



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
MESTRADO EM DANÇA**

CARLOS EDUARDO O. DO CARMO

**ENTRE SORRISOS, LÁGRIMAS E COMPAIXÕES: IMPLICAÇÕES
DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS BRASILEIRAS (2007 A
2012), NA PRODUÇÃO DE ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA NA
DANÇA**

Salvador
2014

CARLOS EDUARDO O. DO CARMO

**ENTRE SORRISOS, LÁGRIMAS E COMPAIXÕES: IMPLICAÇÕES
DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS BRASILEIRAS (2007 A
2012), NA PRODUÇÃO DE ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA NA
DANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos

Salvador
2014

SISTEMA DE BIBLIOTECAS - UFBA

Carmo, Carlos Eduardo O. do.

Entre sorrisos, lágrimas e compaixões: implicações das políticas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança./ por Carlos Eduardo O. do Carmo. - 2014.

131f. il.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014.

CARLOS EDUARDO O. DO CARMO

**ENTRE SORRISOS, LÁGRIMAS E COMPAIXÕES: IMPLICAÇÕES
DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS BRASILEIRAS (2007 A
2012), NA PRODUÇÃO DE ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA NA DANÇA.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 21 de abril de 2014.

Lúcia Helena Alfredi de Matos – Orientadora _____
Doutora em Artes Cênicas pela UFBA
Universidade Federal da Bahia

Fátima Campos Daltro de Castro _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP
Universidade Federal da Bahia

Nome: Silvia Suzana Wolff _____
Doutora em Artes pela UNICAMP
Universidade Federal de Santa Maria

*Para Annie Hanauer, Carol Teixeira, Claire Cunningham, Dan Daw, Dave Toole,
Estela Lapponi, Mickaella Dantas, Renata Mara, Vick Malin e Welly O'Brien.*

É sobre arte que falamos!

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Lúcia Matos, que antes mesmo do mestrado sempre esteve presente e incentivando minha Dança e teve papel fundamental nesta pesquisa;

À professora e amiga Fafá Daltro por minha trajetória artística e acadêmica não ser possível sem a sua presença;

Às amigas, Carolina Teixeira, Estela Lapponi e Renata Mara pela importância de suas presenças intrusas, desassossegando a minha poesia e enchendo de dança esta pesquisa;

Ao meu amor, Nei Lima, pela companhia, colo, paciência e compreensão nos meus momentos de silêncio e “presença ausente”. Também pelas alfazemas para os sonhos bons;

À minha mãe Dinorah Oliveira por ser para ela que a minha roda gigante gira e pela compreensão em dias de tv silenciada e mesa posta sem mim;

À minha irmã Paloma Oliveira, meu cunhado Júnior e ao meu sobrinho Rudá por tornarem mais leves os momentos em que eu não sorri;

A todos os meus amigos, aqui representados por Cléa Ferreira, Catarina Gramacho, Ana Cecília Soares e Iara Cerqueira que fazem parte de tudo isso, desde o início;

Ao professor David Iannitelli por fazer nascer em mim o dançarino que me tornei e me possibilitar experiências transformadoras com a Dança;

Ao Grupo X de Improvisação em Dança pelos anos de aprendizado, sorrisos e carinhos;

À professora Leda Muhana por ser cais em meio às tempestades;

Aos funcionários e professoras da Escola de Dança da UFBA, em especial a Lenira Rengel, Adriana Bittercourt e Carmem Paternostro pela escuta, torcida e compartilhamento de suas experiências;

A todos os colegas de turma do Mestrado e em especial a Joyce Barbosa, Jussara Braga, Lucas Valentim e Carol Vaz, por eu sempre poder Contar + com vocês;

À CAPES pelo apoio financeiro no último ano dessa pesquisa;

Por fim, agradeço pela experiência perturbadora da criação às minhas meninas Judite, Odete e Marilyn e ao meu Corpo.

“A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva...”

(Roda Viva – Chico Buarque)

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado visa compreender as implicações das políticas públicas culturais brasileiras, criadas no período de 2007 a 2012, na produção de artistas com deficiência na Dança e como estes criam nexos com suas ações políticas. São traçadas transversalidades referentes à acessibilidade e às questões sociais, educacionais e culturais relacionadas às pessoas com deficiência, buscando observar seu protagonismo, tendo como parâmetro a visão social da deficiência presente nos *Disability Studies*. Para isso, foi realizada análise documental, verificando Leis Federais que tratam da acessibilidade de pessoas com deficiência, assim como as convenções internacionais. No campo das políticas culturais brasileiras, foram analisadas as propostas nacionais da cultura e setoriais para a Dança e as diretrizes de políticas culturais para a inclusão, vigentes no período de 2007 a 2012, tendo como suporte o Plano Nacional de Cultura, Plano Setorial de Dança, Sistema Nacional de Cultura e as propostas de autores tais como Gilberto Gil e Juca Ferreira (2013), Albino Rubim e Alexandre Barbalho (2007), Lia Calabre (2007), dentre outros. A pesquisa se configura num Estudo de Caso, com unidades múltiplas, em que foi analisada a produção de quatro artistas profissionais com deficiência que atuam de forma independente para a realização de seus trabalhos artísticos. Os dados aqui coletados foram obtidos através de entrevista semi-estruturada e análise de material iconográfico e documental referente aos seus trabalhos artísticos. O corpo do dançarino com deficiência não é compreendido apenas pelo seu aspecto biológico, mas visto como um sistema complexo que está em constante fluxo de trocas de informações com o ambiente e que a dança produzida por qualquer pessoa não somente é resultado de suas especificidades físicas, como também dessas trocas. O conceito de linhas abissais, apresentado por Boaventura de Sousa Santos (2010), contribui para esta pesquisa ao ser relacionado com o pensamento do corpo ideal para a Dança em contraste com o corpo com deficiência que resulta em lacunas importantes observadas nas políticas culturais. Este estudo aponta a permanência de linhas abissais entre a produção dos artistas com deficiência e as políticas culturais, mas deslocamentos pós-abissais têm sido desenhados, por um pequeno grupo de artistas com deficiência que com suas produções e ação política na dança tem borrado essas fronteiras.

Palavras-chave: dança; política cultural; artista com deficiência.

ABSTRACT

This master's research aims to understand the implications of the Brazilian public policies, created between 2007 and 2012, in the production of artists with disabilities in Dance and how those create linkages with their political actions. Transversalities regarding accessibility and social, educational and cultural issues are designed seeking to observe its role having as parameter the social vision of disability in the Disability Studies. For this purpose was performed document analysis checking Federal Laws that deal with accessibility for people with disabilities, as well as international conventions. In the field of Brazilian cultural policies, were analyzed the national culture and sectoral proposals for Dance and the guidelines for cultural policies of inclusion prevailing in the period 2007-2012, having as base the Culture Nacional Plan, the Sectoral Plan for Dance, the Nacional System of Culture and the proposals of authors as Gilberto Gil and Juca Ferreira (2013), Albino Rubim and Alexandre Barbalho (2007), Lia Calabre (2007), among others. The research is set as a case study with multiple units, that analyzed the production of four professional artists with disabilities who work independently to conduct their artwork. The data collected here was obtained through semi-structured interviews and analysis of iconographic and documentary material relating to their artwork. The body of the dancer with a disability is not understood only by its biological aspect, but seen as a complex system that is constantly exchanging information with the environment and the dance produced by any person is not only a result of their physical characteristics, but also of these trades. The concept of abyssal lines, presented by Boaventura de Sousa Santos (2010), contributes to this research when associated with the thought of the ideal body for dance in contrast to the disabled body, resulting in significant gaps observed in cultural policies. This study indicates the permanence of abyssal lines between production of artists with disabilities and cultural policies, but post-abyssal displacements have been designed by a small group of artists with disabilities that with their productions and political action in Dance have blurred these boundaries.

Keywords: Dance; Cultural Policy; artist with disability.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Espetáculo Desassossego em Branco - Foto André Fossati	89
Figura 2	Espetáculo Desassossego em Branco - Foto André Fossati	94
Figura 3	Espetáculo Judite quer chorar, mas não consegue! - Foto Célia Aguiar	96
Figura 4	Performance Intento 3257,5 - Foto David Röthlisberger	101
Figura 5	Óculos de Zuleika Brit	103
Figura 6	Performance Poética Protética - Foto Marcelo Santana	105
Figura 7	Performance Poética Protética - Foto Marcelo Santana	108
Figura 8	Performance Poética Protética - Foto Marcelo Santana	109

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APABB	Associação de Pais e Pessoas com Deficiência de Funcionários do Banco do Brasil e da Comunidade
APAE	Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais
AVSA	Associação Vida Sensibilidade e Artes
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CIEMh	Centro Integrado de Estudos do Movimento Hip-Hop
CNC	Conferência Nacional de Cultura
CNPC	Conselho Nacional de Política Cultural
Conade	Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa Portadora de Deficiência
Corde	Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa com Deficiência
Ensp	Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca
EUA	Estados Unidos da América
FHC	Fernando Henrique Cardoso
Fiocruz	Fundação Oswaldo Cruz
Funarte	Fundação Nacional de Artes
IBAC	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
IBCM	Instituto Beneficente Conceição Macêdo
Laps	Laboratório de Pesquisa em Saúde Mental
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros
LIBRAS	Língua Brasileira de Sinais
MEC	Ministério da Educação
MinC	Ministério da Cultura
ONG	Organização não governamental
ONU	Organização das Nações Unidas

Oscip	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PNC	Plano Nacional de Cultura
PND	Plano Nacional da Dança
PSD	Plano Setorial de Dança
SCDC	Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural
SDH/PR	Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República
Sesc	Serviço Social do Comércio
Sesi	Serviço Social da Indústria
SID	Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SNPD	Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência
SUS	Sistema Único de Saúde
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
VSA	<i>Very Special Arts</i>

SUMÁRIO

	COMO QUEM PARTIU	14
1	RODA MUNDO RODA GIGANTE... IMINÊNCIA DE POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS E SEUS AGENCIAMENTOS COM AS QUESTÕES DA DEFICIÊNCIA NO GOVERNO LULA.	23
1.1	APROXIMAÇÕES COM A SOCIEDADE CIVIL E SETORES ESPECÍFICOS PARA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA.	31
2	A GENTE TOMA A INICIATIVA: AÇÕES POLÍTICAS DIRECIONADAS PARA A PESSOA COM DEFICIÊNCIA	45
2.1	VERY SPECIAL ARTS: UMA ARTE EXCESSIVAMENTE MUITO ESPECIAL	48
2.2	DIÁLOGO ENTRE CULTURA E DEFICIÊNCIA NO GOVERNO LULA. UMA QUESTÃO DE DIVERSIDADE CULTURAL?	58
2.2.1	“Loucos pela diversidade”: políticas culturais no campo da Saúde Mental.	62
2.2.2	“Nada sobre nós sem nós”: a Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para a Inclusão de Pessoas com Deficiência.	66
2.2.3	“Nada sobre nós sem nós”: o edital.	74
3	A GENTE VAI CONTRA A CORRENTE: CONTEXTO DA DANÇA PRODUZIDA POR ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA E AS RELAÇÕES DE SUA PRODUÇÃO COM AS POLÍTICAS PÚBLICAS	79
3.1	CORPO INTRUSO ENLAGARTADO PROTÉTICO DESASSOSSEGADO NA DANÇA.	89
3.1.1	Desassossego em Branco	89
3.1.2	Judite quer chorar, mas não consegue!	94
3.1.3	Intento 3257,5 – Corpo Intruso_Zuleika Brit	101
3.1.4	Poética Protética	106

3.2	FAZ TEMPO QUE A GENTE CULTIVA: ESTRATÉGIAS PARA OCUPAÇÃO DE OUTROS ESPAÇOS.	109
	EIS QUE CHEGA A RODA-VIVA: APONTAMENTOS CONCLUSIVOS	117
	REFERÊNCIAS	122
	APÊNDICE A - Roteiro da entrevista realizada com os sujeitos da pesquisa	128
	ANEXO A – Carta de Repúdio ao Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011 – Edição Albertina Brasil – “Nada Sobre Nós Sem Nós”	130

COMO QUEM PARTIU

Assim como Drummond, quando nasci, em 26-10-1976, um anjo torto disse: *Vai, Carlos! ser gauche na vida*. E eu fui. Em minha certidão de nascimento e em todos os outros documentos meu nome é Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, mas pelo hábito de sempre ouvir me chamarem de Edu, desde pequeno, assimilei este apelido como minha identidade e escolhi ser conhecido artisticamente como Edu O.

Tive pólio com 1 ano. Aos 5 fui alfabetizado e li uma manchete que dizia: “Teimosia de Telê derrotou o Brasil”. Aos 8 viajei à Brasília para fazer uma cirurgia no Hospital Sarah Kubitschek. Me apaixonei por Carol aos 9 e para ela escrevi minha primeira carta de amor. Brinquei de pipa, bicicleta, baleado, picula, gude e boneca. Tinha coleção de *Playmobil* com os quais eu fazia teatrinho de boneco e especiais de Natal. Adorava colocar toalha na cabeça fingindo ser cabelo grande. Pintava o rosto de palhaço com minha irmã e a turma da rua. Tive medo de Monga. Aos 13 ganhei minha primeira cadeira de rodas. Meus pais se separaram nesse período. Tive missa de 15 anos. Fiquei bêbado pela primeira vez com essa idade. Faltava às aulas do cursinho pré-vestibular e por isso entrei num curso de pintura. Aos 18 ingressei na Escola de Belas Artes da UFBA. Lá descobri que eu gostava de rapazes. Fiz aula na Escola de Teatro, onde conheci uma dançarina que me levou para a Escola de Dança de onde não saí mais.

Desde 1999, faço parte do Grupo X de Improvisação em Dança. Durante nove anos fui professor de artes para jovens surdos de São Francisco do Conde. Fiz especialização em Arteterapia, curso de Clown, dicção, poesia falada. Já viajei bastante dançando. Trabalhei, num período de dois anos, com a *Candoco Dance Company*, de Londres, onde dancei no *Queen Elizabeth Hall – Southbank Centre*, em ocasião das Olimpíadas Culturais de 2012. Com esta companhia, conheci o outro lado do mundo, a China. Continuo contando a vida de Judite¹, me confessando para Odete² e lendo Becket para Marilyn³. Me perturbei com O Corpo Perturbador⁴.

¹ Judite quer chorar, mas não consegue! - solo apresentado desde 2006

² Odete, traga meus mortos - espetáculo criado em colaboração com Lucas Valentim com estreia em 2010

³ Ah, se eu fosse Marilyn! - intervenção urbana criada em 2010

⁴ O Corpo Perturbador - projeto criado em 2010

Dancei com Alito Alessi⁵. Je t'aime nosso *Euphorico*⁶ com a *Cia Artmacadam* que nos levou muitas vezes à França. Já fiz Ariel, de Shakespeare, em *Lyon*⁷. Durante dois anos produzi o “Encontro o que é isso? de Dança”. Escrevi um livro infantil que se transformou em audiolivro. Ganhei alguns prêmios e editais. E continuo tendo muita saudade de Santo Amaro...

Todas essas experiências (e muitas outras) foram moldando os caminhos que me trouxeram até aqui, para a imersão nesta pesquisa que relaciona políticas públicas culturais brasileiras para a área da Dança e artistas com deficiência. A realidade do cotidiano da pessoa com deficiência, relacionada às questões que emergem com meu trabalho artístico, me estimularam a tentar compreender, com esta pesquisa de mestrado, de que maneira as políticas públicas culturais brasileiras têm favorecido ou não a produção de artistas com deficiência e como estes criam nexos com suas ações políticas.

O período analisado aqui parte do segundo mandato do presidente Lula (2007-2010), quando se efetivou o diálogo entre Estado e o segmento das pessoas com deficiência no âmbito cultural. Nessa análise, verifiquei os impactos dessas políticas nas produções de alguns artistas com deficiência até o ano de 2012.

No Brasil, a partir da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (2003-2008), intensificaram-se os discursos e ações para implantação de políticas públicas que atendam à diversidade cultural, incluindo, entre outras, questões voltadas para a acessibilidade das pessoas com deficiência aos bens culturais e à produção artística.

Assim, a partir desse cenário, o problema central que direciona este estudo se configura em “Quais as implicações das políticas públicas culturais brasileiras, criadas no período de 2007 a 2012, na produção em Dança de artistas com deficiência?”.

Outras questões de pesquisa surgiram também em complemento a este problema, a fim de investigarmos de forma dialógica, a relação entre as políticas

⁵ No ano de 2007, em São Paulo, participei do espetáculo Joy Lab Research, do coreógrafo americano Alito Alessi.

⁶ O projeto *Euphorico* é um intercâmbio artístico entre o Grupo X de Improvisação em Dança e a Cia Artmacadam, que acontece anualmente, alternando produções no Brasil e na França.

⁷ Participação no espetáculo Tempête 13^o Sud, da companhia francesa Kastor Agile.

culturais e os artistas com deficiência. Para isso, foram formuladas as seguintes questões:

a) Qual a compreensão dos artistas com deficiência selecionados para a pesquisa sobre o papel das políticas públicas?

b) Como as políticas públicas culturais, implementadas no período de 2007-2012, têm favorecido ou não a emergência e o reconhecimento da produção dos artistas com deficiência na dança?

c) Qual o posicionamento dos artistas com deficiência entrevistados frente à existência ou não de políticas voltadas para este segmento?

Esta pesquisa concentra-se nas políticas inclusivas e culturais, principalmente na área da Dança, criadas a partir da gestão Lula e, desse modo, não pretende analisar todo o percurso histórico do panorama político cultural brasileiro.

Assim, os principais objetivos aqui apresentados, são:

a) Identificar políticas públicas para a Dança, no Brasil (2007- 2012), observando suas implicações para a produção de artistas com deficiência nesta área;

b) Compreender e analisar políticas setoriais inclusivas no campo da cultura, instituídas a partir de 2007, e seus reflexos no campo da Dança;

c) Identificar na área da Dança, artistas com deficiência com trabalhos autorais e independentes que tenham projetos apoiados por mecanismos das políticas culturais, visando analisar o impacto gerado na sua produção.

Mesmo tendo como recorte temático “Políticas Públicas Culturais Brasileiras em Dança e artistas com deficiência”, essa pesquisa acaba se deparando com outras questões no nível macro que impedem de deter-me apenas em um discurso específico, restrito ao campo da arte.

Deste modo, ao longo da escrita, traço transversalidades e retorno a questões mais abrangentes no que se refere à realidade das pessoas com deficiência, como as barreiras atitudinais, físicas e econômicas, a invisibilidade, a dificuldade de acesso à educação e conseqüentemente aos bens culturais, etc.

O que me interessa nessa pesquisa é trazer a voz da pessoa com deficiência na construção de políticas públicas e articular com epistemologias que potencializem essa relação. Assim, me apoio no que Santos (2010) chama de *Epistemologias do*

*Sul*⁸, no intuito de possibilitar que outros discursos surjam na relação Dança e Deficiência, que não sejam segmentadores e hierarquizantes, e propor a possibilidade da construção de um pensamento pós-abissal, que para o autor seria “um aprender com o Sul usando uma epistemologia do Sul” (SANTOS, 2010, p. 53), porém sem refutar os conhecimentos do Norte.

Nesse sentido, recorro a Correia (2007) quando afirma em sua tese “Corpo Sitiado..., a comunicação invisível. Dança, Rodas e Poéticas”, que o corpo com deficiência na Dança é,

[...] literalmente e irrestritamente, corpo com propriedade diferente do padrão estabelecido para atuar como dançarino e exige uma epistemologia própria para seu entendimento e não uma epistemologia adaptada. Ou seja, as idéias sobre o corpo do cadeirante precisam se ajustar ao corpo do cadeirante e não ao corpo andante. É uma maneira de pensar o problema do corpo em regra conceitual e eficácia prática (CORREIA, 2007, p. 52).

Percebo, enquanto pessoa com deficiência, como é difícil o exercício de estar no outro lado da linha, tentando entender a relação com este lado da linha, a partir de saberes e conhecimentos que são produzidos, quase que exclusivamente por pessoas sem deficiência.

Como verificar os discursos que emergem sobre as questões da deficiência, sendo estes constantemente aplicados e afirmados pelo não-deficiente? Saberes construídos por um corpo que não sabe o que é ser corpo com deficiência, pelo corpo que não se depara com as dificuldades de acesso, por ideias que muitas vezes, se não em sua grande maioria, funcionam como arranjos e não atendem às reais necessidades?

Foucault (2012) entende que são fundamentais os discursos que emergem de quem vive a experiência, mais do que as teorias que falam sobre a experiência.

Com isso, não afirmo que um lado ou outro da linha não possa ou deva falar, escrever, pesquisar, pensar sobre o seu lado oposto, ou que, no nosso caso, tudo

⁸ Para uma abordagem mais detalhada do conceito de Epistemologias do Sul, cf. RODA MUNDO RODA GIGANTE... Iminência de políticas culturais brasileiras e seus agenciamentos com as questões da deficiência no Governo Lula, p. 35.

que se refira à deficiência só possa ser defendido por quem a possua, mas defendo que a construção de conhecimento que surge da pessoa com deficiência é um conhecimento específico e deve ser levado em conta.

O exercício que aqui proponho é pensar como emergir uma fala “do outro lado da linha”, neste caso, do corpo com deficiência na Dança, colonizado pelo pensamento hegemônico de um corpo ideal, tendo como referências o pensamento de quem está “deste lado da linha”, ou seja, autores sem deficiência.

Santos (2010) identifica como um problema, justamente, contarmos apenas com instrumentos hegemônicos para enfrentar questões que se colocam a partir do pensamento pós-abissal, porque ele afirma que não temos ainda os conceitos para enfrentar o novo, a descontinuidade, a ruptura, a revolução.

Porém, o autor propõe que tentemos ver se os instrumentos hegemônicos podem ser utilizados de maneira contra-hegemônica e, por outro lado, se nas culturas e nas formas políticas que foram marginalizadas e oprimidas pela modernidade ocidental podemos encontrar embriões de coisas novas.

A fim de aprofundar as questões referentes a essa pesquisa, fez-se necessário encontrar artistas profissionais com deficiência que atuassem de forma autônoma, e que, em algum momento, tiveram acesso a mecanismos de fomento público para a realização de seus trabalhos artísticos.

Porém, num processo árduo até chegar à configuração do recorte para os sujeitos da pesquisa, segui um roteiro de busca:

Primeiro, listei diversos artistas e companhias atuantes no Brasil, aos quais tive acesso por indicação de outros pesquisadores ou por contato durante esses anos de experiência e participação em congressos, encontros, seminários e festivais voltados para a dança com pessoas com deficiência.

Em seguida, a partir da análise do perfil desses artistas, cheguei às especificidades necessárias para atender aos critérios adotados da escolha dos sujeitos de pesquisa. Tornou-se pertinente buscar artistas que desenvolvessem projetos independentes e gerissem seu próprio trabalho de forma autônoma, sem se submeterem à organização ou interesses de grupos que, de uma forma geral, são coordenados por pessoas sem deficiência. Isso porque, ao longo da pesquisa, ficou evidente que o próprio processo de criação e também as implicações das políticas

culturais na produção artística diferem em relação ao artista que trabalha de maneira autônoma daquele que atua num contexto de companhia.

Em meio à grande dificuldade de localizar artistas que atendessem ao perfil delimitado, identifiquei Ana Carolina Teixeira (RN), Estela Lapponi (SP) e Renata Mara (MG), além de incluir minha experiência como um artista que vem desenvolvendo também produções independentes. Artistas com trajetórias de vida e profissional muito distintas entre si, mas que, em muitas vezes, se aproximam em decorrência das dificuldades encontradas por todo artista com deficiência no Brasil.

Os eleitos como sujeitos da pesquisa, correspondem aos interesses de investigar o artista com deficiência que fosse propositivo no sentido da criação e ao mesmo tempo tivesse uma compreensão ampliada de todo processo da produção artística, assumindo uma posição de protagonismo no seu percurso na Dança. O que não é comum, na maioria das vezes, quando se trata de companhias de dança que atuam com pessoas com deficiência.

Ana Carolina Teixeira é graduada e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e PPGAC/UFBA⁹, respectivamente, onde continua, atualmente, suas pesquisas em nível de Doutorado. Foi coreógrafa, dançarina e diretora da Cia Roda Viva, de Natal. Há muitos anos, Teixeira atua nas áreas de Dança, Teatro, Performance e Vídeo, mesma linha de atuação de Estela Lapponi. Ambas hemiplégicas por consequência de acidente vascular cerebral (AVC).

Estela é graduada em jornalismo, sem nunca ter exercido a profissão. Coursou Mestrado em Práticas Cênicas e Cultura Visual da Universidade de Alcalá, em Madri e especializou-se em Estudos Contemporâneos de Dança, no Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA. O início de sua carreira artística se deu no campo teatral, como intérprete. Após o AVC e alguns anos de distanciamento da atuação artística, hoje dedica-se enfaticamente ao campo da performance.

Renata Mara se define como artista da área da Dança em contexto educacional e cênico. Fez o curso profissionalizante de dança com o Grupo 1º Ato. Possui graduação em Psicologia e especialização em Ensino e Pesquisa no campo da Arte-Educação e Cultura, na Escola Guignard (Universidade do Estado de Minas

⁹ PPGAC/UFBA – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia

Gerais). Atualmente, é professora substituta na área de Expressão Corporal no curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto – MG. Renata possui baixa-visão causada por uma Retinose Pigmentar, uma das diversas Doenças Degenerativas da Retina.

Eu tenho graduação em Artes Plásticas, pela Escola de Belas Artes da UFBA, com especialização em Arteterapia, cursada na Universidade Católica de Salvador (UCSal) e Mestrado em Dança. Desde 1999, integro o Grupo X de Improvisação em Dança, no qual assumo, atualmente, as funções de Diretor Artístico, coreógrafo e intérprete. Paralelamente ao grupo, venho desenvolvendo produções independentes, com destaque para os trabalhos: *Judite quer chorar, mas não consegue!*, *O Corpo Perturbador*, *Ah, se eu fosse Marilyn!* e *Odete, traga meus mortos*, que desenvolvi em parceria com Lucas Valentim. Também tenho sido convidado para participar de projetos de artistas e grupos internacionais como Alito Alessi (EUA), Gilles Pastor (França) e *Candoco Dance Company* (Inglaterra).

A pesquisa junto às artistas foi realizada através de entrevista semi-estruturada¹⁰ e análise de fotografias, vídeos e *releases* dos seus trabalhos artísticos, além de matérias em jornais, publicações na internet, artigos e também as dissertações e monografias resultantes de suas pesquisas acadêmicas.

Utilizei entrevistas semi-estruturadas, pois de acordo com Manzini ([2004], p. 2¹¹), “esse tipo de entrevista pode fazer emergir informações de forma mais livre e as respostas não estão condicionadas a uma padronização de alternativas”.

Assim, o roteiro ao invés de fechar possibilidades de emergência de outras questões, é utilizado como um meio para o pesquisador se organizar para o processo de interação com o entrevistado. Com as entrevistas, realizadas e gravadas via *Skype*, pude identificar suas escolhas artísticas e posicionamentos acerca das políticas públicas culturais, bem como sua relação com os mecanismos de fomento, como editais e leis de incentivo fiscal.

