova lei que exige que as instituições financiadas pelo Estado empreguem um coordenador de acessibilidade). Outras vezes, centram-se directamente no apoio ao trabalho de artistas com deficiência: por exemplo, o novo fundo de projectos para artistas com deficiência do Ministério da Cultura italiano. Outras, ainda, destinam-se a organizações artísticas mais populares, como o Programa para a Prática Artística Inclusiva lançado pela Fundação Federal Cultural Alemã.

Estas acções demonstram um compromisso institucional e uma mudança estrutural que, assim esperamos, assegurem que a equidade nas artes para as pessoas com deficiência, enquanto artistas, profissionais das artes e público, deixe de ser uma sensação “agradável” ou um extra opcional - mas sim o cerne do nosso ecossistema cultural. A mudança tem de acontecer a este nível estrutural para ser mais do que uma mera fachada.

Conhece bem o trabalho da Acesso Cultura. Na verdade, o British Council foi fundamental tanto para apoiar a nossa actividade em Portugal, como para nos pôr em contacto com o mundo. Como avaliaria o trabalho desenvolvido nestes primeiros dez anos? Qual é a sua percepção do impacto da nossa organização? Há algum aspecto que considere diferenciador na nossa associação?

Devo dizer que esta é uma pergunta difícil de responder. Não porque a Acesso Cultura não tenha concretizações, mas porque quero exprimir-me com um entusiasmo que não é característico da minha inerente condição de inglês! Como referiu, o British Council tem sido um colaborador de longa data da Acesso Cultura, e assumimos esse compromisso porque acreditamos que a Acesso Cultura é uma organização notável.

Quando falo sobre o trabalho da Acesso Cultura noutras partes da Europa (e falo mesmo!), o que noto sempre é que a organização conseguiu, de alguma forma, ser uma defensora e uma aliada dos artistas e do público com deficiência, criticando activamente as instituições que marginalizam as pessoas com deficiência. E, no entanto, ao mesmo tempo, a Acesso Cultura tem a confiança das instituições e dos decisores políticos para ser uma entidade amiga e crítica: uma entidade conselheira, mentora, e organizadora de debates importantes. Este equilíbrio entre ser crítica e ser amiga - dizendo a verdade ao poder, mas compreendendo também que mesmo as grandes organizações têm dificuldade em saber como proceder - parece bastante singular.

Vivi em Portugal entre 2013 e 2015, tendo chegado há dez anos, aquando da fundação da Acesso Cultura.

Ao visitar agora o país, parece que houve mudanças abismais no debate do sector cultural sobre Artes e Deficiência. A Acesso Cultura tem estado no centro de grande parte dessas mudanças.

É evidente, mesmo para quem está de fora, que o debate público no sector cultural português precisa de ser apoiado por mudanças institucionais e estruturais. O trabalho da Acesso Cultura é agora mais necessário do que nunca. Contudo, neste vosso décimo aniversário, podem orgulhar-se das vossas concretizações. Parabéns!

* “Art, aesthetics, cultural policy and disability”, in *Agents for Change*. Londres: Bloomsbury, 2023 (no prelo).



10+1

**Acesso, participação
e democracia cultural:
visões e experiências**



Acesso Cultura, Associação Cultural