Além disso, realizei uma análise documental, verificando Leis Federais que tratam da acessibilidade de pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida e convenções internacionais que servem como guia para as políticas públicas

¹⁰ A coleta de dados junto a André Andries sobre as questões do VSA Brasil também foi realizada por meio de entrevista semi-estruturada.

¹¹ Disponível em: <<http://www.sepq.org.br/IIcipeq/anais/pdf/gt3/04.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

brasileiras, a exemplo da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU/2006), Convenção sobre a Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO/2005), Relatório Mundial sobre a Deficiência (2010), entre outros.

No campo das políticas culturais brasileiras, foram analisadas as propostas nacionais da cultura e setoriais para a Dança e as diretrizes de políticas culturais para a inclusão, vigentes no período de 2007 a 2012. Para isso, tive como suporte o Plano Nacional de Cultura, Plano Setorial de Dança, e textos de estudiosos e gestores na área como os ex-ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira (2013), e autores como Albino Rubim e Alexandre Barbalho (2007), Lia Calabre (2007), dentre outros.

No que concerne à sistematização, esta dissertação está estruturada em três capítulos, usando para fins de organização a imagem de um alvo, que parte de conteúdos mais abrangentes e, no decorrer da escrita, aborda os assuntos mais específicos.

No primeiro capítulo intitulado **“RODA MUNDO RODA GIGANTE... Iminência de políticas culturais brasileiras e seus agenciamentos com as questões da deficiência no Governo Lula”**, é apresentado um breve histórico do contexto das políticas culturais herdadas pelo Presidente Lula que consistia, basicamente, nas leis de incentivo fiscal iniciadas com o governo Sarney e que tiveram seu apogeu na presidência de Fernando Henrique Cardoso.

São abordadas também, neste capítulo, as mudanças conceituais de cultura, a partir da gestão Lula e a aproximação desse governo com a sociedade civil e setores específicos da chamada diversidade cultural, para construção de políticas públicas culturais, bem como do Plano Setorial da Dança, Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura

O segundo capítulo, **“A GENTE TOMA A INICIATIVA: Ações políticas específicas para a pessoa com deficiência no campo da Dança, no Brasil”**, traz um breve histórico do movimento das pessoas com deficiência e as mudanças na compreensão e conceito da deficiência. Aborda assuntos específicos voltados para as políticas de inclusão das pessoas com deficiência, lembrando o período em que o *Very Special Arts* esteve vinculado à FUNARTE. Nesse capítulo, são analisados documentos oficiais, como os relatórios frutos dos encontros entre Ministério da

Cultura e sociedade civil e editais específicos que foram realizados a partir desses documentos.

No terceiro e último capítulo que chamei de **“A GENTE VAI CONTRA A CORRENTE: contexto da dança produzida por artistas com deficiência e as relações de sua produção com as políticas públicas”** são apresentados os dados coletados junto aos sujeitos desta pesquisa, suas relações com os mecanismos das políticas culturais e seus posicionamentos e reflexões em relação a estes.

1 RODA MUNDO RODA GIGANTE... IMINÊNCIA DE POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS E SEUS AGENCIAMENTOS COM AS QUESTÕES DA DEFICIÊNCIA NO GOVERNO LULA.

A partir do primeiro mandato do presidente Lula (2003-2006) e da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura¹², houve importantes mudanças na área da cultura e da política cultural do país, que anteriormente estavam vinculadas, segundo Rubim (2007, p. 11), a palavras como: “autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios”.

Nos governos que antecederam a Lula, tanto nos oito anos de mandato do Presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) - 1995 a 2002, quanto dos governos anteriores, predominava a visão de Estado mínimo, acompanhada pela política de incentivo fiscal que reforçavam a submissão da cultura à lógica do mercado (BARBALHO, 2007), a qual foi sustentada pela ênfase na renúncia fiscal.

Nesse panorama histórico brasileiro mais recente, abrangendo as últimas décadas do século XX e início do século XXI, vê-se o surgimento das leis de incentivos fiscais que se tornaram o principal foco das políticas culturais e o modo predominante de se pensar o financiamento da cultura nacional.

A gestão do Presidente José Sarney (1985 a 1990) é marcada pela criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985. Até então, a cultura era gerida no interior do Ministério da Educação e Saúde e posteriormente no Ministério da Educação e Cultura (MEC). Como afirma Reis (2008),

Somente em 1970 é criada uma primeira estrutura no governo federal inteiramente responsável por tratar de questões culturais – o Departamento de Assuntos Culturais (criado pelo Decreto nº 66.296, de 03/03/1970), vinculado ao MEC, posteriormente substituído pela Secretaria de Assuntos Culturais que foi transformada em Secretaria de Cultura em 1981, ainda atrelada ao Ministério da Educação e Cultura (REIS, 2008, p. 25).

¹² O Ministério da Cultura esteve sob gestão de Gilberto Gil período de 2003 a 2008.

Um ano após a criação do Ministério, foi implantada a primeira lei de incentivos fiscais brasileira, recebendo o nome de Lei Sarney. Esse tipo de mecanismo político estabelece uma relação entre poder público e setor privado, em que o primeiro abdica de parte dos impostos devidos pelo segundo, que em contrapartida deve investir recursos próprios na promoção de determinado produto cultural (BARBALHO, 2007).

No governo subsequente, comandado pelo Presidente Fernando Collor (1990 a 1992), o Ministério da Cultura foi extinto junto com diversos de seus órgãos¹³, muitos de seus funcionários foram colocados em disponibilidade, diversos programas e projetos foram suspensos e a Lei Sarney, que apresentava problemas na forma de aplicação, também foi revogada (CALABRE, 2007).

Esse mesmo governo promulga, em Dezembro de 1991, a Lei nº 8.313 que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura. Calabre (2007) explica que “a nova lei, que ficou conhecida como Lei Rouanet, era um aprimoramento da Lei Sarney e começou, lentamente, a injetar novos recursos financeiros no setor através do mecanismo de renúncia fiscal” (CALABRE, 2007, p. 94).

Em 1992, já com o governo de Itamar Franco, é recriado o Ministério da Cultura, período também de recriação da FUNARTE e criação da Lei do Audiovisual (1993). Calabre (2007) destaca que nesse momento tinha início o processo da conformação de uma nova política, com destaque para as leis de mercado e onde o Ministério tinha cada vez menos poder de interferência.

Silva e Dutra (2012) sentenciam que

No Brasil, a quase ausência do Estado caracterizou as políticas públicas de cultura no período da redemocratização. Deste, o governo FHC herdou, e deu continuidade, ao modelo das Leis de Incentivo (LI), em que as organizações privadas detêm o direito de decidir como serão utilizados os recursos públicos. Sustentando-se no argumento falacioso – porque trata como bem cultural só o que é mercadoria de consumo de massa – de que juízos sobre bens culturais são subjetivos, sujeitos a gostos pessoais e que, portanto, nenhum agente público pode levá-lo adiante sem violar os princípios da moralidade e da impessoalidade, os formuladores do modelo das LI defenderam a substituição do Estado pelo suposto equilíbrio resultante da mão invisível do mercado cultural. Assim, o Estado

¹³ Nesse período a FUNARTE (Fundação Nacional das Artes) foi transformada em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC).

cedeu sua função promotora de ações culturais à iniciativa privada e, simultaneamente, abandonou à inanição e ao sucateamento os equipamentos e as instituições públicas já existentes (SILVA e DUTRA, 2012, p. 1-2).

Assim, com a gestão do Ministro Francisco Weffort (1995-2002), no período de FHC, tem-se a consagração do modelo que transferia para a iniciativa privada, através da lei de incentivo, o poder de decisão sobre quem deveria ou não receber recursos públicos incentivados.

Calabre (2007) enfatiza também que a Lei Rounet se tornou um importante instrumento de marketing cultural das empresas patrocinadoras e foi, ao longo do tempo, sofrendo alterações que subvertiam o projeto inicial de conseguir parceria da iniciativa privada em investimentos da área.

O resultado disso, segundo essa autora, é a aplicação de recursos públicos a partir da lógica do setor privado, além da concentração na aplicação desses recursos:

Um pequeno grupo de produtores e artistas renomados são os que mais conseguem obter patrocínio. Por outro lado, grande parte desse patrocínio se mantém concentrado nas capitais da região sudeste. As áreas que fornecem aos seus patrocinadores pouco retorno de marketing são preteridas, criando também um processo de investimento desigual entre as diversas áreas artístico-culturais, mesmo nos grandes centros urbanos (CALABRE, 2007, p. 94).

Apesar dessa lei permanecer sem alterações no Governo Lula (2003 - 2010), foi nesse momento onde iniciaram-se mudanças significativas no cenário das políticas culturais brasileiras, embora no campo econômico esse governo ainda mantivesse tendências neoliberais, oriundas das gestões passadas.

Nesse período, com Gilberto Gil assumindo o Ministério da Cultura, inicia-se a ampliação do conceito de cultura, a formulação e implementação de políticas públicas que estimulassem ações de promoção da diversidade, incluindo a pluralidade cultural do país, na tentativa de compreender as demandas de setores específicos.

A proposta realizada pelo governo de Lula quando assume a presidência em 2003 se diferencia, justamente, pela intenção de implantar um modelo de gestão tendo o Estado mais presente e

participativo na sociedade, especialmente quando comparado à política de “Estado-mínimo” defendida pelos governos anteriores influenciados pela perspectiva neoliberal nos anos de 1980 e 1990 (período referente principalmente aos governos Collor e FHC). Esse modelo proposto por Lula incluía um Estado mais presente, também, no setor cultural, na tentativa de romper com a histórica falta de políticas e planos a médio e longo prazo no país (REIS, 2008, p. 27).

Como eixo estratégico dessa gestão, a cultura passa a ser considerada em sua dimensão antropológica, econômica e simbólica da existência social brasileira (GIL; FERREIRA, 2013). O ex-ministro Gilberto Gil define a cultura, na perspectiva do seu Ministério, como

usina de símbolos de cada comunidade e de toda a nação. Como eixo construtor de nossa identidade, permanentemente alimentada pelos encontros entre as múltiplas representações do ser brasileiro e da diversidade cultural do planeta. Como espaço de realização da cidadania e superação da desigualdade (GIL; FERREIRA, 2013, p. 360).

A mudança na compreensão e no conceito de cultura possibilitou uma nova maneira de pensar políticas públicas para a área. Juca Ferreira, Ministro da Cultura no período de 2008 a 2010, explica essa alteração:

Cultura para nós, não é só arte. Cultura é toda produção simbólica do povo brasileiro. Tudo que tenha significado, além de sua funcionalidade, passa a se inserir no mundo da cultura. Esse não é um conceito novo. Nova é a incorporação deste conceito pelo Estado brasileiro (GIL; FERREIRA, 2013, p. 460).

É interessante relacionar essa perspectiva do MinC sobre as dimensões da cultura com a explicação de Isaura Botelho (2001) sobre a noção de cultura a partir de duas perspectivas: uma antropológica e outra sociológica. Ela considera que, em termos de políticas públicas,

a distinção entre as duas dimensões é fundamental, pois tem determinado o tipo de investimento governamental em diversos países, alguns trabalhando com um conceito abrangente de cultura e outros delimitando o universo específico das artes como objeto de sua atuação. A abrangência dos termos de cada uma dessas definições estabelece os parâmetros que permitem a delimitação de estratégias de suas respectivas políticas culturais (BOTELHO, 2001, p. 74).

Botelho esclarece que na perspectiva antropológica,

a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. Desta forma, cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade (BOTELHO, 2001, p. 74).

Por outro lado, a cultura compreendida por sua visão sociológica

é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. (...) refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso. (...) trata-se de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou seja, aquilo que o senso comum entende por cultura (BOTELHO, 2001, p. 74).

Botelho afirma ainda que, na visão sociológica, trata-se de expressão artística em sentido estrito, inscrevendo-se aí tanto a produção de caráter profissional quanto amadora. A autora acredita que o fato de se estar diante de um universo institucionalizado, torna-se um campo privilegiado pelas políticas culturais, por possuir uma maior visibilidade

Em contrapartida, Isaura Botelho continua dizendo que para a cultura, compreendida em sua perspectiva antropológica, ser assimilada por uma política, é preciso que haja uma reorganização das estruturas sociais e uma distribuição de recursos econômicos.

Para a autora, é necessário penetrar no circuito mais organizado socialmente, o que caracteriza a dimensão sociológica, o que só é possível a partir de “uma articulação das pessoas diretamente interessadas, unindo demandas dispersas em torno de objetivos comuns, formalizando-as de modo a dar essa visibilidade ao impalpável, em torno de associações de tipos diversos” (BOTELHO, 2001, p. 75).

Como visto anteriormente, a cultura no governo Lula buscou se aproximar à visão antropológica, numa perspectiva ampliada, à qual se articulam outras três dimensões: simbólica, cidadã e econômica. Porém, a visão antropológica defendida pelo governo, de certo modo, difere do conceito trazido por Botelho, uma vez em que enfatiza as questões econômicas e mescla aspectos da dimensão sociológica, como veremos a seguir.

Na abordagem do MinC, a dimensão simbólica está relacionada às necessidades e ao bem-estar do homem enquanto ser individual e coletivo, considerando que todos os seres humanos têm a capacidade de criar símbolos. Adota uma abordagem antropológica abrangente, se propondo a “cultivar” as infinitas possibilidades de criações simbólicas, mantendo um olhar atento às linguagens artísticas, mas reconhecendo e valorizando também outras possibilidades de criação simbólica, expressas em novas práticas artísticas e em modos de vida, saberes e fazeres, valores e identidades (MINISTÉRIO..., 2012).

Juca Ferreira (2013) explica que o foco das políticas desse âmbito é a valorização da diversidade, das expressões e dos valores culturais, além da qualificação e desenvolvimento das diversas linguagens artísticas.

A segunda dimensão compreende a cultura como direito de cidadania, como direito de todos os brasileiros. Desta maneira, “os direitos culturais devem ser garantidos com políticas que ampliem o acesso aos meios de produção, difusão e fruição dos bens e serviços culturais” (MINISTÉRIO..., 2012, p. 17).

Segundo Ferreira (2013), a palavra-chave da dimensão cidadã é acessibilidade, é o respeito à regionalização para que os recursos não se concentrem em dois ou três estados ou regiões do país e que não estejam disponíveis apenas para as atividades culturais de certos segmentos artísticos.

Por sua vez, a dimensão econômica traz a compreensão de cultura como parte constitutiva do novo cenário de desenvolvimento econômico justo e sustentável. “Considera o potencial da cultura para gerar dividendos, produzir lucros, emprego e renda, assim como estimular a formação de cadeias produtivas que se relacionam às expressões culturais e à economia criativa” (MINISTÉRIO..., 2012, p. 18).

Com base nessa tridimensionalidade, o Ministério buscava conduzir os trabalhos de modo a valorizar a diversidade e a sociedade civil, fortalecendo os mecanismos de participação social na formulação, implementação e avaliação das ações culturais (GIL; FERREIRA, 2013).

Apesar de ser nesse Governo Lula e na gestão de Gilberto Gil que, pela primeira vez, a participação social se torna um elemento de base na formulação de políticas culturais, não podemos deixar de ressaltar que, ao analisarmos as práticas e propostas das políticas culturais federais desses últimos sete anos, estas ainda se baseiam prioritariamente numa visão econômica. Isso se dá pelo foco na meta de distribuição de verbas (ainda feita sem indicadores que mensurem as necessidades de cada área), tentando atender as diferentes manifestações culturais, mas ainda sem a construção de programas e propostas de médio e longo prazos, que abranjam de maneira mais eficiente a perspectiva antropológica da cultura, na acepção apontada por Botelho (2001).

Isso pode ser percebido nas discrepâncias existentes entre os discursos e as práticas. O Ministro Gilberto Gil (2013), em seu discurso de posse do primeiro mandato, enfatizou que cabe ao Estado criar condições de acesso aos bens simbólicos a todas as pessoas, bem como proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, além de promover o desenvolvimento cultural da sociedade. Na sua perspectiva, o acesso à cultura é compreendido como um direito básico da cidadania, assim como o direito à educação, à saúde e à vida num ambiente saudável. Além disso, enfatiza que a diversidade interna é um dos nossos traços identitários mais nítidos.

Os discursos do Ministro Gilberto Gil, organizados em um livro publicado em 2013, apontam a diversidade na pauta das políticas culturais como o maior patrimônio nacional, porém, de fato, o que observamos ao longo do tempo, por meio das ações implantadas pelo MinC, com foco maior nos editais, é que isso não sai do plano das intenções e desejos.

Como já afirmou Rubim (2007), não somente a diversidade, mas a própria cultura é insistentemente negligenciada, sofrendo com a descontinuidade de propostas e ações. Esse quadro agravou-se, a partir das mudanças ministeriais

ocorridas no governo da Presidenta Dilma Russeff, com os mandatos das Ministras Ana de Holanda (2011-2012) e a atual, Marta Suplicy (2012-atual).

Como foi amplamente divulgado, o início da gestão Gil foi marcada por uma reformulação na estrutura administrativa do MinC e pela articulação desse Ministério junto a diversos segmentos da área artística e da sociedade em geral. Foram criadas as secretarias de Políticas Culturais, de Articulação Institucional, de Programas e Projetos Culturais, a de Fomento à Cultura e a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID¹⁴), dentre outras, sendo esta última a que mais nos interessa nesta investigação.

A SID foi criada a fim de promover e apoiar as atividades de incentivo à diversidade e ao intercâmbio cultural como meio de promoção à cidadania e abriga os programas relacionados às questões das pessoas com deficiência, a comunidade LGBT, comunidades populares, áreas transversais ao segmento cultural (cultura e saúde; cultura e trabalho; etc) e outras que, anteriormente, não eram contempladas devidamente nas políticas culturais, bem como em nenhuma área específica.

Para Calabre,

a diversidade cultural coloca em pauta a questão da democratização cultural. Um processo contínuo de democratização cultural deve estar baseado em uma visão de cultura como força social de interesse coletivo, que não pode ficar dependente das disposições do mercado. Numa democracia participativa a cultura deve ser encarada como expressão da cidadania, um dos objetivos do governo deve ser, então, o da promoção das formas culturais de todos os grupos sociais, segundo necessidades e desejos de cada um, procurando incentivar a participação popular no processo de criação cultural, promovendo modos de autogestão das iniciativas culturais (CALABRE, 2007, p. 102).

Calabre (2007) destaca, nesse período, as discussões em torno de alterações na Lei Rouanet¹⁵, por meio de fóruns, com a participação dos segmentos artísticos e

¹⁴ Em 2011, na gestão Ana de Holanda no Ministério da Cultura, ocorreu o processo de integração da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural com a Secretaria da Cidadania Cultural, transformando-se no que hoje conhecemos como Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC), sob a responsabilidade de Márcia Rollemberg.

¹⁵ Apenas em 1º de Julho de 2013 foram publicadas mudanças efetivas que readequam procedimentos para apresentação, recebimento, análise, aprovação, execução, acompanhamento e prestação de contas de propostas que recebem incentivo via Lei Rouanet. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/lei-rouan-1/10895>. Acesso em: 16 dez 2013.

sociedade em geral, a fim de avaliar a importância, aplicação e resultados dessa Lei. Como uma dessas ações, podemos destacar os seminários Cultura para Todos, cujo principal objetivo era o de receber contribuições para uma futura reformulação dessa lei de incentivo à cultura (CALABRE, 2012).

Essa autora considera que naquele momento iniciavam os primeiros diálogos entre o Ministério e a sociedade civil, que viriam a ser fundamentais na construção das políticas públicas específicas para diversos segmentos da sociedade, assim como as políticas setoriais das variadas linguagens artísticas.

Sobre isso, Isaura Botelho (2007) chama a atenção também para a criação das Câmaras Setoriais correspondentes às diversas expressões artísticas que tiveram importante papel na discussão sobre as diretrizes políticas e planos de ação de cada setor, tendo propiciado “pela primeira vez na história da gestão federal de cultura, a participação da sociedade civil no processo de definição do conjunto de metas e ações a serem priorizadas por essas políticas setoriais” (BOTELHO, 2007, p. 130).

Foi dentro dessa instância, com representantes da sociedade civil de diferentes regiões do Brasil que se iniciou, pela primeira vez, discussões mais articuladas para a construção de políticas públicas para a área da cultura, como veremos na próxima parte deste capítulo.

1.1 APROXIMAÇÕES COM A SOCIEDADE CIVIL E SETORES ESPECÍFICOS PARA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA.

Um dos principais projetos desenvolvidos no governo Lula para a área cultural foi a proposta de um Sistema Nacional de Cultura (SNC)¹⁶, que surge, em 2002, ainda no programa de governo de sua candidatura à presidência da República. Essa proposta intitulada “A Imaginação à Serviço do Brasil”, é considerada pioneira como plataforma de governo na história política brasileira, na área cultural (COSTA, 2012).

¹⁶ Na gestão Lula foram desenvolvidos outros programas de relevância para a área cultural no país, como por exemplo, o Cultura Viva com seus Pontos de Cultura. Porém, ao longo dessa dissertação, terão destaque os projetos que mais se aproximam dos interesses da pesquisa.

A ideia baseava-se no modelo do Sistema Único de Saúde (SUS) para “tentar dar, guardadas as devidas proporções e peculiaridades da gestão cultural, efetividade, continuidade e permanência às políticas culturais” (COSTA, 2012, p. 22).

A experiência do SUS mostrou que o estabelecimento de princípios e diretrizes comuns, a divisão de atribuições e responsabilidades entre os entes da federação, a montagem de um esquema de repasse de recursos e a criação de instâncias de controle social asseguram maior efetividade e continuidade das políticas públicas (MINISTÉRIO..., 2010, p. 36).

O Sistema Nacional de Cultura tem como principal objetivo as relações intergovernamentais, com base num modelo que reúne a sociedade civil e os entes federativos da República - União, Estados, Distrito Federal e Municípios - para a efetivação dos direitos culturais em âmbito nacional, de forma articulada com seus respectivos sistemas de cultura, organizados de forma autônoma e em regime de colaboração.

A Emenda Constitucional nº 71, promulgada em 29 de novembro de 2012, acrescenta à Constituição Federal o artigo 216-A que define o SNC como

um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais (BRASIL, 2012).

De forma descentralizada e participativa, o Sistema Nacional de Cultura rege-se por princípios como: diversidade das expressões culturais; universalização do acesso aos bens e serviços culturais; cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; transversalidade das políticas culturais; democratização dos processos decisórios com participação e controle social; descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações, entre outros.

Na apresentação do documento “Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura”, publicado pelo MinC, em 2010,

Juca Ferreira, então Ministro da Cultura, afirma que tanto o Sistema Nacional de Cultura, quanto o Plano Nacional de Cultura (PNC)

se inserem na construção de um marco legal para a área da cultura, que fortalecerá a capacidade do Estado de realizar ações que valorizem nossa diversidade, garantam o direito de todos os brasileiros à cultura e concretizem o potencial desse setor para o nosso país (MINISTÉRIO..., 2010, p. 9).

O Plano Nacional de Cultura é um dos elementos constitutivos¹⁷ do SNC e suas macro diretrizes são a plataforma desse Sistema (COSTA, 2012).

Com relação ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Plano prevê a adesão voluntária dos municípios e estados e o consequente repasse de recursos, preferencialmente, através de um fundo municipal de cultura, que deve ser acompanhado e fiscalizado pelo Conselho de Cultura (estadual e municipal). Os entes federados que aderirem ao PNC devem fornecer informações regulares para a atualização do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais, que será construído pelo Ministério da Cultura (CALABRE, 2013, p. 29).

O PNC está previsto no artigo 215 da Constituição Federal, criado pela Lei nº 12.343/2010, e é definido como um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais, com metas previstas até 2020.

Contudo, este não é o primeiro Plano Nacional de Cultura do país. Em 1975, o então Conselho Federal de Cultura, sistematizou uma política cultural em nível federal, formalizando um conjunto de diretrizes para o setor (BOTELHO, 2007), configurando a Política Nacional de Cultura, e se tornando o primeiro plano de ação governamental, no Brasil, que trata de princípios norteadores de uma política cultural (BARBALHO, 2007).

¹⁷ Os elementos constitutivos do Sistema Nacional de Cultura que devem ser instituídos nos entes federados, são: Órgãos Gestores da Cultura; Conselhos de Política Cultural; Conferências de Cultura; Planos de Cultura; Sistemas de Financiamento à Cultura; Sistemas Setoriais de Cultura (quando pertinente); Comissões Intergestores Tripartite e Bipartites; Sistemas de Informações e Indicadores Culturais e Programa Nacional de Formação na Área da Cultura (MINISTÉRIO..., 2011).

O Plano Nacional de 1975 compreendia a diversidade cultural do país contribuindo para a unidade nacional. Não devemos esquecer que nesse período estávamos submetidos ao Regime Militar e toda compreensão sobre nacionalidade, nessa Política Nacional de Cultura, se embasava numa perspectiva essencialista (REIS, 2008).

Isso quer dizer que se aspirava preservar, entre outras coisas, a originalidade, genuinidade, peculiaridade, tradição e consciência nacional, “bem como reprimir as manifestações culturais que não compartilhavam com as idéias dos grupos dominantes desses períodos” (REIS, 2008, p. 9), além de ansiar proteger a cultura nacional dos valores estrangeiros impostos pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural, como ditavam as normas da Ideologia de Segurança Nacional (BARBALHO, 2007).

De maneira diferente, o Plano Nacional de Cultura, elaborado no governo Lula, se propõe a compreender a diversidade numa relação intercultural, não de forma universalizada, mas respeitando as especificidades e peculiaridades de cada região e segmento social.

Segundo os documentos oficiais, o PNC busca atender as demandas culturais correspondentes a diversos grupos em todas as situações econômicas, localizações geográficas, origens étnicas, faixas etárias e demais situações identitárias, o que abrange também as pessoas com deficiência.

A elaboração do Plano Nacional de Cultura foi supervisionada pelo Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC¹⁸), criado em 2005. Aqui abordarei prioritariamente os espaços da representação da sociedade civil, via Câmaras/Colegiados e as conferências.

Na estrutura do Sistema Nacional de Cultura, as Câmaras Setoriais de Cultura (atualmente Colegiados Setoriais¹⁹) foram criadas em 2004, como órgãos consultivos vinculados ao CNPC. Se constituem como instâncias de diálogo entre

¹⁸ O Conselho Nacional de Política Cultural é uma instância deliberativa do Ministério da Cultura, criada para colaborar na formulação de políticas públicas e na articulação entre os governos federal, estaduais e municipais e a sociedade civil.

¹⁹ A estruturação do Sistema Nacional de Cultura implicou na mudança de Câmaras Setoriais para Colegiados Setoriais, quando se oficializou dentro do organograma do governo, em ocasião da publicação que institucionalizou o Conselho Nacional de Políticas Culturais e os Colegiados.

entidades governamentais e representantes dos segmentos artísticos como Dança, Música, Teatro, Artes Visuais, Literatura, Circo, entre outros, coordenados pela FUNARTE e MinC.

No caso da Dança, especificamente, vale ressaltar que, como afirma Matos (2011), a princípio, a Câmara de Dança não havia sido prevista no organograma do MinC, e sim a de Artes Cênicas, mas com a articulação da classe de Dança, em todo o país, foram realizados manifestos solicitando a separação da Câmara de Teatro e Dança, para que cada área pudesse apontar suas especificidades. Essa reivindicação foi acatada pelo então secretário-executivo Juca Ferreira.

Vale lembrar que a instituição desse espaço de representação da dança só foi possível porque a categoria já se articulava mesmo sem a parceria do poder público, tendo instituído em 2001, o Fórum Nacional de Dança e em seguida os fóruns regionais que passaram a ser reconhecidos pelas instâncias governamentais como representações da classe²⁰ (MATOS, 2011).

A composição das Câmaras Setoriais se deu a partir de consulta pública. Inicialmente, foi composta parcialmente por indicação da classe e a outra parte por “especialistas” escolhidos pela própria FUNARTE, agregados a representantes governamentais. Apenas quando se constituiu como Colegiado, em 2008, passou a ser composta via eleição.

A Câmara Setorial de Dança constituiu-se, inicialmente, com representantes da sociedade civil de diversos Estados brasileiros, representantes por áreas de atuação (Cadeia de Produção da Dança, Formação, Difusão, Produção, Consumo/Formação de Público, Política Cultural e Articulação e Questões Trabalhistas) e do poder público com representantes do MinC e convidados eventuais de Ministérios com ações transversais: Trabalho, Educação, Relações Exteriores, etc. (CÂMARA, 2011).

A partir do diálogo permanente entre os representantes da dança brasileira e poder público, o trabalho da Câmara possibilitou o início das discussões sobre a

²⁰ Essa articulação, inicialmente, foi motivada pela atuação do CONFEF – Conselho Federal de Educação Física, criado em 1998, que tentou restringir o campo de ação dos profissionais da Dança e subjugá-los às suas demandas, considerando que é de sua responsabilidade a fiscalização do exercício profissional em qualquer intervenção profissional relativa às atividades físicas, compreendendo equivocadamente a Dança como modalidade da educação física.

cadeia produtiva do setor e apontou os primeiros caminhos para a elaboração de diretrizes e ações para o seu desenvolvimento.

As reuniões promovidas pela Câmara Setorial fortaleceram a mobilização da classe, trouxeram a público suas demandas e criaram um espaço até então inédito para a construção de políticas públicas na área de dança.

Em 2009, já como Colegiado Setorial, houve a definição da primeira proposta do Plano Nacional da Dança²¹ (PND), criado para fazer parte do Plano Nacional de Cultura (PNC) e que serviria de base para a implantação de políticas culturais de proteção e promoção da diversidade da dança brasileira.

A elaboração do PND teve como pressuposto atender as demandas de todas as manifestações artísticas de dança, valorizando a produção brasileira em sua diversidade estética e levando em consideração seus diferentes contextos regionais, sociais, econômicos, políticos e artísticos (CÂMARA, 2011, p. 260).

Segundo Matos (2011), um dos resultados mais significativos da participação da Dança nas instâncias consultivas governamentais refere-se, justamente, à constituição desse Plano Setorial da Dança (PSD).

Em 2010, esse documento foi readequado aos cinco eixos do Plano Nacional de Cultura (Estado, Diversidade, Acesso, Desenvolvimento Sustentável e Participação Social), prevendo propostas estruturadas em diretrizes e ações, a serem implementadas ao longo dos 10 anos seguintes, que foram articuladas aos temas: Gestão e Políticas Culturais em Dança; Economia e Financiamento da Dança; Formação em Dança e de Público; Pesquisa, Criação e Produção em Dança; Difusão e Circulação de Dança; Registro e Memória da Dança.

Os cinco eixos do PSD que estão relacionados aos eixos do PNC, apresentam “diretrizes e ações que, de uma forma geral, indicam a necessidade de desenvolvimento de programas continuados para a área, com avaliação sistematizada e transparência no uso de recursos públicos” (MATOS, 2011, p.40).

No entanto, se forem observadas atentamente as diretrizes e ações propostas nesse Plano Setorial da Dança, não se encontra nenhum ponto referente à produção

²¹ Posteriormente, o nome desse Plano foi modificado para Plano Setorial da Dança (PSD).

de artistas com deficiência ou até mesmo referente às questões de acessibilidade do público com deficiência para fruição da produção em dança no Brasil, nem mesmo nos eixos da Diversidade e do Acesso que a princípio dialogam mais diretamente com os interesses dessa pesquisa.

A participação e a representação das pessoas com deficiência devem estar asseguradas em todos os espaços e níveis de diálogos, mas isso depende também de uma posição mais ativa e participativa desse segmento nas instâncias deliberativas como os Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura, Colegiados, etc.

Uma segunda instância de participação social mais ampla, presente na estrutura do Sistema Nacional de Cultura, refere-se às conferências. A primeira Conferência Nacional de Cultura (CNC) foi realizada em 2005, após a realização das conferências estaduais e municipais.

As conferências têm por objetivo promover o diálogo junto à sociedade civil, fornecendo elementos, contribuições e diretrizes para a elaboração de políticas públicas nos diversos níveis e áreas de governo.

Os resultados obtidos na 1ª CNC foram as contribuições iniciais para o Plano Nacional de Cultura, passando em seguida por várias consultas populares, agregando colaborações diversas e, por fim, sendo aprovado pelo Legislativo Federal, para tornar-se lei em dezembro de 2010 (CALABRE, 2012).

Foram previstas revisões periódicas, tendo como objetivo a atualização e o aperfeiçoamento de suas diretrizes e metas, com participação do CNPC e representantes do poder público e sociedade civil. A primeira deverá acontecer após quatro anos da promulgação dessa lei, ou seja, ainda neste ano de 2014.

Para alcançar os objetivos do PNC, foram estabelecidas 53 metas, criadas para facilitar uma

visão mais concreta do Plano e o cenário desejado para 2020, levando em conta a capacidade de execução de políticas públicas dos governos federal, estaduais, distrital e municipais, assim como a participação da sociedade civil organizada (MINISTÉRIO..., 2012, p. 152).

Observando mais atentamente o documento com as metas do Plano Nacional de Cultura, previstas até o ano de 2020, publicado pelo Ministério da Cultura, em 2012, percebemos que a acessibilidade e/ou deficiência/mobilidade reduzida encontram-se relacionadas apenas à dimensão cidadã, justo aquela que entende a cultura como um direito básico do cidadão.

Como garantia desses direitos registra-se, para a questão da acessibilidade, a intenção de uma melhora significativa na infra-estrutura cultural dos municípios brasileiros. Isso significa que deverão estar previstos mais equipamentos e acessibilidade garantida para as pessoas com deficiência em instituições culturais como teatros, cinemas, centros culturais, bibliotecas, museus e arquivos e estes espaços equipados com gestores mais capacitados e qualificados para atender esse público (MINISTÉRIO..., 2012).

A meta 29 do PNC foi a única criada especificamente para o público com deficiência e refere-se à adaptação em 100% das bibliotecas públicas, museus, cinemas, teatros, arquivos públicos e centros culturais atendendo aos requisitos legais de acessibilidade e desenvolvendo ações de promoção da fruição cultural por parte das pessoas com deficiência.

No entanto, é possível analisar através do índice remisso do documento, que outras metas estão relacionadas às palavras “deficiência e acessibilidade”, mesmo não constando expressamente em seus textos, como a Meta 3 (cartografia da diversidade das expressões culturais realizada em todo o território brasileiro); Meta 34 (50% de bibliotecas públicas e museus modernizados) e Meta 45 (450 grupos, comunidades ou coletivos beneficiados com ações de Comunicação para a Cultura).

Como visto, a produção cultural das pessoas com deficiência ainda não está efetivamente contemplada em documentos como esses Planos. Embora, esteja integrada ao que o Governo entende como Diversidade Cultural e tenha sido um dos principais temas da “Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para a Inclusão de Pessoas com Deficiência”²², de onde saíram sugestões de diretrizes para aplicação no Plano Nacional de Cultura.

²² Esta temática será devidamente aprofundada no segundo capítulo, cf. A GENTE TOMA A INICIATIVA: AÇÕES POLÍTICAS DIRECIONADAS PARA A PESSOA COM DEFICIÊNCIA, p. 62.

A ausência de profissionais e/ou pesquisadores da área da deficiência em comissões de avaliação, curadoria ou em espaços como os Colegiados provoca o afastamento deste segmento em pautas de discussão e também uma compreensão distorcida sobre sua produção artística.

Em se tratando da produção artística em dança, Correia (2007) acredita que a convicção de que os corpos com deficiência não possuem padrões apropriados para dançar sustentam o *apartheid* que interdita a possibilidade de que a sua dança seja encarada como aquela que produz conhecimento. Para ela, “a exploração de certa imagem do corpo deficiente mostra a tendência em reduzir o seu discurso às infundáveis queixas sobre a acessibilidade aos espaços públicos” (CORREIA, 2007, p. 71).

Exatamente o que aconteceu com as abordagens do Plano Nacional de Cultura que ficaram restritas às questões relativas à acessibilidade arquitetônica e comunicacional, desconsiderando a rica contribuição artística das pessoas com deficiência.

Correia (2007) adverte ainda que enquanto pensamentos hegemônicos se expandem, surgem também significados, ideias, agrupamentos e rebeliões contraditórias a esses pensamentos, porém a chance do pensamento hegemônico passar a ser visto como ‘verdade oficial’ passa a ser inevitável caso as ações se voltem para a normalização.

Se o pensamento hegemônico toma como parâmetro a normalidade, portanto, os corpos não deficientes, podemos pensar no corpo com deficiência que dança como o “outro corpo”. Uma abordagem constante, inclusive, na mídia que trata os dançarinos com deficiência como “outros corpos na dança”, “especiais”, “diferenciados”, etc. e sua produção como algo “extraordinário”.

O sociólogo Boaventura de Souza Santos (2010) acredita que existem linhas abissais que “continuam a estruturar o conhecimento e o direito modernos e que são constitutivas das relações e interações políticas e culturais que o Ocidente protagoniza no interior do sistema mundial” (SANTOS, 2010, p. 40).

O pensamento abissal consiste em distinções visíveis e invisíveis e estas últimas

são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o Outro (SANTOS, 2007, p. 1-2).

E continua,

o pensamento abissal opera pela definição unilateral de linhas que dividem as experiências, os saberes e os atores sociais entre os que são úteis, inteligíveis e visíveis (os que ficam do lado de cá da linha) e os que são inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objetos de supressão ou esquecimento (SANTOS, 2010, p. 20).

Então, o corpo com deficiência na dança é aquele que está “do outro lado da linha”, pois não tem técnicas específicas, é o sem lei, sem regras, e que, portanto, precisa adaptar-se ao entendimento padrão sobre o corpo hegemônico da Dança que possui certo monopólio dos saberes, ou seja, “este lado da linha”, pois

“do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objetos ou matéria-prima para a inquirição científica” (SANTOS, 2010, p. 34).

O outro lado da linha compreende uma grande variedade de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis e assim como seus autores, sem a possibilidade de emersão de suas singularidades. Assim, surgem questionamentos: Onde se localiza a dança produzida por pessoas com deficiência? Na zona terapêutica, artística, social? De uma forma geral, no senso comum, não há uma compreensão clara de que lugar fala a pessoa com deficiência que produz arte.

Como “neste lado da linha”, em termos da Dança, tem regras, normas, técnicas, padrões previamente estabelecidos, “o outro lado” que não obedece à essas características, não pode ser considerado Dança, nem existe esta Dança, são

muitas vezes vistos como os “selvagens” vivendo em “estado de natureza”, sem os acordos estabelecidos.

Ao mesmo tempo, um grande equívoco encontrado refere-se ao comportamento de alguns artistas com deficiência ao acreditarem que se submetendo às exigências estéticas do padrão estabelecido para a Dança, poderão, um dia, passar para “este lado da linha”. Assim, eles se submetem a aproximações, por exemplo, às linhas fixas de algumas técnicas, dos movimentos considerados “belos”, do estímulo à comoção do público, acreditando que, dessa forma, podem alcançar maior visibilidade ou penetração na mídia.

No fundo, por mais que busquem essa aproximação, ainda estarão representando a antítese do que o pensamento hegemônico dita como verdade, pois o corpo com deficiência não poderá jamais corresponder fielmente a esse padrão. Como a deficiência é uma marca (biológica, social e cultural) que caracteriza esse indivíduo, essa nunca poderá ser ignorada ou deixará de existir. Como pensar que um dia estará “neste lado”, se seu corpo pertence “ao outro lado” e é impossível estar nos dois lados ao mesmo tempo?

Como explica Santos (2010),

A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética (SANTOS, 2010, p. 32).

No caso dos artistas com deficiência, a invisibilidade do “outro lado da linha” se apresenta materializada, por exemplo, para o artista na falta de estrutura acessível nos espaços cênicos, coxias, camarins e palcos. Ali, nós não existimos e para podermos frequentar esses espaços, somos nós que precisamos nos adaptar. Caso contrário, continuamos nos guetos, em espaços exclusivos, reservados, produzidos e garantidos com nossa ajuda.

Além disso, nossa produção não é vista como artística e, sob outras tarjas, é expurgada para áreas relacionadas com o cuidado à saúde ou inclusão social. Momentaneamente, muitas vezes, para não perdermos as chances de uma

paradoxal visibilidade – simultaneamente potencial e frágil, nos submetemos e aceitamos, sem nos darmos conta, de que continuamos “no outro lado da linha”.

Vale ressaltar, que quando nos apropriamos da explicação do pensamento abissal de Santos (2010), queremos mostrar que por meio dessa linha imaginária de divisão territorial, mas muito real nas ações cotidianas presentes no meio social, é gerado um abismo que sempre apresenta mais perdas para o lado que se encontra invisível e é necessário pensar em ações pós-abissais que possibilitem a emergência desses sujeitos e o borramento dessas fronteiras.

A respeito de uma atitude que vise o protagonismo do artista com deficiência em sua própria produção, Teixeira (2011) acredita que

é preciso que o corpo deficiente questione, que transmita e indague sobre seu papel nas artes da dança contemporânea, que não delegue essa função a outrem e que assuma o trabalho e a vontade de criar em cena. A formação não deve ocupar-se somente da capacidade de dançar, e sim da promoção do conhecimento sobre a dança e do processo criativo envolvido no trabalho (TEIXEIRA, 2011, p. 119).

Por isso, creio ser importante emergirem discursos de corpos coloniais, tanto em Dança quanto na participação política. Aqui abordamos o colonial como “uma metáfora daqueles que entendem as suas experiências de vida como ocorrendo do outro lado da linha e se rebelam contra isso” (SANTOS, 2010, p. 42).

Não podemos entender corpos coloniais como corpos colonizados ou submissos. Ao contrário, “corpos coloniais” são aqueles que não se submetem aos ditames de um pensamento hegemônico, que se revoltam afirmando suas potencialidades, conhecimentos e capacidades que a norma pretende excluir, negar.

Como já foi comentado, em se tratando da dança, com padrões corporais ainda fortemente arraigados, podemos ver pessoas com deficiência que utilizam esses padrões, reforçando-os, para conseguir alguma visibilidade nesse universo.

Para Correia (2007), esse é um modo comum que perpassa a dança construída com/por dançarinos com deficiência que chama atenção para a deficiência em detrimento de suas capacidades corporais, tornando-se uma dança da deficiência, não do deficiente. “Tais performances, além de revelarem imagens de

corpos subutilizados, comungam na sua predisposição à vitimização” (CORREIA, 2007, p. 13).

Neste caso, diferentemente da abordagem dos corpos coloniais, trata-se sim de corpos colonizados justamente porque mantêm a tentativa de aproximação com estereótipos de corpos sem deficiência, como se estes fossem detentores de um saber que é único e verdadeiro, não apenas na Dança.

Assim, para Santos (2010), a injustiça social global está intimamente ligada à injustiça cognitiva global e para que a luta por uma justiça cognitiva global seja bem-sucedida é necessário um pensamento pós-abissal que, como a ecologia de saberes, “traz como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico” (SANTOS, 2010, p. 54).

O autor chama atenção também, que está incorporada em nossos corpos uma história e, na perspectiva de Santos, a mobilização, hoje, exige razões para se mobilizar, não podendo haver hierarquia nas decisões. As pessoas querem discutir razões e buscar razões para a mobilização e é preciso discutir, ver onde necessitamos criar novos conceitos, conceitos nômades, lutar sempre contra o reducionismo e fazer transgressões.

Na minha perspectiva, a presença das pessoas com deficiência em espaços de discussões artísticas e políticas deve contribuir para avanços nos debates sobre a garantia de seus direitos, sair do lugar comum do discurso da inclusão, construindo conhecimentos que contribuam, realmente, para uma mudança na visão sobre a deficiência e principalmente, para a efetivação de sua participação nos meios sociais, culturais e políticos.

Para Matos (2012), no que se refere às questões políticas, sociais e culturais da deficiência, no Brasil, pode-se afirmar que ainda há um predomínio do modelo médico, o que leva à patologização da deficiência. Entretanto, a autora aponta que se percebe na sociedade civil um movimento das pessoas com deficiência tentando validar suas vozes, diminuir as relações hierárquicas de poder entre as pessoas com e sem deficiência e transformar a realidade atual.

O engajamento político das pessoas com deficiência, adotando uma atitude mais ativa e participativa nas discussões a seu respeito, vem possibilitando

mudanças significativas não apenas ligadas aos seus direitos quanto à própria concepção da deficiência, numa busca pela redução das desigualdades e equiparação das oportunidades, em instâncias legais tanto em âmbito nacional quanto internacional.

2 A GENTE TOMA A INICIATIVA: AÇÕES POLÍTICAS DIRECIONADAS PARA A PESSOA COM DEFICIÊNCIA

A gente quer inteiro e não pela metade
(Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sergio Brito, 1987)

A partir do século XX, inicia-se de forma mais enfática a luta das pessoas com deficiência para garantirem seus direitos à participação ativa na vida social, econômica e política à qual estão inseridas.

Nos EUA, por exemplo, registram-se protestos desde a década de 30, para direitos trabalhistas e, posteriormente, na década de 50, veteranos de guerra fizeram manifestações pró-ambientes sem barreiras, o que gerou normas americanas de acessibilidade em edificações (SASSAKI, 2007).

Ainda neste país e no Reino Unido, a década de 70 caracteriza-se como um período fundamental para o movimento das pessoas com deficiência, com o advento dos *Disability Studies*²³ em diversas áreas de conhecimento, como as ciências sociais, humanas e a medicina, por exemplo.

É neste período que ativistas dos direitos das pessoas com deficiência defendiam que a deficiência não deveria ser compreendida dentro de patologias individuais que necessitam de cuidados médicos e de cura, mas que a deficiência é um fenômeno fundamentalmente social (AUSLANDER; SANDHAL, 2005), sem esquecer sua dimensão cultural e política.

Os *Disability Studies* trouxeram a compreensão da deficiência não somente pelo viés físico e biológico, mas também pelas barreiras sociais, arquitetônicas, comunicacionais e atitudinais.

O Relatório Mundial sobre a Deficiência²⁴ compreende que essas alterações

²³ *Disability Studies* – Estudos sobre a Deficiência (tradução nossa).

²⁴ O Relatório Mundial sobre a Deficiência foi produzido pela Organização Mundial da Saúde e pelo Banco Mundial, em 2011 e publicado no Brasil em 2012.

são estimuladas em grande parte pela organização das pessoas que possuem alguma deficiência, e pela crescente tendência de se encarar a deficiência como uma questão de direitos humanos. Historicamente, as pessoas com deficiência têm em sua maioria sido atendidas através de soluções segregacionistas, tais como instituições de abrigo e escolas especiais. Agora, as políticas mudaram em prol da comunidade e da inclusão educacional, e as soluções focadas na medicina deram lugar a abordagens mais interativas (SECRETARIA..., 2012, p. 3).

Enquanto o modelo médico entende a deficiência pelas questões físicas e biológicas, o modelo social da deficiência refuta a ideia de que a deficiência é um problema individual e compreende que a sociedade tem responsabilidade pelas desvantagens encontradas pelas pessoas com deficiência.

Estudiosos do modelo de construção social têm demonstrado que o significado e os discursos sobre deficiência mudam ao longo do tempo de acordo com fatores culturais, religiosos, políticos, arquitetônicos, atitudinais e econômicos (AUSLANDER; SANDHAL, 2005).

No âmbito do Brasil, contudo, Diniz (2007) acredita que a deficiência ainda não se liberou da autoridade biomédica e que continua sendo considerada uma tragédia pessoal, e não uma questão de justiça social.

Essa abordagem é facilmente comprovada, bastando apenas circular pelas ruas e observar os olhares curiosos, na maioria das vezes de compaixão, os discursos de superação que constantemente são proferidos em nossa direção ou ainda quando desejam nossa cura, se referindo a nós como doentes. Muitas vezes, esse é o mesmo tipo de comportamento que predomina nas plateias em apresentações artísticas com pessoas com deficiência.

Porém, na década de 80, alguns eventos e iniciativas em nível internacional repercutiram nas políticas brasileiras. Destaca-se o momento em que a ONU oficializou o embrião do conceito de sociedade inclusiva, em 1981, quando instituiu o Ano Internacional das Pessoas Deficientes.

A partir disso, seguiu-se a Década das Nações Unidas para Portadores de Deficiência (1983-1992), consolidando princípios éticos, filosóficos e políticos que vêm sustentando o processo – ainda que lento – de construção da cidadania de indivíduos com deficiência e alterando a legislação (WERNECK, 1997).

Werneck (1997) sinaliza que nesse momento histórico surge o Programa Mundial de Ação Relativo às Pessoas com Deficiência, adotado pela Assembléia da ONU em 1982 e publicado no ano seguinte, sendo este o primeiro documento a oficializar o conceito de equiparação de oportunidades para todos.

A autora pontua ainda que neste Programa encontra-se definido o conceito de incapacidade como um resultante da relação entre a pessoa (com e sem deficiência) e o meio ambiente, o que corrobora as já existentes reivindicações das pessoas com deficiência.

Ao longo do tempo, a expressão “Nada sobre nós sem nós” foi adotada como lema do movimento das pessoas com deficiência, que exigiam a sua participação plena em tudo que se referisse a elas. Para Sasaki (2007), o lema teve a sua semente plantada em 1962 e germinada a partir de 1981, em virtude do Ano Internacional das Pessoas Deficientes.

A adoção deste lema nas discussões sobre deficiência na época em que foi lançado trazia, e ainda continua a ser reivindicado nos dias atuais, a não aceitação de que as decisões políticas sejam tomadas sem a nossa participação e supervisão (SASSAKI, 2007).

Por melhores que sejam as intenções das pessoas sem deficiência, as nossas realidades são divergentes, e cabe a nós fomentar uma postura pró-ativa e autônoma a respeito das questões que nos dizem respeito. Isso porque, ainda é comum a tendência dos olhares equivocados sobre corpo e deficiência. Inclusive pelo próprio discurso das pessoas com deficiência.

No Brasil, Izabel Maior recorda que,

a política de inclusão social das pessoas com deficiência existe desde a Constituição de 1988, que originou a Lei nº 7.853/1989, posteriormente regulamentada pelo Decreto nº 3.298/1999²⁵. Esses documentos nacionais, junto a outros, com destaque para as Leis nº 10.048 e 10.098, de 2000 e o Decreto nº 5.296/2004, conhecido como o decreto da acessibilidade, nos colocam em igualdade com o ideário da Convenção da ONU. Também cabe repetir que as questões referentes às pessoas com deficiência são conduzidas na

²⁵ O Decreto nº 3.298/1999 que regulamenta a Lei nº 7.853/1989 dispõe sobre a Política Nacional para a Integração da Pessoa com Deficiência, consolida as normas de proteção e estabelece as competências do Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa Portadora de Deficiência (CONADE).

esfera dos direitos humanos desde 1995, quando passou a existir, na estrutura do governo federal, a Secretaria Nacional de Cidadania do Ministério da Justiça (MAIOR, 2008, p. 21).

Além das discussões e garantias dos direitos das pessoas com deficiência, um marco importante no campo das artes aconteceu em 1997, com a realização do *The International Festival of Wheelchair Dance*, em Boston nos Estados Unidos da América.

Este evento, promovido por *Dance Umbrella* em colaboração com *Very Special Art's Massachusetts*, reuniu 13 companhias de dança de habilidades mistas²⁶, de países como EUA, Inglaterra, Brasil, Alemanha e Áustria (AMOEDO, 2002). Segundo Amoedo (2002), esta foi a primeira vez no âmbito internacional que um evento reuniu de forma tão significativa, em termos quantitativos, companhias de dança que tinham em seus elencos bailarinos com e sem deficiência.

Vale lembrar que o surgimento de trabalhos artísticos profissionais em Dança que integravam pessoas com e sem deficiência se deu mais efetivamente entre o final da década de 80 e início dos anos 90. Assim, entende-se que no período de realização deste festival, não era muito grande a quantidade de grupos profissionais que desenvolviam esse tipo de investigação artística e o número apresentado é significativo para aquele momento.

Nesse período, ainda prevalecia uma visão de ações através das artes para a pessoa com deficiência, como pregava o *Very Special Arts*, organização esta fundada em 1974 e difundida em vários países. A seguir, analisaremos sua reverberação no Brasil.

2.1 *VERY SPECIAL ARTS*: UMA ARTE EXCESSIVAMENTE MUITO ESPECIAL

Em âmbito nacional, na década de 90, a relação entre governo e pessoas com deficiência, na área da cultura, se dava de forma restrita através de ações do Programa Arte sem Barreiras, desenvolvido pela Associação Vida Sensibilidade e Arte/*Very Special Arts* Brasil (VSA Brasil), fundada pela professora Albertina Brasil,

²⁶ Termo utilizado pela organização do festival em seu material de divulgação.

que produziu inúmeros eventos, festivais e congressos, dando ênfase nas possibilidades da inclusão pela arte.

O *Very Special Arts* (VSA) é um programa criado nos Estados Unidos, pela Sra. Jean Kennedy Smith, com abrangência em mais de 80 países. Tem o objetivo de incentivar e apoiar projetos que atendam pessoas com deficiência através da arte, com função tanto artística quanto educacional e social.

No Brasil, o *Very Special Arts* foi fundado, em 1998, pela Prof^a Albertina Brasil e intitulado *Very Special Arts Brasil* (VSA Brasil). Segundo André Andries, em entrevista para esta pesquisa, inicialmente, a parceria se deu com o Ministério da Justiça e Direitos Humanos, estendida, logo em seguida, ao MEC, que em 1989, encaminhou a ação ao MinC/FUNARTE, onde nasceu o Programa Arte sem Barreiras, em 1990.

Andrea Chiesorin²⁷ (2014), em sua resposta ao questionário de pesquisa, explica que

as primeiras reuniões do V.S.A/Brasil – no MinC, coordenada por Albertina Brasil/VSA – Associação Very Special Arts – ocorreram em janeiro de 1989, momento em que surge a parceria com a Funarte na criação do Programa Artes sem Barreiras e seu respectivo planejamento.

A partir deste ano, a pedido da Prof^a Albertina Brasil que era funcionária da FUNARTE, esta instituição concedeu apoio ao programa através da cessão de espaço, serviços e funcionários e, embora fosse uma entidade não-governamental registrada, durante um período usufruiu de uma pequena estrutura governamental.

Sem fins lucrativos, a atuação do VSA Brasil consistia na formação, promoção e integração sócio-cultural das pessoas com deficiência, desenvolvendo atividades artístico-educativas em âmbito nacional, através de comitês regionais e municipais, abrangendo todas as capitais brasileiras e algumas cidades do interior do país, coordenados por equipes de voluntários.

O principal objetivo do VSA visava o desenvolvimento da capacidade de criação da pessoa com deficiência e a sua integração à sociedade por meio da educação e das expressões artísticas. Voltava-se também para o artista com

²⁷ Andrea Chiesorin é membro do conselho diretor, secretária executiva e responsável pela Área de Gestão e Artes Coreográficas do VSA Brasil.

deficiência, revelando e divulgando sua produção através de festivais, shows, discos, exposições e livros.

No entanto, Lúcia Matos (2012) acredita que

os objetivos do programa não tiveram seu papel devidamente esclarecido como fomentador da arte como campo de conhecimento, já que sua diretriz principal enfatizava a promoção da cidadania e tinha como objetivo maior a inclusão social e não a cultural (MATOS, 2012, p. 71).

Essa autora observa ainda que a compreensão de arte defendida pelo programa tem uma perspectiva universalizante, na medida em que afirma a arte como meio de expressão de sentimentos, percepções e sensibilidades que são inerentes ao ser humano e possibilitam olhares diferenciados sobre a realidade, favorecendo para o crescimento pessoal, educativo e profissional.

Para Matos,

essa perspectiva se distancia da visão de arte na contemporaneidade, abrindo brechas para conceituações equivocadas de uma “linguagem universal” da dança, por exemplo, o que tira a singularidade das mediações construídas pelo ser humano em seu próprio entorno, bem como o próprio fazer artístico não se torna alvo dos objetivos (MATOS, 2012, p. 72).

Apesar do VSA Brasil ter ações desenvolvidas no âmbito da cultura, a maioria das pessoas à frente dos comitês regionais era da área da educação, com representantes também da medicina e militância pelos direitos humanos e arte-educação.

André Andries (2014) sinaliza que a vertente do fazer artístico não tinha, de fato, uma representatividade preponderante na Associação, o que para ele, em determinado momento, pode ter gerado um predomínio pelas abordagens terapêuticas e educativas nos trabalhos apresentados.

Inclusive, nas três publicações produzidas pela Associação Vida, Sensibilidade e Arte/VSA Brasil, no período de 2002 a 2003, intituladas “Caderno de Textos Educação, Arte, Inclusão”, é notório, em seus textos, a predominância do olhar para a educação inclusiva, a arteterapia e a arte-educação.

Entre as atividades desenvolvidas pelo VSA Brasil, destaca-se a produção de eventos significativos para o segmento das pessoas com deficiência, como por exemplo, a abertura do Ano Ibero-americano da Pessoa com deficiência²⁸ (2004), realizado em parceria com a CORDE²⁹, CONADE e Ministério da Justiça. Este evento contou com a presença e discurso de abertura do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, além do Ministro Gilberto Gil e outras autoridades.

Porém, serão destacados aqui três outros eventos que, na minha perspectiva, sintetizam a visão sobre arte e outras ambições do Programa Arte Sem Barreiras.

Em 2002, o *Very Special Arts Brasil* realizou o 1º Congresso Internacional Arte sem Barreiras, em Belo Horizonte, concomitantemente com o 1º Festival Internacional de Arte sem Barreiras, onde aconteceram palestras, mesas redondas, apresentações de teatro, dança, música e exposições de artes plásticas.

Este evento foi considerado pelo próprio programa e por estudiosos como Lúcia Matos, como um dos maiores eventos na área inclusiva no Brasil. Na verdade, foi o único evento produzido naquelas proporções, até os dias atuais e constituiu-se como espaço para encontro e diálogo entre educadores, pesquisadores, arte-educadores, artistas e profissionais envolvidos em projetos de inclusão sociocultural. Segundo dados da organização do evento, foram reunidas cerca de 2.000 pessoas.

O evento, realizado com repasse direto do Ministério da Educação, tinha por objetivo incentivar e divulgar a produção de pessoas com deficiência, realizando também o cruzamento de conhecimentos em diversas áreas, além de promover apresentações de experiências e processos estéticos no campo da Educação, Arte, Inclusão.

Andries (2014) ressalta que, em função do apoio do MEC e da participação de inúmeras instituições, as discussões tiveram maior ênfase a respeito da educação, inclusão e terapias (arteterapia, musicoterapia, por exemplo) porque satisfazia os interesses do principal apoiador do evento.

²⁸ O Presidente Lula, foi signatário do acordo firmado na XIII Cúpula Ibero-americana, realizada na Cidade de Santa Cruz de La Sierra, na Bolívia, nos dias 14 e 15 de novembro de 2003, “tornando o Brasil um dos países responsáveis pela divulgação e implementação de ações que promovam a igualdade de oportunidades para as pessoas com deficiência tanto no âmbito do Governo Federal, como nos Estados e Municípios”. O documento considera a cultura como um fator importante para o desenvolvimento humano e reconhece a diversidade como valor fundamental da comunidade ibero-americana (JUNIOR, 2011).

²⁹ CORDE - Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa com Deficiência

Mesmo destacando que o interesse do Programa sempre esteve voltado para questões artísticas e culturais, Andries entende que era necessário, naquele momento, dialogar com essas áreas, inclusive, para confrontar propostas, promovendo mudanças metodológicas dos trabalhos desenvolvidos nas instituições.

As apresentações artísticas de dança foram divididas em categorias amadoras e profissionais ou semi-profissionais. Como explica Lúcia Matos (2012), a mostra amadora constituía-se por grupos que, em grande parte, eram mantidos por instituições, escolas regulares ou especiais e dirigidos por terapeutas, educadores ou profissionais da educação física, com pouco conhecimento em dança. Para ela, “esse é um dos aspectos que favorece o surgimento de conceitos equivocados sobre dança e a manutenção da visão terapêutica e das relações de poder do não deficiente sobre a pessoa com deficiência” (MATOS, 2012, p. 74).

Os grupos classificados como profissionais ou semi-profissionais, dividiam-se em companhias de balé, dança moderna, dança de salão, folclore, dança de rua e contemporânea (MATOS, 2012). Foram convidadas ainda companhias internacionais como *Candoco Dance Company*, da Inglaterra, dirigida na época por Celeste Dandeker e o Grupo Dançando com a Diferença, de Portugal, dirigido por Henrique Amoedo.

Matos (2012) chama atenção que alguns grupos, mesmo considerados profissionais, apresentavam discursos similares aos amadores, por apresentarem uma perspectiva terapêutica da dança produzida com as pessoas com deficiência e uma abordagem artística que valoriza a comoção, os discursos de superação e evidenciava nas escolhas coreográficas o padrão corporal não-deficiente.

André Andries (2014) recorda que em meio à grande quantidade de grupos que participaram do evento, havia um número muito pequeno com pretensão à profissionalização, como a Pulsar Cia de Dança, Limites Companhia de Dança e Cia. Ekilíbro, por exemplo.

Em sua avaliação, após esse período de 2002, houve um avanço no que se refere a um olhar mais voltado para o campo artístico propriamente dito, já que o Programa se desvincilhava do MEC e do Ministério da Justiça e Direitos Humanos.

Outro momento importante para o Programa Arte Sem Barreiras foi o ano de 2003, quando o programa teve seu reconhecimento oficial³⁰ pela Funarte (FUNARTE, 2003). Nesse ano, o Programa realizou o “I Seminário Gestão Cultural e Inclusão”, junto com o “II Congresso e Festival Nordestino”, no estado de Sergipe. Este evento reuniu secretários de Estado da Cultura do Nordeste, gestores culturais de entidades públicas e privadas como Petrobras, Banco do Brasil, Caixa Econômica, Itaú, Sesi, Eletrobrás e Sesc; profissionais da área da educação; arte-educadores; pesquisadores universitários, além de artistas e grupos de vários Estados do país.

O Seminário teve como principal interesse sensibilizar os gestores das entidades participantes para a discussão sobre a participação de produções artísticas com pessoas com deficiência em seus programas culturais. No evento foram discutidos ainda processos educacionais e experiências estéticas inclusivas com e para pessoas com deficiência.

Esse evento teve resultados profícuos, como a parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) que culminou na realização da “Mostra Arte, Diversidade e Inclusão Sociocultural”, durante todo o mês de maio de 2005. Essa mostra contemplava diversas linguagens artísticas como Artes Visuais, Dança, Teatro, Música, além de promover fóruns, cursos, encontros e o “Seminário Arte, Educação e Pessoa com Deficiência”.

A Mostra foi realizada sem a participação da FUNARTE. Segundo André Andries, no ano anterior - 2004, o VSA Artes Brasil não fazia mais parte do quadro dessa instituição³¹ por causa de problemas internos entre a associação e o órgão do Ministério da Cultura.

São divergentes as informações a respeito do afastamento do Programa Arte Sem Barreiras do quadro da FUNARTE.

³⁰ Este dado foi coletado do Relatório anual da Funarte, referente ao ano de 2003. Porém, André Andries, em entrevista, afirma que a incorporação oficial do Programa Arte Sem Barreiras aconteceu em abril de 2004, na ocasião da assinatura do novo estatuto da FUNARTE, integrando o Centro de Programas Integrados. Contudo, ao realizar análise desse estatuto, verifiquei que não há nenhuma referência ao nome do Programa Arte Sem Barreiras, no documento.

³¹ Embora tenha procurado informações no site da FUNARTE e em outros meios, não foi possível coletar dados oficiais que comprovassem esses episódios.

Na versão de Andréa Chiesorin (2014), o início do processo de destituição da ação governamental para os artistas com e sem deficiência se deu em 2006, quando a Caixa Econômica começou a patrocinar o programa, e se firmou no ano de 2007, quando o então presidente da Funarte, Sr. Celso Frateschi, transfere o Programa para a SID - Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural em articulação com o Ministério da Saúde/ Fiocruz.

Em meio a todas essas adversidades, em 2006, a Funarte tornou público o edital “Projeto Funarte – Além dos Limites”, afirmando ser do Programa Arte Sem Barreiras, em parceria com as Loterias da Caixa Econômica Federal.

Essa proposta consistia num edital para incentivar a criação de um programa de fomento que contribuísse para o desenvolvimento das atividades artísticas voltadas para a inclusão de artistas com deficiência, por meio da montagem de espetáculo de música, dança e teatro ou a realização de exposição de artes visuais.

Para o Ministério da Cultura³² (2006) esse projeto representava um marco e um grande avanço por ser o primeiro edital público voltado para artistas, grupos e companhias que desenvolvessem projetos propondo a inclusão da pessoa com deficiência. O MinC afirmava que essa iniciativa era um passo decisivo para as políticas públicas inclusivas e para o reconhecimento da qualidade artística e criativa dentro da diversidade.

O edital contemplava vinte projetos, selecionando cinco propostas para cada linguagem artística (Teatro, Dança, Música e Artes Visuais). As três primeiras foram premiadas com R\$17 mil para montagem de espetáculo e os projetos em Artes Visuais receberam R\$8.500,00 para produção de peças para exposição. Os trabalhos contemplados foram apresentados ao longo de 2006 nas Mostras Regionais e no Festival Brasileiro Além dos Limites, realizado no Rio de Janeiro.

No que se referia às condições de participação, esse projeto seguia a mesma lógica de outros editais não específicos para o segmento das pessoas com deficiência, exigindo documentos de identidade, currículo, material que comprovasse a atuação artística da pessoa ou grupo.

³² Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/2006/05/29/funarte-alem-dos-limites/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

A comissão de avaliação foi composta por especialistas nas diversas linguagens artísticas que tivessem familiaridade com o universo das pessoas com deficiência.

Na minha perspectiva, esse foi um ponto positivo do edital, pois ter pessoas com esse perfil na comissão de avaliação impede a manutenção de análises equivocadas, pautadas pelo olhar assistencialista e preconceituoso em relação à produção dos artistas com deficiência.

A adoção de tal medida também em editais não específicos para o setor, evitaria uma avaliação com tendência à normatização da produção artística das pessoas com deficiência, podendo reconhecer especificidades próprias dessa produção.

De maneira geral, o que podemos perceber com o edital Além dos Limites é que, mesmo sendo uma iniciativa voltada especificamente para o público com deficiência, ele se aproximava de parâmetros de outros editais, sem se restringir e dar ênfase à deficiência em detrimento da produção artística.

Numa certa medida, esse edital correspondeu às antigas demandas dos artistas com deficiência, que até os dias atuais reivindicam a legitimação de sua produção artística para além dos círculos inclusivos.

Como visto, durante sua trajetória, o VSA Art Brasil/Programa Arte Sem Barreiras teve importante participação na abertura de discussões em torno das relações entre deficiência, inclusão e arte, com diálogos junto às áreas de Direitos Humanos, Educação e Cultura.

Contudo, sabemos que apenas realizações pontuais como eventos e editais não implicam necessariamente na instauração de políticas públicas, mas podem sinalizar demandas específicas de cada grupo envolvido nos debates de âmbito cultural e político.

O Programa Artes sem Barreiras, mesmo com uma ampla rede composta pelos comitês regionais, acabou criando um circuito fechado. Se por um lado foi importante mantê-lo, naquele momento, para assegurar uma possível visibilidade e trocas de experiências entre os grupos, por outro, não conseguiu investir na profissionalização desses artistas, nem em sua inserção em outros espaços além dos inclusivos.

André Andries (2014) tem outra perspectiva a esse respeito. Para ele, havia sim investimento na profissionalização das pessoas com deficiência no momento em que, em eventos promovidos pelo Programa, esses artistas ganhavam cachês e tinham acesso à infra-estrutura e a uma equipe técnica qualificada de funcionários dos teatros profissionais onde aconteciam as apresentações.

Porém, sob o meu ponto de vista, isso não é, necessariamente, investimento na profissionalização. Quantos espetáculos de academias de dança são realizados em grandes teatros? O que não que dizer que as alunas dançarinas estejam tendo acesso a uma formação profissional.

Nesse aspecto, no caso das pessoas com deficiência, ainda é muito incipiente o investimento na formação e qualificação na área de dança de todos os envolvidos nesses projetos, sejam professores, diretores, coreógrafos ou dançarinos.

Matos (2012) também pondera que

apesar de o Programa ter como uma das vertentes de sua atuação “o incentivo e difusão profissional de trabalhos em condições de circular em espaços culturais não-segmentados”, no que se refere especificamente às políticas culturais, tanto esse programa, quanto o próprio Ministério da Cultura não possui ações efetivas para a profissionalização na dança – e, quase que em nenhuma outra área artística -, e raramente promovem a apresentação de produtos de artistas com deficiência nos circuitos não segmentados (MATOS, 2012, p. 72-73).

Muitos grupos só conseguiam manter uma produção ativa em função das ações do Programa. O que também demonstra a fragilidade da sua atuação por não conseguir garantir a autonomia e independência de muitas companhias e/ou artistas que viviam sob sua tutela.

Essa foi uma das consequências de se manter num ambiente fechado, com pouca abrangência fora do circuito inclusivo. Assim, se tornam difíceis os agenciamentos e cruzamentos com outros tipos de produção.

Teixeira (2011) observa que a partir do surgimento dos discursos inclusivos tanto na política quanto na Dança,

o corpo deficiente foi alvo de novas significações de inserção, mas essas ações, efetivamente, não corresponderam de forma satisfatória, sobretudo, porque a formação, o acesso, e a oferta de

trabalho para os artistas ainda são restritas ou alvo de especulações políticas ou institucionais. Mesmo bailarinos que passaram por trabalhos reconhecidos pela qualidade no Brasil hoje se encontram desempregados e sem conseguir espaços para atuação que não sejam grupos caracterizados como inclusivos (TEIXEIRA, 2011, p. 94).

No que se refere à continuidade e permanência de grupos e artistas com deficiência, é possível observar que aqueles que conseguem manter suas produções, são os que transitam por outros meios, trocam experiências e saberes em outros espaços e com outras pessoas, a exemplo da Companhia Gira Dança, Grupo X de Improvisação em Dança, Estela Lapponi e Pulsar Cia de Dança.

O exercício da prática artística, seja por pessoas com ou sem deficiência, deve ser estimulado pela sua pesquisa e capacidade criativa, considerando a arte como um território que precisa estar isento de posturas assistencialistas e que promove a potencialidade da divergência presente no fazer artístico.

Além de que, de maneira geral, a função da arte não se resume em melhorar, tratar ou curar vidas. A arte se basta em sua função de ser “apenas” arte e a partir disso ser muitas coisas - ser política na sua ação relacional e dialógica com o ambiente e com o público - com os seus próprios suportes e pelos espaços que ocupa, bem como ser transgressiva.

Nesse sentido, o filósofo Jacques Rancière explica que,

a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (RANCIÈRE, 2005, p. 2).

Muito se fala da necessidade de construção de massa crítica para poder impulsionar mudanças, ou seja, formar-se uma quantidade de indivíduos dentro de

um sistema social para que este consiga se auto-sustentar e crescer. Na relação do artista com deficiência com a arte, o que fazemos para que isso ocorra, uma vez que poucas pessoas com deficiência ocupam os espaços artísticos ou de construção de conhecimento, quer seja para produzir ou mesmo consumir arte?

Embora as pessoas com deficiência tenham tido representatividade, numa instância governamental através do Programa Arte Sem Barreiras e encontremos esforços na gestão Lula, desde o seu primeiro mandato, em abrir canais de diálogos com o segmento das pessoas com deficiência, um encontro efetivo com este grupo só veio acontecer, de forma abrangente e descentralizada, em 2007, como veremos no decorrer deste capítulo.

2.2 DIÁLOGO ENTRE CULTURA E DEFICIÊNCIA NO GOVERNO LULA. UMA QUESTÃO DE DIVERSIDADE CULTURAL?

É notório que, no Brasil, pouca coisa mudou ao longo dos anos em relação ao olhar sobre a deficiência, tanto no âmbito social, quanto cultural e político. No entanto, o governo Lula, a partir de mudanças significativas para o campo social, trouxe também uma nova perspectiva para o segmento das pessoas com deficiência dentro da área da cultura, pelo menos no que diz respeito à escuta de demandas e propostas específicas, mesmo que haja nesse processo contradições e retrocessos.

Em 2006, o governo incorporou ao seu discurso a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (Convenção da Diversidade Cultural), da UNESCO/2005. O Brasil como um dos membros signatários, ratificou a Convenção pelo Decreto nº 6.177, de 1º de Agosto de 2007.

Esse documento reafirmou a diversidade como direito dos povos, como instrumento de diálogo entre identidades e de desenvolvimento multilateral dos diversos territórios do planeta (GIL; FERREIRA, 2013).

Essa Convenção estabelece condições necessárias para a preservação das diferentes formas de manifestação cultural e proteção da diversidade e diretrizes norteadoras para as políticas culturais de proteção, como o princípio fundamental de respeito aos direitos humanos, dignidade e respeito às culturas, princípio de

solidariedade e cooperação internacional, além de prever um plano de desenvolvimento de conscientização social por meio da educação.

São objetivos da Convenção da Diversidade Cultural:

- a) proteger e promover a diversidade das expressões culturais;
- b) criar condições para que as culturas floresçam e interajam livremente em benefício mútuo;
- c) encorajar o diálogo entre culturas a fim de assegurar intercâmbios culturais mais amplos e equilibrados no mundo em favor do respeito intercultural e de uma cultura da paz;
- d) fomentar a interculturalidade de forma a desenvolver a interação cultural, no espírito de construir pontes entre os povos;
- e) promover o respeito pela diversidade das expressões culturais e a conscientização de seu valor nos planos local, nacional e internacional;
- f) reafirmar a importância do vínculo entre cultura e desenvolvimento para todos os países, especialmente para países em desenvolvimento, e encorajar as ações empreendidas no plano nacional e internacional para que se reconheça o autêntico valor desse vínculo;
- g) reconhecer natureza específica das atividades, bens e serviços culturais enquanto portadores de identidades, valores e significados;
- h) reafirmar o direito soberano dos Estados de conservar, adotar e implementar as políticas e medidas que considerem apropriadas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seu território;
- i) fortalecer a cooperação e a solidariedade internacionais em um espírito de parceria visando, especialmente, o aprimoramento das capacidades dos países em desenvolvimento de protegerem e de promoverem a diversidade das expressões culturais (UNESCO, 2005, p. 4).

Esses objetivos estão amparados por princípios norteadores, como: do respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais; da soberania; da igual dignidade e do respeito por todas as culturas; da solidariedade e cooperação internacionais; da complementariedade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento; do acesso equitativo; do desenvolvimento sustentável; da abertura e do equilíbrio.

Calabre (2007) destaca que um dos aspectos mais importantes dessa Convenção é a reafirmação da soberania dos países para elaborar suas políticas culturais, tendo em vista a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais.

Como visto anteriormente, desde o início do governo Lula, a diversidade cultural esteve tratada como um dos pontos centrais no processo de elaboração das políticas públicas culturais brasileiras. Diversidade cultural compreendida como um lugar político de inclusão e equidade (BARROS, 2009).

Para atender às demandas dessa diversidade, o governo instituiu espaços de diálogo junto à sociedade civil onde segmentos sociais (indígenas, LGBT, pessoas com deficiência, entre outros) discutiriam sobre suas especificidades e demandas próprias para o seu grupo.

Para Barros (2009) diversidade cultural é compreendida como um lugar político de inclusão e equidade. Sobre essa perspectiva dialógica, Barros (2009) defende que a diversidade cultural fica limitada a um arranjo da diferença, caso não seja pensada com a relação tensa, dinâmica e política entre sociedade civil, Estado e mercado.

Esse autor defende que a diversidade seja construída a partir da gama variada e rica de saberes originários de cada segmento, produzidos à sua maneira peculiar, reafirmando a importância da escuta real de demandas específicas e a ausência de hierarquia de saberes nesse processo dialógico.

No que se refere ao segmento das pessoas com deficiência, um dos principais documentos publicados e incorporados aos discursos do governo é a Convenção Sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. Realizada pela Organização das Nações Unidas (ONU), em 2006, e ratificada pelo Decreto Legislativo nº 186/2008, de 19 de Julho de 2008, essa convenção elevou o princípio da acessibilidade das pessoas com deficiência à categoria de Princípio Constitucional em conformidade com a Emenda Constitucional 45.

A Convenção tem como propósito “promover, proteger e assegurar o exercício pleno e equitativo de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais por todas as pessoas com deficiência e promover o respeito pela sua dignidade inerente” (ONU, 2006), compreendendo as pessoas com deficiência não apenas em suas questões físicas e biológicas, mas também em relação às barreiras, de qualquer espécie, que impedem a sua plena e irrestrita participação na sociedade.

Os países signatários dessa Convenção, ficam obrigados a assegurar os direitos humanos a todas as pessoas com deficiência, admitindo que todos são

iguais perante a lei e devem ter garantido em nível de igualdade o acesso à educação, saúde, trabalho, condições de vida digna e liberdade de circulação.

Essa Convenção reconhece a deficiência como

um conceito em evolução e que a deficiência resulta da interação entre pessoas com deficiência e as barreiras devidas às atitudes e ao ambiente que impedem a plena e efetiva participação dessas pessoas na sociedade em igualdade de oportunidades com as demais pessoas (ONU, 2006).

Espera-se, a partir disso, promoção da acessibilidade plena e irrestrita como meio de garantir a participação efetiva das pessoas com deficiência na sociedade, em igualdade de condições com as demais. Deseja-se também a prática da autonomia e independência dessas pessoas, em respeito à sua liberdade de escolhas e participação ativa nas discussões e decisões políticas, sociais e culturais que lhes dizem respeito diretamente.

Outros documentos internacionais como a Declaração de Salamanca (1994), a Convenção Interamericana para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Pessoas com deficiência (Convenção da Guatemala, confirmada no Brasil pelo Decreto Lei nº 3.956/01, de 08 de outubro de 2001) e outras nacionais como as Diretrizes Nacionais para a Educação Especial na Educação Básica nº2/2001 e o Decreto lei 5.296, de 2 de dezembro de 2004, também serviram como suporte para as discussões e elaboração de propostas na área cultural no Brasil referentes às pessoas com deficiência

No âmbito governamental brasileiro, a Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural (SID), em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz³³ (FIOCRUZ) realizou, em 2007, a “Oficina Loucos pela Diversidade – da Diversidade da Loucura à Identidade da Cultura”, tendo como finalidade indicar políticas públicas culturais para pessoas em sofrimento mental e em situações de risco social.

A partir dessa experiência e com a necessidade de se expandir as discussões para as demais deficiências, foi realizada, em 2008, a “Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência – Nada sobre nós sem nós”. Essas oficinas tinham por objetivo a construção de políticas

³³ A Fundação Oswaldo Cruz é vinculada ao Ministério da Saúde.

públicas partindo do diálogo e da escuta de demandas específicas do segmento social das pessoas com deficiência. Abordaremos, nos sub-tópicos seguintes, as especificidades de cada uma delas.

2.2.1 “Loucos pela diversidade”: políticas culturais no campo da Saúde Mental.

A “Oficina Loucos pela Diversidade – da diversidade da loucura à identidade da cultura”, foi promovida pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (MinC) e pelo Laboratório de Pesquisa em Saúde Mental – Laps/Ensp³⁴/Fiocruz, em agosto de 2007, no Rio de Janeiro, contando com a participação de várias autoridades, dentre elas o então Ministro da Cultura Gilberto Gil, além de dirigentes públicos, professores, pesquisadores, artistas, líderes e agentes culturais no campo da Saúde Mental.

Essa Oficina teve como principal objetivo “construir propostas de diretrizes e ações para subsidiar a elaboração de políticas públicas do Ministério da Cultura (MinC) em relação aos sujeitos e grupos em sofrimento mental e em situações de risco social” (OFICINA..., 2008, p. 15).

O ator Sérgio Mamberti, nessa ocasião Secretário Nacional da Identidade e da Diversidade Cultural, afirmava que:

Com este seminário, procuramos construir políticas públicas que levem em conta a utilização do processo criativo como um exercício subjetivo para o encorajamento e a construção de novas éticas e estéticas da existência. Estamos trabalhando para a conscientização de que somos eternamente diferentes, mas juntos poderemos contribuir para a construção de um país melhor, mais justo e mais solidário (OFICINA..., 2008, p. 25).

O Ministro Gilberto Gil ainda enfatizou que incluir era exatamente o papel do Ministério, juntamente com o de incentivar a tolerância e o respeito à diferença (OFICINA..., 2008).

Nas Mesas de Debates da “Oficina Loucos pela Diversidade”, foram discutidos os temas: “A Diversidade e a Cultura nas Políticas Públicas” e “Identidade e Produção de Sentidos: Estratégias de Solidariedade e Reciprocidade” e realizado

³⁴ Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca.

um Painel Temático onde os Grupos de Trabalho (GT's) discutiram as diretrizes e ações que seriam propostas para os eixos de "Patrimônio, Difusão e Fomento", debatidos em sua interface com os temas: a) Pontos de Cultura; b) Linhas de pesquisa prioritárias para apoio e financiamento; c) Editais e prêmios.

Eram consideradas propostas de diretrizes as indicações gerais para um conjunto de metas e ações específicas e deveriam apontar prioridades, além de revelar princípios e valores que fundamentassem as diversas esferas públicas. Assim, similar a um planejamento estratégico, para cada diretriz foram pensadas ações que pudessem efetivá-las.

Nesse Seminário, após a apresentação dos resultados dos GT's, foram apresentadas as diretrizes de cada eixo. Assim, ficaram previstas as seguintes diretrizes para os eixos abaixo:

Patrimônio

1. Empoderar usuários, trabalhadores e comunidades para que possam reconhecer a sua diversidade cultural e seu valor, subsidiando os grupos de saúde mental com informações que possibilitem a identificação e valorização do patrimônio integral comunitário.
2. Criar instrumentos para que a produção cultural possa acontecer e ser reconhecida no campo sócio-político-cultural, apontando para a circulação e uso social do patrimônio.
3. Construir os princípios de uma ética e cidadania da criação que contemplem a questão da propriedade intelectual das produções realizadas nos serviços de saúde mental.

Difusão

1. Democratizar o direito à informação e à comunicação.
2. Dar visibilidade às iniciativas e projetos culturais desenvolvidos no campo da saúde mental;
3. Garantir a ocupação dos espaços públicos culturais com projetos da saúde mental.

Fomento

1. Implementar políticas públicas na interface Cultura e Saúde que promovam a participação de pessoas em sofrimento mental.
2. Incluir os vários segmentos da sociedade civil em todos os níveis do planejamento de políticas públicas na interface saúde/cultura e aperfeiçoar os processos de trabalho relativos à formulação, gestão, execução e distribuição de recursos relativos à implementação destas políticas.

3. Incorporar metas da área da Saúde no Plano Nacional de Cultura e metas da área da Cultura no Plano Nacional de Saúde.
4. Promover o mapeamento, a documentação e a difusão das iniciativas na interface Saúde / Cultura (OFICINA..., 2008, p. 103-106).

Como pode ser observado nas diretrizes acima, há uma estreita relação da arte com questões vinculadas à saúde, que mantém a discussão da produção artística das pessoas com deficiência, mental ou não, num espaço ainda restrito. Assim, surge uma questão importante a se refletir: se o enfoque das políticas públicas culturais prioriza uma abordagem da arte pelo viés da saúde, de que maneira a produção das pessoas com deficiência mental, conseguirá se desvencilhar dos estigmas sociais que as perseguem? O que pode ser feito para legitimar essa produção enquanto produção de conhecimento?

O governo entendeu que deveria realizar um edital específico para o público em questão. Assim posto, em decorrência dos resultados dessa Oficina, foi criado, em 2009, o “Prêmio Loucos pela Diversidade - edição Austregésilo Carrano”. Uma iniciativa da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, do Ministério da Cultura, e do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Saúde Mental e Atenção Psicossocial (Laps/ENSP/Fiocruz), coordenado pelo pesquisador Paulo Amarante.

Esse edital destinava-se a premiar iniciativas artísticas culturais, com foco no fortalecimento e visibilidade do trabalho realizado por pessoas, grupos, organizações ou instituições envolvidas com aqueles que têm algum sofrimento psíquico. Contemplou 55 trabalhos, entre individuais e coletivos, adotando o critério da regionalização, que favorecia a premiação em todas as regiões brasileiras. O valor total do prêmio foi de 675 mil reais, por meio de patrocínio da Caixa Econômica Federal.

Eram objetivos desse edital:

- a) Promover uma nova visão de política cultural e da política de saúde mental onde o respeito à identidade e à diversidade constroem um país mais democrático no sentido de incluir, socializar, descentralizar e potencializar a todos o direito à criação e à produção cultural.

- b) Promover e garantir o protagonismo das pessoas em sofrimento psíquico na construção das políticas públicas de cultura, na criação e produção cultural.
- c) Conhecer, fortalecer e dar visibilidade ao trabalho que vem sendo realizado por pessoas, grupos, organizações e instituições que trabalham com o foco na emancipação, cidadania e autonomia de pessoas em sofrimento psíquico através de iniciativas de cunho artísticoculturais.
- d) Promover a interação social, o intercâmbio e a construção de redes entre indivíduos e grupos na interface saúde mental e cultura e da sociedade em geral e suas manifestações como forma de incentivar trocas de experiências.
- e) Mapear, documentar e difundir as iniciativas na interface saúde mental e cultura (BRASIL, 2009, p. 2).

No Prêmio Loucos Pela Diferença, foram contemplados 55 projetos, distribuídos entre as categorias: 1- Iniciativas Públicas; 2- Organização da sociedade civil; 3- Grupos Autônomos; e, 4- Pessoa Física.

Cada candidato selecionado nas categorias 1, 2, e 3 recebeu o valor de R\$ 15 mil e os selecionados da categoria 4 receberam o valor de R\$ 7.500,00.

Mesmo esse edital garantindo ter como meta o protagonismo das pessoas em sofrimento psíquico, dando visibilidade à sua produção cultural, é possível notar interesses de cunho social, diferente do edital “Além dos limites”, que priorizou a produção e a qualidade artística das propostas.

No que se refere às categorias contempladas, observamos a forte ligação institucional que se exigia dos candidatos. A comissão de seleção também teve majoritária participação de representantes da área de saúde mental, da luta antimanicomial, do MinC e FIOCRUZ, instituições parceiras e profissionais da área cultural. Isso demonstra uma exacerbada atenção à questão da saúde mental em detrimento dos aspectos artísticos.

Nos critérios para seleção não havia nenhum ponto referente aos atributos artísticos ou criativos das propostas. Eles priorizavam os impactos sociais e culturais previstos nos projetos; a emancipação e autonomia da pessoa com sofrimento psíquico; a forma de investimento do prêmio; possibilidade de continuidade do projeto e caráter inovador.

Embora o principal motivo do encontro tenha sido elaborar políticas culturais, é possível notar, desde as colocações dos palestrantes nas apresentações e mesas

de debates publicadas no Relatório Final dessa Oficina, que a abordagem daquele encontro era especialmente direcionada para o campo da Saúde, relacionando a produção artística e os projetos culturais voltados para o público em questão ao contexto terapêutico e social.

Essa perspectiva pode ser ao mesmo tempo sintoma e resultado da recorrente recusa ou estranheza social de reconhecer o fazer artístico das pessoas com deficiência pelo viés artístico. Também pode ser reflexo do modo de olhar a deficiência do próprio órgão que organizou a Oficina, a FIOCRUZ, que por ser da área de saúde, compreende a arte muito mais pelo processo terapêutico da reabilitação.

Compreendo que, na verdade, esses contextos – social-terapêutico-cultural – não estão isolados e devem ser trabalhados conjuntamente, mas pode se cair no erro de desvalorizar e deixar de reconhecer o potencial artístico e a construção de conhecimentos que surgem dessas produções quando se volta o olhar apenas para a cura ou reabilitação ou ainda para a (re)inserção social e cultural das pessoas envolvidas nesse processo.

Com o intuito de ampliar as discussões, a partir da realização e do resultado da “Oficina Loucos pela Diversidade”, a SID organizou uma nova Oficina, agora com interesses mais abrangentes de elaboração de propostas de políticas culturais que atendessem também artistas das mais diferentes áreas com deficiência e não apenas à saúde mental. Assim, em 2008, é realizada a Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para a Inclusão de Pessoas Com Deficiência.

2.2.2 “Nada Sobre Nós sem Nós”: a Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para a Inclusão de Pessoas Com Deficiência.

A expressão “Nada sobre nós sem nós” foi adotada pelo Governo Federal Brasileiro, através do Ministério da Cultura, como lema da “Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para a Inclusão de Pessoas com Deficiência”, para construção de políticas públicas culturais de inclusão construídas num processo participativo, junto a artistas com deficiência, gestores públicos,

pesquisadores e agentes culturais da sociedade civil envolvidos com produção cultural das pessoas com deficiência. Essa Oficina visava

[...] construir propostas de diretrizes e ações para subsidiar a elaboração de políticas públicas do Ministério da Cultura (MINC) para pessoas com deficiência e em situações de risco social, com a participação prioritária dos próprios sujeitos interessados nestas mesmas políticas (OFICINA..., 2009, p. 17).

A sua estrutura teve o mesmo formato da anterior, sendo organizada ao longo de três dias (16 a 18 de Outubro de 2008). As Mesas de Debates intituladas “Nada sobre nós sem Nós” e “Cultura e Deficiência: trajetória e perspectivas” serviam de instrumento para reflexão sobre “Expressões Artísticas, Estéticas, Produção Cultural pelas e para as Pessoas com Deficiências”.

O Painel Temático³⁵ aprofundava as discussões em torno de “Patrimônio, Difusão, Fomento e Acessibilidade”, fornecendo bases para a formulação das propostas para políticas nos âmbitos em questão. Como se pode observar, nessa oportunidade, às diretrizes e ações já propostas anteriormente pela “Oficina Loucos pela Diferença”, foi acrescentado o eixo Acessibilidade.

Os trabalhos dessa oficina foram realizados por meio dos GT's, organizados em eixos temáticos, que os colocavam em questão junto a sua interface com mais quatro temas: Produção artística e cultural; Políticas de apoio e financiamento e a Funarte; Programas, editais e prêmios, e Acesso às produções artísticas, espaços culturais e formação. Durante o evento, a composição dos GT's se deu de forma espontânea, onde cada participante dirigia-se para o tema de seu interesse.

O resultado desses trabalhos foi a criação de diretrizes gerais correspondentes a cada eixo temático e para cada diretriz proposta, foram correlacionadas ações específicas, que indicavam de que maneira cada diretriz poderia ser cumprida.

No eixo Patrimônio, foram formuladas propostas a fim de

³⁵ Os palestrantes dessa atividade foram: o médico, psicanalista e analista institucional, Jorge Márcio Pereira de Andrade, representante da ONG DEFNET; Claudia Werneck, jornalista e presidente da Escola de Gente, Comunicação, Inclusão e Mobilização da Sociedade Civil Brasileira; Frederico Maia, Secretário de Articulação Institucional do MinC.

1. Localizar, conservar, pesquisar, editar e difundir o patrimônio material, imaterial, intelectual e cultural dos artistas e das pessoas com deficiência, de modo a promover o seu reconhecimento como patrimônio brasileiro;
2. Garantir a expressão da diversidade cultural e artística popular e erudita;
3. Criar instrumentos para que a produção cultural possa acontecer e ser reconhecida nos campos artístico, ético, estético, social, político e cultural, apontando para a circulação e uso social do patrimônio;
4. Incentivar a aproximação entre as ações de promoção do patrimônio dos órgãos das esferas federais, estaduais e municipais de cultura;
5. Dar visibilidade aos trabalhos artísticos e não à questão da deficiência (OFICINA..., 2009, p. 20-21).

Podemos observar que apenas as propostas 1 e 5 dão conta das questões sobre os artistas com deficiência. As demais, quando deslocadas do contexto da Oficina, não privilegiam políticas para esses artistas.

Ainda no Eixo Patrimônio foram propostas 12 ações para suas diretrizes, dentre elas destaco a ação “4.1.”, relacionada à diretriz “4” e que propõe “mobilizar, sensibilizar e articular espaços de diálogo com gestores de cultura nos três níveis de governo, a iniciativa privada, o legislativo, os Conselhos de direitos e o Ministério Público” (OFICINA..., 2009, p. 21).

Era consenso entre os participantes da Oficina a necessidade e urgência de diálogo e articulação interministerial, bem como com outras instâncias governamentais e da iniciativa privada, acreditando que só assim seria possível efetivar as propostas que estavam sendo apresentadas.

Outra ação que chama atenção é a ação “5.2.”, relacionada à última diretriz e que pretende realizar mostras e festivais de arte. Essa ação propõe a produção de eventos específicos para o segmento da deficiência, o que, na minha perspectiva, contradiz o que a diretriz “5” pretende, que é justamente a visibilidade aos trabalhos artísticos e não à deficiência.

Acredito que se um evento é voltado exclusivamente para este público, é óbvio que a ênfase recai na deficiência. Seguindo essa lógica, me parece ser mais coerente as propostas do grupo que ficou responsável pela Difusão.

Nesse Grupo de Trabalho surgiram propostas mais específicas e menos generalizadas como o Patrimônio, e diziam respeito à socialização e divulgação da

produção artística e cultural das pessoas com deficiência no campo da Difusão, a saber:

1. Recriação/criação de instância para difusão da produção artístico-cultural de pessoas com deficiência nos três níveis de governo, sendo que no nível federal propõe-se que seja na Funarte;
2. Garantir a participação das pessoas com deficiência na formulação e implementação das políticas de difusão;
3. Apoiar, implementar e incentivar a integração dos artistas com deficiência com os demais artistas no intuito de gerar um patrimônio artístico inclusivo;
4. Garantir que as políticas públicas de cultura tenham plena acessibilidade de acordo com o previsto na legislação nacional já existente e na Convenção Internacional (OFICINA..., 2009, p. 22-23).

Essas são metas amplas que exigem esforços para sua inserção nos Planos culturais. Porém, mesmo em ações que a princípio pareciam simples, pode-se verificar a dificuldade de implementação, como a ação “2.5.” que sugeria a criação de um blog para acompanhamento das propostas da Oficina, o que, apesar de parecer simples, nunca foi realizado, embora tenha havido a promessa de se cumprir as ações previstas para curto prazo.

É visível também a dificuldade de efetivação em outras ações sugeridas pelo eixo Difusão, como:

- 4.1 Criação de um comitê de arte e cultura para dialogar com todos os Ministérios visando ações conjuntas na promoção da Acessibilidade das pessoas com deficiência à arte e à cultura;
- 4.2 Recomendar à Secretaria de Comunicação da Presidência da República que incorpore ações de promoção da acessibilidade, conforme a legislação nacional já existente e a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (Onu) (Ibid., loc. cit.).

No que se refere ao Fomento, as discussões giraram em torno da criação, promoção e desenvolvimento de propostas criativas, estéticas, artísticas e culturais por pessoas com deficiência. Considerou-se como prioritário

1. Garantir incentivos e recursos orçamentários para formação de profissionais com ou sem deficiência na área da cultura e para implantação e/ou implementação de manutenção de grupos, companhias, projetos artísticos e culturais com pessoas com deficiência;

2. Garantir a participação de grupos de pessoas com deficiência nos projetos em que haja recursos do MinC (OFICINA..., 2009, p. 24).

O grupo responsável por este eixo compreendia ser inadmissível haver qualquer projeto com dinheiro do MinC, e portanto dinheiro público, sem que este contemplasse as normas de acessibilidade plena e a participação das pessoas com deficiência, principalmente em eventos de grande porte, como festivais, por exemplo. Este grupo preocupou-se também com investimento na formação na área cultural para pessoas com ou sem deficiência. Como podemos ver nas seguintes ações:

- 1.2. Promover plenas condições de acessibilidade nos locais em que promovem formação artística e cultural;
- 1.3. Viabilizar a formação continuada de profissionais, com ou sem deficiência, relacionados à área de cultura, arte e informação para atuar junto a pessoas com deficiência na área cultural;
- 1.4. Criar editais para implantação e manutenção de grupos ou projetos, companhias que contam com a participação de pessoas com deficiência;
- 1.5. Fomentar, por meio de editais públicos, projetos culturais de pessoas com deficiência, sem comprometer a participação em outros editais;
- 2.1. Destinar 10% dos recursos públicos do MinC para eventos artísticos que tenham Pessoas com Deficiência;
- 2.2. Criar Grupo de Trabalho para estudar alternativas para acessibilidade para artistas e pessoas com deficiência (Ibid., loc. cit.).

Em relação ao eixo Acessibilidade objetivava-se pensar diretrizes que favorecessem a fruição das pessoas com deficiência aos bens culturais, tendo possibilidades para a apreciação das diferentes manifestações artísticas, culturais e estéticas, a fim de:

- 1. Garantir que todas as políticas, programas, projetos, eventos e espaços públicos no campo artístico e cultural sejam concebidos e executados de acordo com a legislação nacional já existente que garante acessibilidade e conforme disposto na Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (Onu);
- 2. Sensibilizar e conscientizar os vários setores da população sobre Acessibilidade à arte e à cultura (OFICINA..., 2009, p. 25-26).

Esse eixo apresentou ações que se fossem realizadas, seriam um avanço e promoveriam uma mudança significativa tanto no panorama da produção artística quanto nas oportunidades de acesso das pessoas com deficiência aos bens culturais. Nesse sentido, houve indicação para revisão de editais e elaboração de novos, bem como a revisão e adequação dos conceitos, mecanismos, pré-requisitos e critérios da Lei Rouanet e de todos os projetos, patrocínios, licitações e incentivos fiscais, federais, estaduais e municipais nos campos das artes e da cultura, na perspectiva de adequá-los à legislação nacional já existente sobre acessibilidade e à Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência.

Outro ponto importante defendido nessa oficina, pelo GT do eixo Acessibilidade, e indicado como ações para o relatório final, diz respeito à capacitação dos gestores, técnicos e avaliadores dos editais públicos e também a capacitação de patrocinadores públicos para que adequem seus editais relacionados à arte e à cultura à legislação nacional já existente sobre acessibilidade e ao que dispõe na Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência.

Outras ações foram propostas a fim de que os instrumentos de fomento à cultura (formulários, leis, editais, etc) fossem disponibilizados de forma acessível a todos os públicos, oferecendo-os em braile, libras, audiodescrição, etc.

Ainda foram sugeridos editais para financiamento de projetos que promovessem a adaptação dos espaços artísticos de modo a garantirem todas as formas de acessibilidade, além da criação de um comitê de arte e cultura para dialogar com todos os ministérios visando ações conjuntas na promoção da acessibilidade das pessoas com deficiência à arte e à cultura.

No Relatório Final, além das diretrizes e das ações, foram publicados relevantes documentos como: uma nota técnica endereçada ao próprio MinC, intitulada *Políticas Culturais de Inclusão das Pessoas com Deficiência*, que trata da acessibilidade e que foi produzida a partir das indicações da Oficina, onde estão contidas orientações para os diversos setores do Ministério da Cultura sobre normas de acessibilidade para pessoas com deficiência, chamando atenção para pontos relacionados à Lei Rouanet, aos editais, sites, equipamentos, bens culturais, livros acessíveis e à produção cultural. Consta ainda deste documento, a *Carta do Rio de*

Janeiro sobre Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência.

Essa carta é um documento de princípios e orientações políticas elaborado pelos participantes, que contempla aspectos importantes debatidos e aprovados na oficina referentes aos temas “Fomento, Acessibilidade, Difusão e Patrimônio”, além de, entre outras coisas, reclamar a omissão do próprio Ministério da Cultura na incorporação dos parâmetros de acessibilidade (Leis nº 10.048/2000 e 10.098/2000) nas suas propostas e iniciativas.

Finalmente, consta também no Relatório Final, uma moção intitulada *Procrastinação da Dignidade e do Exercício dos Direitos Humanos*, relativa à Portaria 661³⁶ do Ministério das Comunicações.

Vale ressaltar que a publicação desse Relatório contempla uma variedade de ações de acessibilidade como DVD com documentários produzidos em versões com audiodescrição e com tradução em LIBRAS, onde constam os áudios dos palestrantes, atendendo as pessoas com deficiência visual, afora sua impressão em braile.

No entanto, passados mais de cinco anos da realização dessa oficina, quase nada foi efetivado e muito pouco se avançou em relação às demandas dos artistas com deficiência.

De uma forma geral, a realização de pelo menos parte dessas ações previstas no Relatório teria um impacto grande, na medida em que colaborariam com a mudança de visão sobre o que são, de fato, políticas públicas voltadas para as pessoas com deficiência e no entendimento sobre a produção do artista com deficiência por parte daqueles que desconhecem essa produção.

Entretanto, como o Relatório dessa Oficina não se constitui efetivamente num Plano, isso favorece a invisibilidade dessas metas e ações propostas e ao mesmo tempo que possibilita ao governo um posicionamento de descompromisso na efetivação dessas demandas.

³⁶ Esta portaria, do Ministério das Comunicações, suspendia e alterava o prazo (que já estava vencido desde 28 de julho de 2008) em mais 24 meses para implantação da audiodescrição pelas emissoras de televisão, descumprindo os prazos previstos pelo Decreto nº 5.645, de 2005, afetando o direito à comunicação e à informação das pessoas com deficiência visual.

Assim, são perceptíveis as incoerências do Ministério da Cultura em relação à adoção de medidas efetivas que contemplem questões referentes à acessibilidade e os descompassos entre um edital e outro, por exemplo.

O MinC através do Processo Seletivo do Fundo Nacional da Cultura³⁷ de 2012, exige como uma das condições de participação neste edital, a consonância com a Lei de Acessibilidade (Lei nº 10.098/00) e previsão de medidas que facilitem a fruição do produto cultural por parte de pessoas com deficiência, sob pena de desclassificação dos projetos. Entretanto, essa condição de participação não é exigida em outros editais já existentes no MinC e na FUNARTE.

No caso do edital Prêmio Funarte Klaus Vianna³⁸, a única alteração ocorrida nesse edital é uma indicação, sem ser critério de avaliação e desclassificatório, da obrigatoriedade em respeito aos termos do Artigo 46 do Decreto nº. 3298, de 20 de dezembro de 1999, que trata da política de integração das pessoas com deficiência.

O que acontece, de fato, é o total descaso da maioria dos proponentes e produtores dos projetos selecionados em relação a essa obrigatoriedade e a omissão do MinC ao não definir esse aspecto como um elemento obrigatório na avaliação dos projetos e nem mesmo prever alguma penalidade em razão do descumprimento dessa norma do edital.

Incongruências como essas sinalizam a falta de diálogo entre os órgãos internos do próprio Ministério o que dificulta a implementação de acordos firmados, por exemplo, em encontros como a Oficina Nada sobre Nós sem Nós. A acessibilidade, como outras metas, ainda permanece apenas nos enunciados de um Relatório.

Quanto à criação de editais específicos, o MinC realizou, em 2011, o Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011 – Edição Albertina Brasil – “Nada Sobre Nós Sem Nós”, a partir das propostas identificadas na Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência. Este assunto será abordado no próximo tópico deste capítulo.

³⁷ O Processo Seletivo do Fundo Nacional Da Cultura se constituiu numa chamada pública para seleção de projetos culturais com vistas à celebração de convênio ou termo de cooperação com o Ministério da Cultura que guardassem consonância com as diretrizes e com os critérios constantes do Plano de Trabalho Anual do Fundo Nacional da Cultura.

³⁸ O Prêmio Funarte Klaus Vianna é um edital que contempla diversos projetos para montagem e circulação de espetáculos de Dança desenvolvidos nas diversas regiões do país.

2.2.3 “Nada sobre nós sem nós”: o edital

Assim como o “Prêmio Loucos pela Diversidade” foi resultado da oficina homônima, o Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011 – Edição Albertina Brasil – “Nada Sobre Nós Sem Nós”, também foi uma proposta realizada a partir da “Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência”, principalmente relacionada à “ação 1.5.” do eixo de Fomento que previa editais específicos para o segmento.

Realizado pelo Ministério da Cultura em parceria com a Organização da Sociedade Civil de Interesse Público Escola Brasil³⁹ e patrocinado pela PETROBRAS, este edital tinha os seguintes objetivos:

- I - Fomentar o direito à participação de artistas com deficiência na produção, expressão e difusão artística e cultural brasileiras;
- II - Contribuir para a divulgação da obrigatoriedade e da urgência de se adotar medidas de acessibilidade em espetáculos, manifestações e eventos artísticos, a fim de proporcionar a inclusão das pessoas com deficiência na vida cultural de suas comunidades;
- III - Contribuir, por meio da cultura, para a diminuição de estereótipos, preconceitos e práticas discriminatórias contra pessoas com deficiência;
- IV - Contribuir para a disseminação e fortalecimento do conceito e da prática de uma sociedade inclusiva;
- V - Premiar ações, projetos e produtos culturais já realizados que proporcionaram a participação de artistas com deficiência na produção e difusão artística e cultural brasileira; e
- VI - Premiar ações, projetos e produtos culturais já realizados que possibilitem acesso e acessibilidade a pessoas com deficiência (BRASIL, 2011, p. 3).

Nos objetivos do edital, pode-se apontar uma contradição entre suas propostas e intenções com o que foi solicitado no formulário de inscrição.

Como requisito obrigatório para participação no edital, o formulário a ser preenchido por cada proponente evidenciava a deficiência como critério e condição principal na concessão dos investimentos deste concurso, em detrimento da produção artística, já que era obrigatório que o artista declarasse qual era a sua

³⁹ A OSCIP Escola Brasil era uma instituição que coordenava e monitorava uma rede de rádios com programação voltada exclusivamente à educação.

deficiência e anexasse um atestado médico validando essa declaração, o que não ocorreu nos editais anteriores.

Esta decisão foi um acordo entre o MinC, a Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência (SNPD), órgão da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH/PR), com apoio da CONADE.

Segundo a equipe responsável pelo edital, a necessidade de comprovação médica foi incluída como forma de proteção das pessoas com deficiência, uma vez que a legislação brasileira ainda não tem um modelo único de valoração e classificação da deficiência (CONADE, 2011).

Como visto, o Ministério da Cultura procurou supervisão de órgãos que focam as questões da deficiência por outro viés que não o cultural. Dessa forma, não compreenderam que havia outras possibilidades de comprovação, para assegurar o espaço das pessoas com deficiência.

Na minha perspectiva, por se tratar de um prêmio para ações artísticas já realizadas e não a serem construídas, a comprovação da veracidade de informações poderia ter sido feita por meio do histórico do grupo/artista, de *releases*, matérias jornalísticas, fotografias, relatórios, publicações, entre outros que comprovassem a especificidade das pessoas envolvidas nos projetos.

O Prêmio contemplou 30 iniciativas culturais, no valor de R\$ 12.500,00, divididas em duas categorias: Expressão Artística e Acessibilidade. A primeira atendia às linguagens artísticas (Artes Cênicas, Música, Literatura, Artes Visuais, Audiovisual, entre outras) e a segunda contemplava produtos ou ações de acessibilidade.

Os critérios de avaliação presentes no edital baseavam-se em: qualidade estético-artística e de produção cultural aliada à acessibilidade; caráter inovador da iniciativa; potencial de continuidade, autossustentabilidade ou geração de efeitos multiplicadores do projeto concorrente; geração de oportunidades de inclusão da pessoa com deficiência no mercado de trabalho formal ou informal no campo da arte e cultura; aumento da visibilidade das expressões culturais das pessoas com deficiência; promoção de trocas de experiência nos âmbitos regional, nacional ou Internacional; contribuição da iniciativa para assegurar a participação da criança e do jovem com deficiência nas atividades culturais.

Considero que o “Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011” reforçou um investimento na deficiência e não na produção artística da pessoa com deficiência, no protagonismo deste artista, no seu empoderamento. Isso fortalece o pensamento de arte de cunho social, por vezes terapêutico quando questiona, por exemplo, os benefícios e a melhoria na autoestima dessas pessoas ou formação de cidadania como um dos requisitos de avaliação dos projetos.

No momento da publicação do edital, eu e alguns artistas com deficiência, junto com outros profissionais da área da cultura, escrevemos uma carta-repúdio ao edital, endereçada ao Sr. Vítor Ortiz, então Secretário Executivo do Ministério da Cultura e assinada por 207 pessoas.

Nesse documento, levantamos questões acerca da abordagem assistencialista observada no edital e de alguns critérios de avaliação, que no nosso entendimento tendiam para uma compreensão inclusiva ao invés de artística. Foi questionada também a escolha, sem consulta pública, da equipe técnica que elaborou o edital e da instituição responsável pela representação do Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011, a Escola Brasil.

Segundo publicação do CONADE (2011), o assunto foi discutido durante sua 75ª Reunião Ordinária, realizada em agosto de 2011, mas sem a participação dos artistas responsáveis pela carta. Assim, sem a possibilidade de aprofundamento das discussões a partir de divergentes pontos de vista, o plenário decidiu por unanimidade apoiar, integralmente, a iniciativa do Ministério da Cultura.

Os responsáveis pelo prêmio não emitiram nenhuma resposta à carta-repúdio bem como se esquivaram desse debate na fase inicial do edital. Essa postura distanciada também foi mantida em relação aos desdobramentos do edital, aparentando apenas o atendimento burocrático de uma “ação inclusiva”, já que não houve nenhum acompanhamento dos projetos selecionados, como previsto no item 10 do edital.

O objetivo do acompanhamento das propostas vencedoras era impulsionar o desenvolvimento e fortalecimento das políticas públicas voltadas para o segmento, inclusive com apoio na divulgação dos premiados. Porém, com o passar do tempo, a Escola Brasil, que havia sido contratada para repassar o dinheiro do prêmio aos projetos contemplados, não deu continuidade às atividades previstas no edital e o

MinC demonstrou, mais uma vez, a manutenção da distância entre os discursos e as práticas.

As propostas de diretrizes e ações publicadas nos relatórios das Oficinas de 2007 e 2008 deveriam servir como instrumento orientador de políticas culturais nos níveis federal, estadual e municipal voltadas para inclusão das pessoas com deficiência e em sofrimento mental.

Porém, são evidentes as lacunas existentes entre tais propostas e a efetivação prática das mesmas. Como exemplo, podemos enfatizar os valores das premiações, que continuam visando a criação artística desse público a custos baixíssimos, o que é comum em editais voltados para o campo amador e para o acesso das pessoas com deficiência, valores esses muito diferentes dos propostos em outros editais que não contemplam especificamente esses artistas.

Segundo Matos, é a estrutura social perversa que

instaura uma distribuição desigual dos bens simbólicos e materiais. Consequentemente, há ausência de efetivas ações públicas e de representatividade das pessoas com deficiência em cargos estratégicos, bem como muitas barreiras culturais que permanecem em nossa sociedade são decorrentes, em sua maioria, da falta de informação da população (MATOS, 2012, p. 64).

Podemos até dizer que, de certo modo, houve avanços, embora as barreiras sociais continuem preponderantes. A pessoa com deficiência não é vista como construtora de saberes e útil para a sociedade. Somos ainda aqueles a quem se cuida, assiste e ajuda. No cotidiano, é comum o cumprimento das leis ser considerado um favor, uma caridade. Para mudar esse quadro é necessário o acesso à informação, diminuindo as distâncias, dando voz e fomentando o potencial da pessoa com deficiência através de uma educação eficiente que venha desde a base e acompanhe todas as pessoas ao longo da vida. A acessibilidade precisa ser pautada em todas as instâncias e em todos os meios.

As desigualdades sociais e econômicas implicam em distanciamentos que impedem nossa inserção em ambientes de compartilhamento de ideias e proposições que podem favorecer ao crescimento e fortalecimento de oportunidades não apenas no âmbito da cidadania, mas também no campo das artes. As questões

mais específicas relacionadas à dança serão o foco de nossa discussão no próximo capítulo.

3 A GENTE VAI CONTRA A CORRENTE: CONTEXTO DA DANÇA PRODUZIDA POR ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA E AS RELAÇÕES DE SUA PRODUÇÃO COM AS POLÍTICAS PÚBLICAS.

Define-se corpo como uma estrutura humana. Ele nos identifica, nos coloca em grupos ou fora deles, nos transforma em seres perceptíveis, nos qualifica enquanto pessoas – cada qual com qualidades distintas, sem possibilidade de comparação (SCHWARTZ, W.; LAPPONI, E.; OLIVEIRA, E., 2013)⁴⁰.

O artista não é um ser isolado, ensimesmado num universo particular, mas sim alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. Sobre esse processo relacional com as coisas do mundo, Rancière explica de forma poética que

o artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa (RANCIÈRE, 2009, p. 36).

O tempo e o espaço da criação artística são únicos e singulares do ponto de vista do corpo enquanto experiência vivenciada. Um corpo atravessado por acontecimentos que se elaboram num fluxo contínuo. Fluxo de informações que se atualizam corporalmente e se transformam ininterruptamente.

Tal modo de pensar e entender o corpo nos aproxima do conceito de corpomídia desenvolvido por Greiner e Katz (2005), e nos ajuda a compreender que “o corpo é resultado de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega este seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento” (GREINER e KATZ, 2005, p. 8).

Essa compreensão de corpo não apenas pelo seu aspecto biológico, mas também implicado pelos aspectos culturais, sociais e políticos, relaciona-se de forma

⁴⁰ SCHWARTZ, W.; LAPPONI, E.; OLIVEIRA, E. **Você**: um outro que o outro não é. Disponível em: <<http://seteporsete.net/post-view-new.php?id=93>> Acesso em: 01 mar. 2014.

íntima com as questões conceituais da própria deficiência, no paralelo entre o modelo médico e o modelo social, como visto no capítulo anterior, quando desde os anos 70, o conceito de deficiência vem sofrendo alterações com a transição de uma perspectiva individual e médica para uma perspectiva estrutural e social.

Apesar disso, essa abordagem ainda não foi devidamente absorvida nos meios sociais, culturais e políticos como é possível perceber pelos estranhamentos e equívocos nas relações que envolvem o cotidiano das pessoas com deficiência, nas ruas, nas oportunidades de trabalho, etc.

Para Correia (2007), os diversos obstáculos inscritos nos discursos hegemônicos de corpo perfeito, pautado no rendimento e eficácia, impedem e dificultam a participação da pessoa com deficiência nas atividades da vida cotidiana, assim como na vida artística.

Se o corpo é este fluxo permanente de informações com o ambiente, podemos compreender também que a arte/dança produzida por qualquer pessoa não somente é resultado de suas especificidades físicas, como também das relações com o contexto em que está inserida. Cada obra é uma possível proposição dos pensamentos que impulsionam o artista.

Greiner (2009) enfatiza que aquilo que se torna perceptível na experiência é o que promove uma transformação e se adapta a diversos ambientes, gerando diferenças, interferindo não somente no corpo do artista, mas também no entorno, em outras pessoas, nas redes de pensamento e assim configura-se como uma estratégia política. Para a autora, a presença do corpo torna-se uma ação política quando entra em contato com o olhar do outro e cria conexões com este.

Nesse sentido, o trabalho artístico da pessoa com deficiência tem que se fazer visível e estar em diversos ambientes para que os possíveis discursos que emergem de sua obra possam adquirir potência política, no sentido de mobilização e transformação de paradigmas.

O pensamento do filósofo Jacques Rancière (2009, p. 17) segue uma trilha semelhante ao de Greiner, quando afirma que a “política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”.

Este autor ressalta ainda que não é apenas sobre o que se fala que torna a arte uma ação política, mas também o próprio fazer artístico em si, as conexões que se constroem com o espaço cênico e a própria superfície da obra. As coisas se comunicam de maneira diferente e se relacionam naquele tempo/espaço em que estão sendo compartilhadas com o público.

No que diz respeito à dança, Greiner (2009) ainda afirma que, para reconhecer sua presença política é necessário compreender os nexos, os sentidos, os pensamentos do corpo que dança a partir dos processos que alimentam e modificam suas ações no mundo. Logo, a dança e o corpo que dança não estão afastados do ambiente, nem do convívio comum quando criam suas danças, mas estão imbricados e respondendo de forma crítica e também emocional, perceptiva, sensorial e cinética aos acontecimentos reais que são experimentados no contexto cênico.

No entanto, em relação às pessoas com deficiência, os estigmas permanecem arraigados à sua condição física, sem ser levada em conta toda complexidade da sua construção enquanto sujeito de sua própria vida, revelando, assim, a manutenção de um entendimento limitado sobre a deficiência, muitas vezes, alimentado pela própria pessoa com deficiência.

Em contrapartida, Auslander e Sandhal (2005) acreditam que “manipular e transformar estereótipos são táticas importantes, já que os scripts disponíveis de deficiência - tanto na vida diária quanto na representação cultural - são frustrantemente limitados e profundamente enraizados no imaginário cultural”⁴¹ (AUSLANDER; SANDHAL, 2005, p. 3). (Tradução nossa)

A arte, e aqui especificamente a Dança, pode ser compreendida como elemento transformador, questionador e político, tendo papel importante no confronto a esta realidade. O artista, de um modo geral, deve compreender-se como um ser implicado com seu mundo e responsável por apresentar inquietações e novas perguntas à ordem posta, o que vale também para o artista com deficiência.

⁴¹ Manipulating and transforming stereotypes are important tactics, since the available scripts of disability - both in daily life in the cultural representation - are frustratingly limited and deeply entrenched in the cultural imagination (AUSLANDER; SANDHAL, 2005, p. 3).

Teixeira acredita que

pensar a dança enquanto poderosa máquina de produção de resistências pode contribuir para que os corpos atuem para além do território cênico, reivindicando desta forma espaços de atuação política por meio de ações críticas e mobilizadoras (TEIXEIRA, 2011, p. 104).

A dança com pessoas com deficiência surgiu na área do desporto adaptado, com enfoque na reabilitação das pessoas com deficiência e num corpo funcional e apto à reintegração social, atendendo ao ideal de superação mantido até os dias atuais.

No desdobramento desses trabalhos, foram desenvolvidos processos de treinamento em dança, principalmente a dança de salão em cadeiras de rodas que resultaram em eventos paraesportivos, em diversos países.

Teixeira afirma que

não há uma data específica que marca o surgimento da dança envolvendo corpos deficientes, tudo indica que já em meados dos anos 1960/1970, ocorriam na Europa campeonatos de dança de salão com a presença de *partners* cadeirantes (TEIXEIRA, 2011, p. 92).

Araújo (apud CORREIA, 2007, p. 34) explica que, no Brasil, teve origem “a partir de serviços implementares na busca de reabilitação de pessoas acometidas por traumatismos raquimedulares na década de 1940”. Em seguida, desenvolveu-se com a criação de equipes de basquetebol sobre rodas, culminando na prática, origem e estruturação da Dança em Cadeira de Rodas (DCR).

Almeida (2012) recorda que foi também no período das décadas de 60 e 70 que surgiram as práticas de educação somática ou as terapias corporais e de métodos em dança que permitem a prática da dança por uma diversidade de corpos, inclusive os de pessoas com deficiência, como *Contact Improvisation*⁴² e, na década de 80, o *Danceability*⁴³.

⁴² Criada por Steven Paxton, a técnica do *Contact Improvisation* (Contato Improvisação) reúne conhecimentos advindos de abordagens terapêuticas, influências de práticas corporais orientais, o contexto da dança social e da dança performática (ALMEIDA, 2012). O *Contact Improvisation* é definido por Neder (apud ALMEIDA, p. 28) como “uma forma de dança espontânea, sensorial e

Para Almeida (2012, p. 32) o *Danceability* está fortemente alinhado com a noção de equiparação de oportunidades, explicando que esta “refere-se à minimização ou a extinção das barreiras que impeçam ou dificultem o exercício da cidadania, de forma plena, por todas as pessoas, inclusive as com deficiência”.

Este conceito relaciona-se estreitamente ao conceito de deficiência desenvolvido pelo modelo social, como visto anteriormente, e também está ligado ao desejo dos artistas com deficiência em relação às oportunidades dentro do mercado de trabalho.

Como consequência natural ao que começava a se explorar em dança com pessoas com deficiência, outros pesquisadores de dança contemporânea foram absorvendo esses corpos em seus processos criativos, colocando em cena corpos que até então eram rejeitados no campo da dança profissional.

Então, começam a surgir no final dos anos 80 e início dos anos 90 grupos de dança profissional compostos por artistas com e sem deficiência nos seus elencos, a exemplo da Axis Dance Company (EUA) e a Candoco Dance Company (Reino Unido). No Brasil, surgem companhias como a Roda Viva Cia de Dança (RN), Grupo Sobre Rodas...? (BA), criadas em 1995 e 1998, respectivamente.

No que se refere aos perfis dos grupos e artistas com deficiência encontrados ao longo desta pesquisa, identifiquei que em todos os casos são companhias formadas por pessoas com e sem deficiência, a maioria coordenada pela pessoa sem deficiência. O que para Matos (2012, p. 67) “demonstra ainda a predominância da relação de poder da pessoa sem deficiência sobre a pessoa com deficiência”.

Muitas dessas companhias surgiram dentro de instituições de atendimento a pessoas com deficiência ou em projetos de pesquisa universitária e ainda há aquelas que se formaram por interesse de pessoas sem deficiência, não

física, na qual duas ou mais pessoas brincam com o toque e o apoio como base para um diálogo de movimento improvisado”.

⁴³ *Danceability* é uma metodologia criada por Alito Alessi juntamente com Karen Nelson, onde princípios básicos da improvisação em dança (sensação, tempo, relação e composição) são praticados através de jogos. *DanceAbility* tem como base filosófica o “não isolamento”, isto é, o exercício que se propõe em sala de aula deve garantir a autonomia criativa para todos os participantes. Isto possibilita o respeito à particularidade de cada corpo, ao mesmo tempo em que esta é utilizada criativamente (LAPPONI, 2012, p. 16). Tanto Estela Lapponi como Renata Mara possuem formação em *Danceability*.

obrigatoriamente artistas, que desejavam desenvolver trabalhos junto a esse público. Teixeira (2011) avalia que esse quadro caracteriza a base de toda estrutura da dança que se mantém sob a nomeação inclusiva.

Ana Carolina Teixeira (2013), em entrevista concedida a esta pesquisa, acredita que existem iniciativas em quase todos os estados do Brasil que vão desde investigações artísticas a abordagens terapêuticas, em pequena ou grande escala. Para ela, em paralelo a essa produção de grupos com enfoque artístico (que não são muitos), existe outro universo de pessoas que estão trabalhando dança, mobilizando determinadas ações, mas em espaços fechados com enfoque terapêutico ou institucional.

Nesse contexto, Teixeira (2013) chama atenção para os trabalhos de grupos inseridos em instituições como APAE⁴⁴ ou APABB⁴⁵, por exemplo. Ela destaca que, normalmente, esses trabalhos são constituídos por um corpo profilático, assistencial e de suporte formado por uma equipe multidisciplinar, integradas por, além do professor de dança, médicos, assistentes sociais, fisioterapeutas, psicólogos, pedagogos e arte-educadores. Para essa pesquisadora, isso compromete a qualidade estética e artística dos trabalhos, pois estes ficam submetidos aos interesses e à visão institucional que ditam as regras e ignoram os processos de construção do corpo-artista, pois não tem conhecimentos específicos sobre o assunto.

Percebe-se, nesses casos e também na maioria dos grupos, a hierarquização nas relações entre as pessoas com e sem deficiência, onde raramente a pessoa com deficiência assume uma postura propositora, criativa ou artística. A pessoa com deficiência começa a integrar os projetos por causa de sua deficiência e não pelo potencial artístico em si, satisfazendo assim uma demanda organizacional.

Com objetivos que visam à reabilitação ou à reinserção social das pessoas com deficiência, o interesse dessas instituições é apenas viabilizar o retorno o mais rápido à função comum, à vida cotidiana (CORREIA, 2007). Os profissionais envolvidos, tanto os professores, fisioterapeutas ou educadores físicos sabem que a dança alcança resultados fortuitos no que diz respeito à reorganização do corpo nos

⁴⁴ APAE - Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais

⁴⁵ APABB – Associação de Pais e Pessoas com Deficiência, de Funcionários do Banco do Brasil e da Comunidade.

diversos níveis: cognitivo, motor, psíquico. Nos seus projetos utilizam a arte como meio de satisfazer a essas demandas e não se prioriza o pensamento artístico.

Além disso, esses profissionais demonstram um conhecimento parcial da dança enquanto área de conhecimento, por isso mesmo potencializam o discurso apoiado numa estética de um corpo padrão, das formas, linhas e movimentos de uma dança que não corresponde às potencialidades do corpo com deficiência.

Por outra via, as instituições também precisam prestar contas de suas atividades e nesse ponto, é necessário mostrar as benesses do trabalho desenvolvido, ou seja, sua ação no campo social. Assim, a arte que se faz ali, como uma forma de publicidade da própria instituição, é produzida de maneira a mostrar os avanços dos tratamentos, a inserção social daquela pessoa, estimulando um comportamento que demonstre superação, alegria, redenção. Então, produz-se uma arte “positiva”, “especial”, de sorrisos, lágrimas e compaixões.

Ao abordar aspectos relacionados à diferença, a partir do pensamento deleuziano, Matos (no prelo)⁴⁶ explica que a mediação⁴⁷ da diferença ocorre quando esta é sujeitada à representação. Assim, com a diferença vista na negatividade, tenta-se estabelecer um “momento feliz”, como o que foi exemplificado no parágrafo anterior, pois pretende-se criar aproximações com os modelos esperados, o que gera, neste caso, expectativas de superação e comoção.

Vale ressaltar que não apenas a Dança produzida nas instituições possuem esse caráter, mas vemos este comportamento se repetindo também na grande maioria dos grupos inseridos nos meios inclusivos e até mesmo alguns artistas que desenvolvem trabalhos independentes mantêm esse discurso.

Para Correia,

o slogan ser especial é bom, corpo deficiente eficiente, corpos eficientes entre outros, vão colhendo vantagens, e configuram mecanismos astutamente organizados para expor, ao mesmo tempo em que colaboram para congelar a imagem do corpo sem concerto.

⁴⁶ O corpo com deficiência na dança: pistas para potenciais políticas da diferença. IN: Ana Macara, Ana Paula Batalha e Kátia Mortari. **Dança em Corpos (Im)Perfeitos**: Reflexões para o entendimento da diversidade do performer contemporâneo. Lisboa: FMH Edições. (no prelo)

⁴⁷ Matos (no prelo), explica que para Deleuze (1988), a diferença, difere-se a partir de si mesma. Por ser uma ação interna e direta, dispensa qualquer mediação (interferência) feita a partir do conceito. Assim, para Deleuze, a mediação é sempre uma categoria, é representação e não acontecimento.

Apesar da impermeabilidade das fronteiras, o 'projeto ser especial' se mostra eficaz, e, temporariamente cala as vozes e estabelece fronteiras da exclusão em acordos mútuos (CORREIA, 2007, p. 47-48).

Essas considerações não pretendem, em momento algum, negar ou diminuir a importância das instituições de atendimento às pessoas com deficiência ou qualquer outra de cunho social, muito menos das companhias de dança, mas detém-se numa análise do resultado artístico dessas produções. Também pretendem chamar atenção para os muitos casos onde há uma intransigência em impor a essas pessoas sua aparição como artistas, ignorando todo um campo de pesquisa e de conhecimento na dança.

Assim, comungo com Teixeira quando enfatiza que não se trata de

condenar a existência de grupos, e sim de evidenciar um tipo de dependência característica do artista deficiente, o que lhe priva de sua autonomia artística. A descentralização nas relações entre o grupo e o bailarino favorece a autonomia e o desejo pela exploração de novos espaços de atuação que não sejam somente restritos à sala de ensaio. Isso faz com que surja a motivação para a capacidade de criação pessoal, de verificação de possibilidades que envolvam o corpo em toda sua extensão.

As metodologias de formação no país que mantém a relação hierárquica coreógrafo-dançarino dificultam a prática voltada para um fazer investigativo dos artistas. No caso do bailarino deficiente, essa parece ser uma condição que vai além da hierarquia profissional, desencadeando uma relação tutelar (TEIXEIRA, 2011, p. 123).

Do ponto de vista do artista propriamente dito, independente de estar em grupo, instituição ou desenvolver trabalhos autorais, a análise de um perfil que o caracterize dentro do cenário da dança se torna mais complexa no momento em que observamos atentamente a situação da pessoa com deficiência nos diversos contextos em que está inserida.

A falta de acessibilidade, a invisibilidade, a manutenção do olhar "coitadinho" em relação às pessoas com deficiência, a dificuldade de acesso à educação e conseqüentemente aos bens culturais, todas as barreiras sociais, arquitetônicas, comunicacionais, atitudinais e urbanísticas, são fatores que afetam drasticamente a maneira de se posicionar e agir da pessoa com deficiência. São questões que interferem na forma de estar no mundo. Lembrando que existe uma variedade

enorme de deficiências que deixam menores ou maiores sequelas que produzem níveis de dependência também variados que não podem homogeneizar as singularidades de cada pessoa.

Como chamam atenção as três artistas pesquisadas – Ana Carolina Teixeira, Renata Mara e Estela Lapponi –, a dificuldade de acesso à informação também é outro fator excludente num país com dimensões territoriais e desigualdades sociais gigantescas como o Brasil. Se pensarmos então no conhecimento específico em Dança, nos deparamos com a dificuldade de circulação de informações sobre as diversas técnicas e abordagens estéticas nos mais variados níveis, tanto em se tratando da educação quanto da dimensão artística.

Estela Lapponi (2013), em entrevista para esta pesquisa, ressalta que, se esse tipo de informação é difícil chegar às pessoas de um modo geral, no caso das pessoas com deficiência então é missão quase impossível, devido aos muros que se impõem à frente da comunicação com essas pessoas, negando-as a possibilidade de acessar novos conhecimentos, via formação, para assim deslocarem-se para espaços de autonomia.

Porém, foi consenso entre as três artistas entrevistadas a necessidade de um posicionamento mais ativo da pessoa com deficiência, tomando para si a responsabilidade de chegar às informações e ter consciência do papel que representa para a sociedade, deslocando-se do papel social que foi criado para ela.

Para Renata Mara (2013), a mudança deve partir da própria pessoa com deficiência ao compreender a sua situação e a partir disso provocar transformações que começam individualmente, em seguida atingem a família, depois abrangem a comunidade próxima, chegando então em questões políticas, até construir uma mudança de pensamento da sociedade.

No entanto, sabemos que, para a maioria das pessoas, isoladamente ou individualmente não é possível essa mudança. Existem fatores externos, além dos mencionados anteriormente, que não deixam espaços para uma efetiva emancipação: a família, as instituições, os processos educacionais, a má distribuição de renda, a precariedade do acesso à saúde, ao transporte e incontáveis outros que seria impossível listar aqui, que certamente não dizem respeito apenas à

pessoa com deficiência, mas que são extensivos a todas as pessoas excluídas socialmente.

Afora todas essas importantes inquietações, temos ainda a insegurança de sustentabilidade na área da Dança; a falta de investimento na continuidade e manutenção dos projetos na área; os interesses do mercado cultural que escolhe seus protagonistas, deixando de lado uma infinidade de outros atores, além das recorrentes implicações dos paradigmas acerca de dança e corpos aptos para dançar que se tornam cruciais na relação com o artista com deficiência.

Ann Cooper Albright (1997) recorda que tradicionalmente, o entendimento sobre o profissional da dança tem se estruturado numa mentalidade excludente que projeta uma visão muito estreita de uma dançarina branca, magra, de pernas compridas, flexíveis e corpo hábil.

Ainda que se mantenha essa concepção dicotômica e mecanicista sobre os corpos na Dança, há uma série de outras abordagens que, desde o século XX, “sustentam, em seus discursos, a impossibilidade de separações entre a rede complexa de negociações que se estabelece entre a fisicalidade, a subjetividade, a cultura e a identidade dos corpos dançantes” (MATOS, 2012, p. 23), onde foi possível aparecer em cena corpos que não correspondiam mais aos padrões impostos pela dança clássica e moderna.

Almeida acredita que

a evolução da dança, através de suas novas proposições acerca do corpo, do movimento e da estética, somadas às legislações sobre os direitos das pessoas com deficiência, ainda necessárias, vem possibilitando tanto o aprendizado dessa arte sob enfoque educacional, terapêutico e inclusivo, quanto à profissionalização desses indivíduos (ALMEIDA, 2012, p. 34).

Dentro desse contexto, começaram a surgir na Dança, *corpos desassossegados*⁴⁸, *enlagartados*⁴⁹, *intrusos*⁵⁰ e *protéticos*⁵¹, a partir da produção de artistas que não aceitam os espaços da estereotípi. Nadamos contra a corrente.

⁴⁸ Desassossego em Branco é o espetáculo idealizado por Renata Mara.

⁴⁹ Referência ao espetáculo “Judite quer chorar, mas não consegue!” de minha autoria, que conta a história da lagarta Judite.

⁵⁰ Corpo Intruso_Zuleika Brit é uma pesquisa desenvolvida por Estela Lapponi.

3.1 CORPO INTRUSO|ENLAGARTADO|PROTÉTICO|DESASSOSSEGADO NA DANÇA.

Nesta seção, passarei a analisar as produções dos artistas pesquisados e tecerei alguns cruzamentos com as políticas públicas culturais brasileiras.



Figura 1 – espetáculo Desassossego em Branco - Foto André Fossati

3.1.1 Desassossego em Branco

Desassossego em Branco, espetáculo idealizado por Renata Mara, nos convida, enquanto público, a experimentarmos diferentes formas de ver e elaborar o que é visto, o que, evidentemente, não se restringe à interpretação da obra, mas em como percebemos o mundo.

O espetáculo é parte do *Projeto Singular*, aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte - Edital 2010, com recursos do Fundo Municipal de Cultura, com estréia em 2012. O projeto foi contemplado também pelo Edital de ocupação da sala Renée Gumiel/2012, promovido pela FUNARTE e no ano seguinte, pelo edital Cena Minas/Prêmio de Artes Cênicas de Minas Gerais, realizado pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

Para Renata Mara (2013), ter conseguido o apoio da Lei municipal de incentivo à cultura para sua primeira iniciativa como artista proponente a colocou no mercado de trabalho profissional,

⁵¹ Poética Protética é uma performance-instalação criada por Ana Carolina Teixeira.

porque até então eu era vista como uma artista em formação. Isso também é muito difícil. Até quando você é um artista em formação e até quando você exerce isso como profissão e as pessoas te reconhecem. Acho que interferiu nesse primeiro lugar de assumir mudar minha posição, de uma artista em formação, de alguém que estava no âmbito da educação, em cursos, escolas profissionalizantes... já dancei em outros grupos que não tinham o caráter profissional ou que corresse atrás, estava sempre no âmbito de uma instituição que respondia por eles.

Então esse projeto me coloca no lugar de artista, mas também de proponente, de assumir uma proposta, ser idealizadora de uma ideia, é redundante, mas ser uma pessoa que propõe, que não está mais à espera de um grupo, de uma audição, da proposta de alguém que você vai e tenta se encaixar. Não! É um trabalho que me coloque como proponente.

Renata Mara (2013) explica que o *Projeto Singular* propunha montagem de um solo e oficinas de dança com pessoas com e sem deficiência visual. Ao longo das pesquisas para a montagem, nasceu o espetáculo *Desassossego em branco* que se tornou um trio. Além de Renata, estão em cena o ator, cego, Oscar Capucho e Tuca Pinheiro, sem deficiência, que também assina a direção do trabalho.

A relação com o diretor da montagem se deu de forma dialógica e não hierárquica, tendo como mote para as explorações cênicas as experiências corporais de Renata e do grupo que frequentava as oficinas realizadas pelo projeto.

Renata Mara (2013) explica que

embora a direção seja do Tuca, as pessoas reconhecem que é um trabalho proposto pela Renata, que é uma pesquisa que partiu de mim, mas eu acho exatamente porque está muito dentro de uma pesquisa que tem a ver com uma experiência minha, né? Daí o "Singular" também. Talvez se eu estivesse falando da relação com qualquer outra coisa, mas não dessa relação da deficiência visual, talvez ele não tivesse caráter de identidade tão grande. Se por um lado eu penso que isso vem desse edital, da lei, desse incentivo, desse suporte financeiro que eu tive, por outro também eu acho que é uma identidade que foi sendo construída por ações minhas.

O projeto foi impulsionado pelas observações de Renata em relação às suas tentativas frustradas de pertencer a grupos profissionais de dança. Começaram, então, a surgir indagações se existia algo específico no corpo com deficiência visual enquanto movimento, gesto, relação de espaço e tempo que causava sua

reprovação em audições de companhias profissionais, mesmo tendo feito formação com importantes nomes locais e fosse reconhecida, muitas vezes, pela qualidade técnica e artística que apresentava.

Renata questionava se havia no seu corpo algo que denunciasse a sua deficiência e por isso não conseguia entrar no mercado de trabalho profissional. Ela revela que foi, nesse momento, a primeira vez em que resolveu assumir que sua trajetória artística precisava passar pela relação com a deficiência visual e só a partir disso conseguiu se tornar uma artista profissional. Até então disfarçava, buscava estratégias que camuflassem sua deficiência na tentativa de conseguir espaço.

Em entrevista, Renata Mara (2013) justifica a motivação que a levou a produzir um projeto independente:

eu não entro nesses lugares tradicionais, eu não me adapto a um padrão, eu não ganho nesse lugar, esses lugares não me aceitam, então eu vou ter que criar, né? Criar um espaço como uma forma de poder continuar sendo artista, de me assumir, de me profissionalizar, criar uma carreira artística.

A partir dessas questões, iniciou também sua pesquisa de Mestrado⁵², na Escola de Belas Artes da UFMG, e em paralelo criou o Projeto Singular, na tentativa de encontrar respostas para perguntas como: o que esses corpos trazem de diferença? Têm algo de singular ou particular com relação ao seu movimento? Quais são as interferências que a minha deficiência visual provoca no meu movimento?

No espetáculo *Desassossego em Branco*, Renata não está sozinha. Além dos corpos desenhados no chão, aquela sombra e os outros dois em pé, em cima de copos pretos. Eles nunca estão sozinhos. O público também é convidado a experimentar uma forma diferente de assistir ao espetáculo, ao receber uma venda para os olhos. É uma questão de escolha.

As sombras são elementos importantes naquele espaço aberto, sem coxias, sem música, mas preenchido de sons que revelam tudo o que acontece. Os intérpretes, de olhos vendados, produzem barulhos com elementos cênicos e também com o próprio corpo: gude caindo, corrida, queda, cavalo, beijo, salto.

⁵² Pesquisa intitulada “NÃO VER E SER VISTO EM DANÇA: análise comparativa entre o Potlach Grupo de Dança e a Associação / Cia. de Ballet de Cegos”, com orientação da Prof^a. Dr^a. Mariana de Lima e Muniz e co-orientação do Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga.

Em muitos momentos é preciso ter cuidado para não se fixar demais nas sombras. Pensar em sair da caverna para conseguir ver além das projeções, além do que se espera ver. O embate entre sombra e realidade nos convida a um estado de atenção, a uma escuta cuidadosa e parece dizer: ouçam o que eu digo, não o que vocês acreditam estar ouvindo/vendo. Me vejam!

No Mito da Caverna, de Platão, sair da caverna significa saber diferenciar aparência da realidade. É virar a cabeça e saber-se prisioneiro, é deslocar-se para tomar consciência de que há outras perspectivas, outros pontos de vista. Levamos tempo para perceber o dentro/fora e nossos estados de consciência.

As sombras não são as coisas que elas projetam. Nesse caso, nos explica Gerard Lebrun (1988, p. 27) que “não é tanto à penumbra da caverna que o prisioneiro é arrancado, senão a seu estado de inconsciência”.

Parece-me que assim como no Mito da Caverna, em se tratando das pessoas com deficiência, as coisas têm se firmado pela aparência, pelo que acreditamos ser real, quando, no fundo, se fixam a partir de representações produzidas superficialmente. Tomamos a imagem da deficiência, construída ao longo do tempo, como verdade e assim se mantém, muitas vezes, com a ajuda da própria pessoa com deficiência, o olhar “coitadinho”, de submissão e dependência, afetando inclusive as ações políticas, culturais e sociais que se baseiam nesse único ponto de vista excludente e redutor.

Desassossego em Branco nos possibilita diversos pontos de vista. É que normalmente a gente só vê o que quer ver e nem tudo está à vista: os ruídos, as falas, os movimentos... Neste espetáculo, podemos “ver pelos ouvidos” como quem tateia no escuro seguindo os sons.

O trabalho estimula a curiosidade e com dinâmicas variadas, mostra-se muito coerente com o que pretendia falar sobre formas de ver e dançar. Acredito que o tempo esgarçado é para aproveitar a oportunidade do espaço de falar. E nós temos tanto a dizer com nossas próprias vozes!

Seus exercícios compositivos baseiam-se em jogos coreográficos que tecem uma dramaturgia não linear - nem início, nem fim, nem meio. Muitas vezes os braços dos dançarinos, em ação, parecem bússolas mostrando muito mais de onde vêm as

coisas do que para onde vamos. Bússolas pós-abissais que não apontam apenas ao Norte, mas em diversas direções.

O pós-abissal (SANTOS, 2010) compreendido, nesse caso, pela copresença dos corpos com e sem deficiência, do público e artistas compartilhando experiências sensoriais na pesquisa desenvolvida a partir das singularidades de cada corpo em cena, sem predomínio do Norte (sem deficiência) sobre o Sul (com deficiência), muito pelo contrário.

As linhas que delimitam aqueles corpos desaparecem. “Eu vivo um dia de cada vez”⁵³. Aqueles corpos tatuados no chão, como restos de sombras ou anúncio de mortes, vão aos poucos desaparecendo. “Eu vivo um dia de cada vez”. Agora, o espaço está borrado sem as fronteiras que marcavam corpos e eram três que poderiam ser um.

Há cenas marcantes: a corrida em direção à parede, aquela “bala de iogurte-filó”⁵⁴ em meio às luzes azuis (tenho vontade de dançar junto todas as vezes que vejo aquela beleza); a audiodescrição⁵⁵ compondo o jogo coreográfico, narrada pelo dançarino cego simultaneamente à ação dos outros dois, enquanto ele toca seus movimentos; o cuidado, cuidado, cuidado, cuidado.... e a repetição. Um C-U-I-D-A-D-O desenhado à mão no ar. “Eu coloco minha mão sobre a mão deles” e “eu não sei se é suor ou se são lágrimas”.⁵⁶

Tudo é branco e preto e cinza, cenário e figurino. Três vozes descrevem coisas coloridas. As cores que precisam da luz para existir invadem o escuro: “Beijo de bolinhas pretas que não aconteceu”, “Criança pequena vermelha olhando para mim”, “Meu pai de Papai Noel cinza na privada”.⁵⁷ Parece mágica quando mostram o que não se vê em slides puros, sem imagens, e é possível vermos mesmo assim pelo que anunciam com a voz. Por outro lado, narram o óbvio e a gente consegue

⁵³ Frase dita pelos intérpretes em cena.

⁵⁴ Oscar Capucho em uma das cenas, diz repetidas vezes “bala de iogurte”. Essa imagem me remete ao solo em que Renata Mara dança com um figurino de filó cor de rosa, como uma bola, uma bala. Assim, criei a imagem “bala de iogurte-filó”.

⁵⁵ Audiodescrição é uma atividade de mediação linguística, uma modalidade de tradução intersemiótica, que transforma o visual em verbal, abrindo possibilidades maiores de acesso à cultura e à informação, contribuindo para a inclusão cultural, social e escolar. Além das pessoas com deficiência visual, a audiodescrição amplia também o entendimento de pessoas com deficiência intelectual, idosos e disléxicos (MOTTA e FILHO, 2010, p. 12).

⁵⁶ Frases ditas pelos intérpretes em cena.

⁵⁷ Frases ditas pelos intérpretes em cena.

ver além do que está ali. Um canto abafado, cantado com a boca dentro dos copos pretos, “de tanto levar flechada do seu olhar...”. Enquanto há música os corpos dos dançarinos silenciam, em pausa, como cisnes. “Tecer minhas teias com minhas mãos”⁵⁸ e assim “eu vivo um dia de cada vez” e nunca esquecerei aquela bala de iogurte-filó.



Figura 2 – espetáculo *Desassossego em Branco* - Foto André Fossati

Durante todo o tempo, em *Desassossego em Branco*, os movimentos se dão através do contato com os sons, com as vozes, contato corporal e deixa evidente que apenas o contato (com informações, outros pontos de vista, outros corpos, outras artes, etc) nos faz mo-VER.

3.1.2 Judite quer chorar, mas não consegue!

O meu contato com a dança aconteceu em 1998, com o Grupo Sobre Rodas...?⁵⁹, criado por Rita Spinelli como pesquisa de sua Especialização em Dança, na UFBA.

Embora o grupo não adotasse o discurso inclusivo em seus trabalhos coreográficos, passou a ser identificado como grupo de Dança Inclusiva em função

⁵⁸ Ao tocar a composição *O Cisne*, de Camille Saint-Saëns, me remeti à letra criada por Altay Veloso para esta mesma melodia.

⁵⁹ O Grupo Sobre Rodas...? foi criado em 1998, quatro anos antes do termo Dança Inclusiva ser adotado por Henrique Amoedo.

das pesquisas voltadas para as potencialidades corporais da pessoa com deficiência. Abordagem diferente do Grupo X de Improvisação em Dança, ao qual eu me associei em 1999, que desenvolve suas investigações em torno do artista improvisador e na exploração de espaços não convencionais para a cena.

Mesmo não sendo o enfoque principal do Grupo X, a minha presença acabou atraindo convites para participações em eventos que tinham interesse na discussão entre Dança e Deficiência.

Estar nesse meio e observar os discursos perigosos que emergiam naquele ambiente aguçou em mim, Fafá Daltro, e, mais recentemente, em Viviane Fontoura⁶⁰ o interesse em desenvolver pesquisas acadêmicas voltadas para as questões da acessibilidade e presença das pessoas com deficiência na dança, como forma de trazer novos olhares e diferentes perspectivas em relação ao assunto.

O Grupo X de Improvisação em Dança vem desenvolvendo, ao longo dos anos, eventos científicos⁶¹ voltados para discussões acerca da acessibilidade das pessoas com deficiência levando as discussões para o âmbito acadêmico, além de oferecer tecnologia assistiva em seus espetáculos, como audiodescrição de imagens para pessoas com deficiência visual e tradução em LIBRAS para pessoas com deficiência auditiva.

Dessa maneira, acreditamos que apoiados por um entendimento teórico, político, social e artístico fundado no princípio de privilegiar os talentos e potencialidades específicas de cada corpo-sujeito, contribuímos para diminuir formas discriminatórias de assistencialismo.

Para Fafá Daltro, diretora do Grupo X, as discussões em torno da acessibilidade e da produção em dança da pessoa com deficiência, promovidas pelo grupo, não se acomodam na ideia habitual da Dança Inclusiva, mas partem da valorização e engajamento técnico-poético na singularidade física, relacional e expressiva de quaisquer corpos que possam estar interessados na dança, seja profissionalmente ou não.

⁶⁰ Viviane Fontoura é uma das integrantes do Grupo X de Improvisação que conta ainda com a participação de Hugo Leonardo (coreógrafo-intérprete), Victor Venas (videomaker), Ricardo Bordini (músico e compositor) e Andréa Daltro (cantora).

⁶¹ São destaques a realização do *1º Encontro de Dança Inclusiva. O que é isso?* e o *2º Encontro O que é isso? de Dança*, em 2010 e 2022 respectivamente.

Mesmo estando envolvido com os projetos do Grupo X, comecei a investir, paralelamente, em projetos independentes. Nesse momento, mesmo tendo espaço para levar minhas propostas e anseios artísticos para o grupo, percebi que aquele contexto não seria o mais apropriado para desenvolver questões que diziam respeito às minhas inquietações pessoais. Nesse momento, também havia a ausência de Fafá Daltro que se encontrava em São Paulo desenvolvendo sua pesquisa de Doutorado. Isso me estimulou a querer experimentar novas estratégias coreográficas e novos processos de criação.



Figura 3 – espetáculo *Judite quer chorar, mas não consegue!* - Foto de Célia Aguiar

Assim, em 2006, criei um solo intitulado *Judite quer chorar, mas não consegue!*, com a colaboração da dançarina e coreógrafa Paloma Gioli, formada pela Escola de Dança da UFBA.

De uma dor a um nó na garganta... então, tudo isso virou Dança. Mas não só.

Foi mais ou menos assim que começou a história de Judite: com uma viagem que deveria ser longa, uma febre e aquele choro preso. Imediatamente, como uma tempestade que desaba sem chance para o guarda-chuva veio o título “Judite quer chorar, mas não consegue!”. Passei uma madrugada em claro sem entender o que me acontecia. Por que aquele nome? Por que aquele nó? E aquilo seria dança, pintura, poesia? Música, teatro, desenho? Assim, foram chegando a mandala, a escada, a folha que mais tarde eu saberia uma “comigo-ninguém-pode”⁶² e mais tarde ainda a turma toda que me acompanha até hoje.

⁶² Mandala, escada, tapete verde simbolizando uma comigo-ninguém-pode são elementos cênicos do espetáculo.

O que estou querendo dizer, na verdade, é que tudo isso não determinava em que Judite se transformaria. Não era certo que se fecharia apenas num espetáculo de Dança contando a história de uma lagarta que tem medo da vida, das transformações e que a partir de um sonho com as pipas entende que é inevitável voar. Logo ela, Judite, que tanto se transformou! Primeiro espetáculo, depois oficinas, livro, desenhos, música, audiolivro narrado por Malu Mader, Contação de História e até num encontro com crianças chamado “Despertando Judites” (CARMO; VALENTIM; CASTRO, no prelo).

O trabalho aborda temas complexos como a solidão humana, o medo, a resistência às transformações naturais e inerentes ao processo de amadurecimento e crescimento do homem.

Criado, inicialmente, para o público adulto, o espetáculo teve grande repercussão junto ao público infanto-juvenil devido à sua estética e pesquisa de movimento baseadas nas histórias em quadrinhos e nos desenhos animados.

Para Bicalho,

Judite está localizada na zona de contato entre a dança, o teatro e o *clown*, o que possibilita o surgimento de uma nova forma de comunicação, a partir da mestiçagem de linguagens artísticas. [...] A personagem fala da solidão humana, de maneira cômica, fofa, sem nenhum terror ou medo, através de signos como janela, escada, rosa e chá (BICALHO, 2008, p. 28).

Em cena, a lagarta canta e fala francês a seu modo, se enfeita com chapéu lilás e batom vermelho, segurando a bolsa com a boca. Gosta de chá de frutas vermelhas e às vezes se debruça na janela com saudade de quem já voou. Judite só teve um sonho na vida. Sonhou que conseguia voar e brincava com as pipas pelo céu. “*Flower* não é flor, mas eu te dou o meu amor, *little flower*”⁶³. Ela cansou das rosas, desistiu de se relacionar com as pessoas, com o mundo, assim se enclausurou numa folha de comigo-ninguém-pode. A sua vida é revisitada numa mandala formada na saia que também se transforma em casulo e se mantém no palco como cenário. Depois, ela parte e não se sabe para onde. Será que ela conseguiu voar ou se escondeu em outro jardim? “Ouvi dizer que tem alguém parecido com ela, vestindo a mesma roupa, mesmo chapéu, com os mesmos

⁶³ Frase da música Cantiga, de Zeca Baleiro, parte da trilha do espetáculo.

gestos, que sai por ai contando a vida da coitada. Às vezes, penso que pode ser a própria Judite disfarçada, mas... o que eu queria mesmo era saber como ela está”.⁶⁴

Por fim, fica no ar o destino de Judite. É dada ao público a oportunidade de escolher, para si, o destino da lagarta ou o seu próprio destino porque a esta altura, muitos já se consideram “Judites”, como revelado em bilhetinhos escritos ao final das apresentações que serviram de material para a pesquisa de doutorado da Profª Drª Fátima Daltro (2007):

“Volto pra casa ouvindo os Beatles. A minha Judite chora... saudades de 1967 – primeiro grande vôo... Judite, quero continuar a voar!” (Fátima Gaudenzi)

“Judite nos conduz às profundezas de nossos sentimentos, mas principalmente daqueles aos quais não conseguimos definir... É um mergulho no submundo pessoal de sensações que somos obrigados a marginalizar e até esquecer, um encontro daqueles sentimentos fortes e oponentes, que nos angustiam de uma maneira que deles fugimos... queremos chorar e não conseguimos porque não nos damos este direito, queremos voar e não nos permitimos porque muitas vezes duvidamos de nós mesmos...” (Fernando Souza)

“...este espetáculo me remete às minhas Judites... até mesmo as mais inconscientes gritam querendo sair!” (Lívia Rocha)

“Oi Judite, eu sou Judite, quem não é Judite?” (Jaquiline)

“Somos todos umas verdadeiras Judites...” (sem identificação)

“Estou toda misturada! Cheia de Judite dentro de mim, vou sonhar Judite, vou acordar Judite por muito tempo” (sem identificação)

Quanto à sua estrutura, o trabalho adapta-se a diferentes espaços, podendo ser apresentado em palcos convencionais, arena ou ambientes externos. Teatros, museus, escolas, praças e instituições de assistência a pessoas com deficiência são espaços por onde o espetáculo tem circulado. Essa flexibilidade possibilita atingir um público diversificado, o que aprimora e atualiza a obra, principalmente por sua característica de interatividade com o público.

O espetáculo tem uma trajetória vitoriosa e vem conquistando inúmeros prêmios e editais, além de participar de eventos relevantes na área da Dança, com

⁶⁴ Texto final do espetáculo.

destaque para: Prêmio Arte e Inclusão Albertina Brasil 2011 (MinC); Festival VivaDança 2013; Editais Ninho Reis 2009 - Circulação de Espetáculos de Dança no Estado da Bahia e Quarta que Dança 2007, ambos da FUNCEB; Edital Ocupação de Espaços da Caixa Cultural 2010; Festival Internacional de Londrina 2009; I Seminário e Mostra Nacional de Dança-Teatro da UFV – 2009; Mês da Dança do teatro Vila Velha 2007, entre outros. Nesse aspecto, acredito ser importante observar que o espetáculo conquistou outros espaços de legitimação artística fora dos ambientes inclusivos.

Para Correia,

os olhares acompanham Judite/águia/borboleta por onde ela passa, seu corpo é poesia, não pela sua deficiência, mas pela sua propriedade de corpo singular, cultural e biológico, *corpomídia* do fluxo de informações que constituem o seu corpo, que, e por força de suas próprias contingências, são dinamizados e impulsionados a colorir a vida, tornando a sua própria dança vivificada, incorporada, temporal, singular (CORREIA, 2007, p. 94).

O projeto Judite, de forma mais ampla, também ocupa outros espaços além do cênico, se inserindo no contexto educacional e literário através de oficinas de dança voltadas para o público infanto-juvenil e educadores e do lançamento do audiolivro narrando a história de Judite.

O projeto das oficinas *Despertando Judites* consiste na sistematização de procedimentos metodológicos em Dança para crianças, estimulando a criação de movimentos a partir da improvisação em cena e da exploração dos elementos cênicos e da temática da obra “Judite quer chorar, mas não consegue!”. Compreendendo a importância de uma práxis educativa que desenvolva aptidões e que favoreça, através da dança, o indivíduo a relacionar-se com seu corpo e suas potencialidades de maneira saudável e mais autônoma.

Ao utilizar um processo de educação respeitando e incrementando atitudes e a concepção que já tem cada pessoa a respeito da dança (arte) sem a imposição de um programa de estudo predeterminado, se está possibilitando a vivência valiosa que não deve ser anulada. Todo processo de ensino aprendizagem se encontra intrinsecamente relacionado ao ambiente contexto onde se está inserido, e o corpo, aqui entendido como uma mídia de si mesmo apto cognitivamente para construir conhecimentos e dialogar com os diversos mundos

possíveis que se lhes apresentam (CARMO; VALENTIM; CASTRO, 2013, p. 4-5).

Outro ponto importante deste projeto refere-se à publicação *Despertando Judites: experiências de criar e aprender dança com crianças* (no prelo), onde estão registrados todos os procedimentos metodológicos aplicados durante os encontros com as crianças do Instituto Beneficente Conceição Macêdo (IBCM), e também fotos, textos, desenhos, esquemas coreográficos e depoimentos colhidos ao longo do processo.

Esta publicação tem por objetivo contribuir para que os educadores, considerados como potenciais multiplicadores da proposta, se apropriem das ideias trabalhadas e as transformem de acordo com a realidade encontrada nos seus contextos educacionais.

A produção desse material visa à democratização de saberes, através do qual acredito ser possível haver inúmeros desdobramentos da ideia inicial, proporcionando assim continuidade da proposta em outros meios, atingindo um número maior de pessoas.

Em 2013, Judite teve sua história transformada em livro e audiolivro, com o intuito de atender às crianças cegas e também aquelas que não conseguem ler, ou por não terem sido alfabetizadas ou em consequência de outro tipo de deficiência.

Refletindo sobre a durabilidade e permanência de projetos em Dança Contemporânea, sobretudo no contexto da Bahia, percebo que poucos trabalhos têm conseguido se manter por tanto tempo, como Judite. Principalmente se lembrarmos que se trata de uma produção independente que nunca recebeu apoio para manutenção ou continuidade. Fomos contemplados, ao longo do tempo, com inúmeros editais de circulação, temporada, convidados para importantes festivais e isso, sem dúvida, contribuiu para o projeto se renovar, se atualizar, amadurecer e permanecer.

Assim como aconteceu com Judite, para que a arte produzida pelas pessoas com deficiência tenha oportunidade de se desenvolver e atingir outros públicos e espaços cada vez maiores é necessário que haja diálogo com diversas áreas da arte, com diferentes conhecimentos, diversos agentes da cadeia de produção

artística e não se restrinja a eventos e projetos excludentes, fechados ao mesmo público e voltados apenas para os próprios deficientes.

Nesse aspecto, Santos (2010) adverte que “para uma estratégia de resistência contra as linhas abissais ter lugar a uma escala global, é imperativo desenvolver algum tipo de articulação entre experiências subalternas através de ligações locais-globais” (SANTOS, 2010, p. 59).

Compreendo que Judite, com todas as ações que amplificaram a potência dessa experiência e ação política na Dança, pode se caracterizar como espaço de resistência, muitas vezes visto como um intruso que borra as fronteiras, mas que potencializa e dialoga com os discursos de outros corpos também intrusos.



Figura 4 – performance Intento 3257,5 - Foto David Röthlisberger

3.1.3 Intento 3257,5 – Corpo Intruso_Zuleika Brit

As experiências artísticas de Estela Lapponi, de uma maneira geral, também nos indicam possíveis alternativas de articulações e pontos de fuga variados, que nos auxiliam a não ficarmos presos nas redes da inclusão.

Estela vem desenvolvendo, ao longo de suas pesquisas, trabalhos com diversos artistas que utilizam também diversas linguagens (vídeo, música, performance, instalação) e isso, me parece, ser uma abertura para diálogos

artísticos profícuos que favorecem mudanças de paradigmas tanto da deficiência quanto da dança.

A sua pesquisa intitulada *Corpo Intruso* aponta nessa direção, de borrar as fronteiras das linhas abissais não só referentes à deficiência, mas também de diversos assuntos como gênero e territorialidade.

Corpo Intruso é “uma investigação cênica, visual e conceitual” desenvolvida por Estela Lapponi que teve início quando, em 2009, essa artista se mudou para a cidade de Macerata, na Itália, a fim de solicitar a cidadania italiana e estudar.

Segundo a sua percepção, a experiência de imigrante a fez viver em uma condição de invisibilidade social pela dificuldade de estabelecer relações com a população local, mantendo contato exclusivamente com estrangeiros. A partir dessa situação e já se sentindo *Corpo Intruso*, identificou ali uma possibilidade de pesquisa em Dança que viria começar no ano seguinte.

Com o desenrolar da pesquisa, Lapponi identificou possibilidades de diversas abordagens sobre o *Corpo Intruso* para além das questões da imigração, investigando também questões relacionadas à deficiência e aos *crossdressers*⁶⁵, apontando em direção de como se dão as relações em sociedade.

A palavra *Intento* é utilizada para definir a prática investigativa cênica de *Corpo Intruso_Zuleika Brit*, referindo-se a cada intento como obra que faz parte de um processo maior de investigação. Para Lapponi, *Corpo Intruso* é um conceito que se mostra muito amplo para ser fechado em uma obra ou espetáculo final.

Este trabalho foi contemplado pelo Edital de Intercâmbio e Difusão Cultural 2012, do Ministério da Cultura, para a realização de *workshops* e apresentações na Espanha e Portugal.

Estela já havia recebido apoio por meio de editais em outros dois projetos: o espetáculo *In-cômodo-ser-eu-só-tanta-gente*, premiado pelo PROAC⁶⁶ de Criação Inédita em Dança, 2006, e pelo PAC Difusão de Dança, 2008, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e a palestra/performance+multimedia intitulada

⁶⁵ *Crossdresser* termo que se refere a pessoas que vestem roupa ou usam objetos associados ao sexo oposto, por qualquer uma de muitas razões, desde vivenciar uma faceta feminina (para os homens), masculina (para as mulheres), motivos profissionais, para obter gratificação sexual, ou outras (LAPPONI, 2012, p. 25).

⁶⁶ PROAC - Programa de Ação Cultural.

Cadeira - falando sem tabu!, projeto contemplado pelo PROAC de Montagem Inédita de Teatro, 2006, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Porém, a artista tem observado dificuldades em se inserir na política de edital, principalmente no que se refere aos de abrangência nacional. Nos últimos anos, ela afirma ter inscrito projetos em mais de vinte editais, sem ter conseguido êxito em nenhum.

A análise do Intento 3257,5 me fez indagar: quantas cascas precisamos usar para nos sentirmos pertencendo?

Na apresentação, Estela nos recepciona sorrindo e sambando, ao seu modo. Neste ponto, acredito ser importante ressaltar o modo peculiar do seu samba para que não se imagine os estereótipos do samba no Brasil. Aqui, tudo foge aos estereótipos.

Assim, nesse ritmo ela nos explica, em folhas de papel, o que entende como Corpo Intruso:

TUDO QUE:
 Não está convidado,
 Está fora de contexto,
 Te tira do centro,
 Desarticula o cotidiano,
 Não nos damos conta,
 Pode causar atração e temor,
 É estranho,
 É “feio”,
 É frágil
 No entanto pode ser:
 engraçado, divertido
 e ter certo humor ...
 Eu nomeio: CORPO INTRUSO (CI)
 (LAPPONI, 2012, p. 11)



Figura 5 – óculos de Zuleika Brit

Em seguida, nos apresenta à Zuleika Brit com seus óculos de sombras azuis (sempre que coloca os óculos, Zuleika aparece) e também se apresenta: Maria

Estela Galvão Lapponi, mistura de um argentino com uma brasileira, ou seja, “uma mescla de indígenas, negros, espanhóis, italianos, portugueses”⁶⁷. À medida que fala, Estela revela, com as ações, as habilidades do fazer cotidiano próprias daquele corpo: despir, vestir, descalçar, calçar, encher bola, amarrar, escrever, colocar som e pede ajuda para o que não é possível fazer sozinha. São os acordos que vão se estabelecendo na relação entre *performer* e público que está posicionado, de pé, ao redor de uma mesa-palco onde toda a ação se passa, às vezes em volta, às vezes em cima.

Pelo texto Estela vai confessando coisas. 15 anos é uma festa para introduzir a menina à sociedade, mas preferiu viajar no seu tempo de debutante. Tempos depois viajou novamente e desejou introduzir-se a uma sociedade que a rejeitou. Estela Lapponi narra a viagem de 2009, à Itália. Conta como não conseguiu *acostumbrarse* ou *integrarse* ao lugar e a dificuldade de relacionamento com os italianos. E vai dando lugar para Zuleika chegar.

Zuleika não é personagem, como diz a artista. É um container onde o conceito do trabalho habita e se faz ver. Por isso é fundamental que o público faça o que for necessário para que a marca não se perca, ajeite as coisas para não cair. Forma e conteúdo estão imbricados.

No *corpomundo* da intérprete, nos vestimos, junto com ela, dos lugares onde passamos, das experiências vividas, das pessoas encontradas. E “não há passado, não há futuro, só há presente e o presente é”⁶⁸. Ponto. O presente é um bicho ajustando-se ao próprio corpo-espaco-lugar. São as experiências que nos formam o tempo todo e que estão impregnadas/atravesadas no corpo.

No caso de Estela, um corpo vivido sem deficiência até uma certa idade, depois deficiente pela metade por causa de um AVC. Há uma linha que divide seu corpo, l-i-t-e-r-a-l-m-e-n-t-e. Para os olhares da norma, isso significa um lado eficiente e o outro nem tão eficiente assim. Um lado normal, já o outro coitado...

Nesse sentido, tanto Estela, quanto Ana Carolina Teixeira conseguem incorporar radicalmente a transgressão ao pensamento abissal que se caracteriza

⁶⁷ Texto de Estela Lapponi na apresentação.

⁶⁸ Idem.

fundamentalmente pela impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha (SANTOS, 2010). Nelas, os dois lados co-habitam num único corpo.

Depois, outra linha corta as coisas do seu Intento 3257,5 e atravessa a *legging animal print* italiana, a saia chilena, o vestido de debutante brasileiro, a máscara roxa, a Zuleika Brit, a travessa, a bota, a mesa... e tudo é tão frágil frágil frágil frágil frágil. Como bagagens que precisam de cuidado para não quebrar. “EU SOU UM OBJETO DE VALOR INCALCULÁVEL”⁶⁹, fala para ninguém esquecer.

O que começa com um samba, finaliza com uma música/ruído criando um ambiente angustiante para aquele ser-Zuleika, desengonçadamente, tentar mover-se em cima da mesa. E nós tentando nos mover em cima do mundo. Talvez como criança aprendendo a engatinhar ou um inseto caído de barriga para cima.

De repente tudo parece que voltaria ao normal, se não fosse aquela palavra, insistentemente presa à sua boca: UTOPIA...

Estela Lapponi sai deixando o público de braços cruzados olhando para a porta que não abre mais.

Desse sumiço atrás da porta ou pela sala vazia atravessada por aquela linha “frágil” onde estão expostos apenas os resquícios do que aconteceu, podemos pensar no que Estela Lapponi fala sobre a necessidade dos artistas com deficiência demarcarem seu território e assim, contraditoriamente, fazer as fronteiras se dissiparem. Abrem-se fissuras no espaço, outras imagens podem ser invocadas.



Figura 6 – performance Poética Protética - Foto de Marcelo Santana

⁶⁹ Idem.

3.1.4 Poética Protética

A foto invocada no final da última seção refere-se à mais recente investigação cênica de Ana Carolina Teixeira denominada *Poética Protética*, iniciada em 2012, que surgiu do desejo antigo de trabalhar com a questão da órtese e da prótese. Este trabalho foi selecionado para o Programa de Projetos em Residência de 2013, do Teatro Vila Velha, em Salvador, mas a pesquisa não pôde ser realizada, por causa de alterações na agenda para a realização do projeto que acabou coincidindo com a viagem de Ana Carolina aos EUA, para seus estudos de Doutorado.

Ana Carolina Teixeira entende *Poética Protética* como um trabalho autobiográfico e o define como uma “foto-performance... somente imagens...”. Surgiu para questionar, justamente, a estética do corpo com deficiência pelo ponto de vista do que ele propõe como poética reforçada pela imagem das órteses/próteses⁷⁰ e como esses elementos podem dizer enquanto objeto artístico, enquanto transposição.

Poética Protética

Eu
A diferença REdundante
O corpolado
Fractal
Que se repete

Exalo o som
Do tremor neuro-lógico
Apago a luz
Das metades
Encandecidas

⁷⁰ A Câmara Técnica de Implantes (2011) explica prótese como o dispositivo permanente ou transitório que substitui total ou parcialmente um membro, órgão ou tecido, enquanto a órtese é utilizada para auxiliar as funções de um membro, órgão ou tecido, evitando deformidades ou sua progressão e/ou compensando insuficiências funcionais. Disponível em <<http://guilhermepitta.com/?p=3624>> Acesso em: 25 fev. 2014.

EU
 O REparto
 EU
 Que escolhi o meio
 Esquerdo de mim

A protética hipótese
 De um Curso
 Um retalho
 É a questão

Um miradouro
 Que é um corpo

Uma escolha
 Que escolhe
 Olhar para dentro

Um espaço
 De uma poética
 Amputada

E qual parte que falta
 Em qual parte falta
 Em parte
 Falta.

(TEIXEIRA, 2013)

Nas cinco fotografias, únicos registros que eu tive acesso, aqueles elementos nos dizem muito. Quatro delas estão em preto e branco e a colorida tem cores tão parcas...

Uma mulher sozinha, em pé, segurando por correntes órteses/próteses caídas no chão de uma praça vazia. O dia é de pouco sol, embora este esteja representado em desenho no piso onde pisa a mulher. Ela, vestida de preto, se coloca no centro de onde irradia luminosidade e se mantém séria, olhando os objetos. O que pensa? O que aquilo que observa representa? Quem já esteve ali?

São quatro pernas e dois troncos e no pulso esquerdo da mulher, um imobilizador ortopédico. Existem árvores imóveis ao seu redor, mas sabemos que tudo move e nada estanca. Não é possível nos imobilizarmos. As coisas estão em eterno movimento e até a fotografia, assim como a vida, parece mover-se em círculo.



Figura 7 – performance Poética Protética - Foto de Marcelo Santana

Basta um clique para a mulher estar de costas, em tons de cinza, arrastando suas coisas-órteses-próteses-questões. A mão imobilizada brilha, assim como os objetos no chão. Para onde vão? São diversos planos e a direção do corpo junto com o ponto de fuga, nos conduz a um prédio atrás das árvores. Em que momento entraremos? Entrar e sair parecem ações importantes nessa performance.

Quem entrou ou saiu daquelas órteses? Quando vamos abandonar essas correntes que nos acompanham há tempos e nos matam, nos ferem, nos oprimem, nos invisibilizam? Me pego olhando insistentemente para aqueles objetos e esqueço a mulher que arrasta. Nossos olhares já se acostumaram a não ver as pessoas, mas o que elas representam e o que elas possuem.

É no atrito com o áspero chão que essas próteses/órteses vão se transformando e em instantes de fricção as coisas mudam. Não há encontro sem mudança.

Mais uma vez falamos de contato.

Mais um clique.

Tudo parece triste, escondido nas sombras. Apenas os objetos reluzem como nunca e a mulher abaixada parece acarinhá-los.

Poética Protética de Ana Carolina Teixeira nos sinaliza a continuação dos estigmas que arrastamos historicamente e que é impossível nos isolarmos da deficiência (e nem queremos isso).

O trabalho também nos convoca a uma mudança de perspectiva, no sentido de assumirmos a deficiência como um discurso de transformação, sem negá-la ou

escondê-la, mas trazendo a riqueza de explorações estéticas, conceituais, corporais e artísticas que ela carrega. Sua performance, ainda em devir, é anunciada pelas imagens que propõem um deslocamento de nossos olhares.



Figura 8 – performance Poética Protética - Foto de Marcelo Santana

3.2 FAZ TEMPO QUE A GENTE CULTIVA: ESTRATÉGIAS PARA OCUPAÇÃO DE OUTROS ESPAÇOS.

Ao assumirmos a deficiência como discurso artístico e político estamos afirmando que não nos cabe um espaço específico para nossa arte e que é preciso criar fendas, agir como corpos intrusos e de maneira ativa agir para transformar os contextos (LAPPONI, 2012).

Como visto no capítulo anterior, não é recente a participação das pessoas com deficiência nas discussões para garantia de seus direitos e emancipação nos contextos sociais e trabalhistas, por exemplo. No entanto, verificamos o esvaziamento de suas vozes no âmbito cultural e artístico.

As políticas públicas culturais ainda não conseguiram satisfazer as demandas dos artistas com deficiência, nem dissociar a sua produção dos aspectos sociais e terapêuticos, como foi possível observar nas duas grandes oportunidades que tivemos de diálogo junto ao governo para implantação de políticas públicas culturais para as pessoas com deficiência. Vimos com as oficinas *Loucos pela Diversidade* e

Nada sobre nós sem nós, a interferência de instituições voltadas para os direitos humanos (CORDE, CONADE) e para a saúde (FIOCRUZ) num momento de debate sobre a cultura, o que demonstra ainda a dificuldade em se pensar a produção artística das pessoas com deficiência pelo viés predominantemente artístico.

Eu estive presente na oficina *Nada sobre nós sem nós*, em 2008, e pude perceber como é difícil nos desvencilharmos do olhar estigmatizante e segregador do “mercado inclusivo”, como diz Estela Lapponi, sustentado inclusive por algumas pessoas com deficiência que preferem se submeter à lógica dos modelos estabelecidos.

Naquele momento, desperdiçamos uma grande oportunidade de fazer valer nossas vozes, apontando novas rotas e trazendo discursos legitimados pela nossa própria experiência que não se restringe, exclusivamente, à deficiência.

Ficou claro, no resultado daquela oficina, o *Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011*, que as distinções entre “este lado” e o “outro lado” da linha, reforçadas pelas próprias pessoas com deficiência, lançam mão de artimanhas a fim de nos silenciar e deslegitimar o nosso conhecimento, tentando nos fazer crer que o que está posto pelo pensamento hegemônico é o melhor para todos.

O silêncio é um dos problemas do pensamento colonial e Santos (2007, p. 35) afirma que um dos desafios mais fortes que temos é saber “como fazer o silêncio falar de uma maneira que produza autonomia e não a reprodução do silenciamento”.

A maneira como são feitas as macropolíticas não contemplam a “ecologia de saberes”, elas tentam homogeneizar os processos e há poucas brechas nos espaços tradicionais da dança (formação, circulação, produção) para a abertura de suas metodologias e processos que trabalhem com diferentes fisicalidades e experiências.

Lapponi (2013) defende que não devemos manter a diferenciação que existe entre a arte produzida por pessoas com deficiência, da arte produzida pelas pessoas sem deficiência. Ela acredita que a existência de políticas culturais específicas para esse segmento, reforça a linha abissal que nos isola e sustenta o dualismo que provoca a visibilidade para “este lado” e a invisibilidade para o “outro lado”.

Por outro lado, Renata Mara mesmo compreendendo o perigo das políticas específicas colocarem a produção do artista com deficiências em espaços

excludentes, ela acredita que é necessário um debate mais profundo entre os órgãos que tratam de políticas públicas voltadas para os direitos da pessoa com deficiência e os órgãos das políticas públicas culturais, como estratégia de mudança de olhar que se construa antes mesmo da produção artística, mas perpassa a formação, desde o contexto educacional.

Para Renata (2013),

as políticas públicas, os órgãos, as secretarias, instituições, direitos humanos, seja o que for, pensam na relação da pessoa com deficiência com a arte mais no lugar da terapia, de uma reabilitação. Lá no fazer artístico, na produção que é o lugar de sua pesquisa, a gente também encara essa dificuldade de ser reconhecido como arte e ponto e acabou. Então, acho que precisa ter um diálogo entre essas duas áreas porque estamos falando de duas áreas: de pessoas com deficiência e de produção artística. E esse diálogo quando falo está antes da produção. Se eu tenho políticas públicas voltadas para os direitos das pessoas com deficiência em que a arte esteja ali como direito, dentro de uma escola ou instituição que tenham um foco... uma escola livre de arte que tenha pessoas com deficiência como alunos, tendo uma formação artística, a gente vai ter outras pessoas com deficiência no lugar da produção.

Sobre o que vem observando no contexto das políticas públicas culturais brasileiras, Ana Carolina Teixeira (2013), em entrevista concedida a esta pesquisa, acredita que elas têm se desenvolvido por uma perspectiva de concessão de oportunidades, como um favor, uma ajuda, no sentido de assistencializar o grupo ou o artista, reservando-os espaços localizados.

No entanto, ela considera que isso não acontece apenas em relação ao artista com deficiência, mas também com cada segmento do que se entende, atualmente, por diversidade cultural, criando-se mecanismos de fomento específicos também para a produção LGBT, para cultura afro-brasileira, indígena, entre outras.

Para Teixeira (2013), essa é uma ideia estratificada que não pensa a cultura como um todo, de forma coletiva,

porque a gente sabe que no Brasil são múltiplas identidades e nenhuma identidade ao mesmo tempo. Isso gera crises terríveis, no Brasil, de identidade, de identificações, de segregações, de racismo, de discriminação. Não só no eixo das pessoas com deficiência, mas em todos os eixos que a gente testemunha, inclusive no eixo regional [...] A gente sabe que o sudeste e o sul recebem muito mais recursos

do que, por exemplo, uma região Norte que tem uma produção cultural super intensa, mas que ninguém vai até lá, que ninguém de certa forma ajuda. Então, é um conjunto de disparidades entre as políticas que existem, as ações, que na realidade são muito mais ações do que políticas, realmente (TEIXEIRA, 2013).

Silva e Dutra em texto que analisa as políticas culturais do MinC no período Lula, consideram que

o rápido abandono do caráter abrangente inerente à abordagem antropológica expressa uma posição política que visa insular a discussão sobre políticas públicas de cultura em pequenos arquipélagos temáticos. Alegar que a prévia delimitação de campos de atuação capazes de exibir efetividade imediata é o único modo de conferir legitimidade às políticas públicas de cultura – como se houvesse uma contradição insuperável separando a formulação teórica de políticas públicas dos mecanismos atuação direta do Estado – termina por selecionar *a priori* os grupos políticos autorizados a falar em nome das políticas culturais (SILVA e DUTRA, 2012, p. 4-5).

Justamente por isso, enquanto artista, questiono ter meu trabalho ligado às políticas voltadas para a diversidade cultural porque, a meu ver, da forma como o tema vem sendo abordado, reforça o entendimento de que há uma elite cultural, composta por intelectuais e artistas reconhecidos pela mídia e pelo meio, que a eles são creditados os verdadeiros saberes da criação e da produção artística.

É como se afirmassem que há um centro hegemônico, um núcleo legitimado que detém o poder e o conhecimento, onde quem está identificado no campo da diversidade encontra-se à margem, considerada como uma produção inferior.

Em virtude disso, se produz arranjos com políticas específicas pautadas em questões sociais e assistencialistas, sem valorizar, inclusive financeiramente, o conhecimento e a produção artística característicos de cada segmento.

Nesse contexto, todos que pertencem à diversidade são tratados como “exóticos”, diferentes, então surge identificações e abordagens estereotipadas da produção do índio, pessoa com deficiência, do cigano, do grupo LGBT, do imigrante, como se nossa produção artística fosse de uma única forma, fechada e desconectada com o mundo.

A própria maneira de lidar com essa produção artística demonstra um tratamento generalizante. Será que todas as pessoas com deficiência produzem da mesma forma ou têm os mesmos interesses artísticos? E um cigano não pode produzir, por exemplo, uma dança com características diferentes da sua cultura? Porque ainda há o agravante de que, se nossa produção não corresponde ao estereótipo idealizado para ela, ficamos completamente desamparados e enfrentando inúmeras dificuldades para conseguir subsídios.

Por outra via, essas políticas segmentárias, fortalecem a manutenção de guetos e a luta entre cada segmento/diversidade cultural para que os seus direitos sejam garantidos, sem haver uma preocupação com a área como um todo.

Se pensarmos nas relações das políticas públicas com a deficiência, é evidente como as linhas abissais continuam produzindo distinções fortes na construção dos direitos para as pessoas com deficiência no campo da cultura.

Foi consenso entre os artistas pesquisados a necessidade de compreender as políticas públicas culturais voltadas para as pessoas com deficiência além do fomento para a criação artística. Acreditamos que estas políticas devem ser pensadas num contexto mais amplo, iniciando pelo processo educacional, em âmbito escolar e diálogo com universidades, chegando à formação de público, até a valorização do fazer artístico propriamente dito, investimento de forma mais eficiente na pesquisa e sustentabilidade desses artistas.

Por outro lado, ações desenvolvidas por artistas como Estela Lapponi e Ana Carolina Teixeira, sinalizam o crescimento de uma corrente que vem tomando força, nos últimos tempos, em nível mundial, que, com produções independentes, buscam estratégias para adquirirem maior autonomia em relação aos mecanismos de fomento públicos e assim garantirem a realização e sustentabilidade de seus projetos.

No Brasil, é possível identificar algumas ações que vêm tomando força no sentido de viabilizar a produção de projetos que não conseguem subsídio, como por exemplo, a adesão aos sites de financiamento coletivo (*crowdfunding*), por onde se consegue apoio através de uma rede de pessoas que investem numa iniciativa, antecipadamente à sua realização, recebendo recompensas por isso.

Eu mesmo tive uma experiência bem sucedida ao utilizar essa maneira de financiamento para a conclusão do audiolivro *Judite quer chorar, mas não consegue!*. Este projeto estava previsto como resultado do *Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011*, mas em virtude dos baixos valores distribuídos por esse edital, foi necessário buscar alternativas para a finalização do mesmo.

Também se vê o fortalecimento de projetos pautados nos princípios da economia solidária que investem em ambientes colaborativos e trocas de serviços, além, no caso das artes cênicas, da procura por espaços cênicos alternativos e não convencionais como opção para evitar os elevados preços das pautas dos teatros.

Estela Laponi, por exemplo, deu início a dois projetos que visam a garantia de sua sustentabilidade e também uma maior visibilidade para o trabalho dos artistas com deficiência, intitulados *Casa de Zuleika* e *Plataforma Acessolivre*.

A *Casa de Zuleika* será sua própria casa, reformada para se transformar em um espaço cultural múltiplo, onde poderão ser realizadas performances, residências artísticas e intercâmbios, com acesso pra todos. A acessibilidade é prioridade nesse projeto, tanto para público quanto para artista.

Contudo, sem apoio institucional para a realização da reforma, Estela tem produzido inúmeros eventos, no local, com o intuito de angariar fundos para sua concretização. Assim surgiram propostas como *Ode à Obra* e os *Intentos Antimusas* que consistem em uma reunião de artistas para apresentação de performances nas dependências da casa.

Já a *Plataforma Acessolivre*, projeto em que participo como artista colaborador, lançado em 2012, sem subsidio financeiro, tem o objetivo de identificar e dar visibilidade aos artistas com deficiência, no âmbito profissional e independente, que pertençam às artes cênicas e visuais. Inicialmente, se constitui como um espaço virtual, para partilha de experiências e possíveis articulações para promoção de ações que viabilizem, de forma colaborativa, encontros entre os artistas “plataformados”⁷¹.

⁷¹ Termo utilizado para se referir aos artistas inscritos na *Plataforma Acessolivre*.

Ana Carolina Teixeira é outra artista que também investe em estratégias alternativas aos editais e mecanismos de fomento público para suas pesquisas autorais. Ela explica que

essa coisa da auto-gerência, isso tem a ver desde a época que eu fazia parte do movimento anarco-punk, em Natal, de 1999 a 2005. Fiquei muito envolvida com esse movimento que era muito forte lá e sempre dizia nas discussões, reuniões como você poderia fazer você mesmo as suas ações. Então, desde aulas particulares que a gente dava e que ninguém cobrava nada, mas recebia uma contribuição, um alimento, alguma ajuda, vale-transporte... Então, eu acho que fui permeada ao longo da minha trajetória como pessoa e artista por uma forma de pensar que não me colocasse tão vinculada à instituição, porque essa ideia institucional já me acompanhava desde pequena: nos hospitais por onde eu tinha passado, nas instituições de apoio a pessoas com deficiência, nas associações de deficientes que eu tinha trabalhado, então já estava muito imersa nessa ideia de não me institucionalizar mais, apesar de ter ido parar numa instituição universitária (TEIXEIRA, 2013).

Ana Carolina recorda, porém, que no período em que esteve envolvida com a Cia Roda Viva, participava de editais que também, quando chegou à Bahia, já como artista independente, inscreveu projeto em convocatória da FUNCEB, mas não foi aprovada.

Atualmente, a artista tem sua produção vinculada de forma mais acentuada a esses meios de financiamento, através de convites para colaboração em projetos de outros artistas, exercendo funções como preparadora corporal, coreógrafa ou dançarina. Recentemente, coreografou o espetáculo *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, proposto por Carla Vendramin, em Porto Alegre, vencedor do Prêmio Klauss Vianna 2012, com estreia em 2013 e participou de meu projeto *O Corpo Perturbador* (2012) fazendo preparação corporal.

O comportamento dos artistas, sujeitos desta pesquisa, indica uma lógica de produção que não fica à espera da benevolência estatal para acontecer, muito pelo contrário. Identifico nessas ações, potencialidades que surgem no fazer artístico e influenciam o seu entorno, transformando-se assim em ação política, no sentido de provocar deslocamentos.

A questão crucial que esteve presente em todo o percurso dessa pesquisa, insiste em apontar e potencializar as nossas fragilidades de pertencimento. Inegavelmente temos alguns direitos assegurados, no entanto, somos negligentemente excluídos. As políticas públicas culturais ainda não têm instrumentos que possam viabilizar a sua efetiva aplicação. Sofremos e vivemos o dia a dia nos estreitos limites do estigma do corpo defeituoso ao lado das leis que não se cumprem.

EIS QUE CHEGA A RODA VIVA... APONTAMENTOS CONCLUSIVOS

Nesses apontamentos conclusivos, não pretendo estabelecer verdades absolutas, nem responder em definitivo às questões levantadas pela pesquisa porque é tarefa impossível determinar finalizações quando se trata de processos.

Assim como uma lagarta, pretendo deixar possíveis rastros que surgiram do encontro entre as minhas experiências enquanto artista com deficiência e os conteúdos que emergiram na pesquisa e com as artistas pesquisadas.

Somos um país ainda em construção de políticas culturais e em processo de compreensão sobre a nossa cultura que, durante muito tempo, esteve subjugada à área da educação e à área social, e esse tipo de visão instrumental ainda permanece em algumas ações governamentais. Com isso não nego a importância de ações transversais, pelo contrário, quando isso acontece por meio de atravessamentos, há uma potencialização de ambas as áreas.

A construção do Ministério da Cultura, em 1985, na gestão do presidente José Sarney, coincide com o surgimento das leis de incentivo fiscal que se tornaram a principal fonte de financiamento da cultura no país, tendo seu apogeu no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso. Porém, a gestão do presidente Lula e de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, trouxe mudanças significativas para área, ao compreender a cultura em seus aspectos antropológico, econômico e simbólico. Por outro lado, o fomento à cultura ainda continuou limitado ao foco do financiamento de curto prazo, o que não promove amplas mudanças e estruturação do campo cultural.

A ampliação no conceito de cultura possibilitou uma nova maneira de pensar políticas públicas, pensando de forma mais abrangente, atendendo à diversidade cultural do país, admitindo entre outros, o segmento das pessoas com deficiência como parte integrante para a formulação de políticas que reflitam essa diversidade.

No governo Lula destaca-se também a participação social na formulação de políticas públicas culturais, tendo como marco a elaboração do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura, construídos em diálogo com a sociedade civil e as Câmaras Setoriais que atendiam aos interesses específicos de cada linguagem artística.

É por essa via, porém de forma paralela, que nesse mesmo período foram construídas também diretrizes para a inclusão de segmentos excluídos, até então, pelas políticas culturais. No caso das pessoas com deficiência, foram organizados encontros entre artistas, gestores públicos, pesquisadores e agentes culturais da sociedade civil do campo da produção cultural das pessoas com deficiência a fim de atender às demandas desse segmento social: em 2007, a *Oficina Loucos pela Diversidade – da Diversidade da Loucura à Identidade da Cultura* e, em 2008, a *Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência*.

No entanto, é possível observar que a produção cultural das pessoas com deficiência ficou limitada a documentos que apontam intenções e a dois editais específicos. Como foi apontado no capítulo 2, essa produção ainda não está efetivamente contemplada em documentos como o Plano Nacional de Cultura e o Plano Setorial de Dança, limitando-se às questões relativas à alguns aspectos da acessibilidade arquitetônica e comunicacional.

A compreensão da arte produzida por pessoas com deficiência ainda é mantida por uma visão assistencialista e terapêutica, alicerçada pelo conceito de deficiência baseado no modelo médico que entende a deficiência pelas questões físicas e biológicas, embora com os *Disability Studies* o entendimento da deficiência tenha sido ampliado também pela relação com as barreiras sociais, atitudinais, além das arquitetônicas e comunicacionais.

A abordagem excessivamente voltada para as interfaces com a área da saúde, ficou evidente nos editais específicos realizados pelo MinC, em 2009 e 2011, respectivamente, o *Prêmio Cultural Loucos pela Diversidade 2009 – Edição Austregésilo Carrano* e o *Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011 – Edição Albertina Brasil – “Nada Sobre Nós Sem Nós”*, o que reforçava um investimento na deficiência e não na produção artística da pessoa com deficiência.

Ao longo da pesquisa percebi que a participação das pessoas com deficiência em instâncias de elaboração e criação de políticas públicas, bem como em comissões de avaliação e curadoria, pode minimizar as distorções em relação à sua produção artística.

Por mais que o conceito de Dança tenha se expandido, principalmente em decorrência de algumas vertentes da Dança Contemporânea, ainda é possível perceber, nesta área, um pensamento segregador e hegemônico em relação aos corpos com e sem deficiência, entendidos entre a distinção de corpos aptos ou desabilitados para dançar, como se a dança produzida por artistas com deficiência não tivesse qualidade artística, como se esta fosse uma “outra dança”.

Esse pensamento é alimentado pelos discursos inclusivos gerados pelas instituições de apoio às pessoas com deficiência que, geralmente, utilizam a arte como meio para sua reabilitação e reinserção social.

A estrutura da maioria dos grupos de dança inseridos neste contexto indica hierarquização nas relações entre as pessoas com e sem deficiência, trazendo um entendimento de corpo para a dança apoiado numa estética de normalização de uma dança que não corresponde às potencialidades do corpo com deficiência e tentam conquistar o público através da comoção e do discurso da superação.

Os estigmas que carregamos ao longo do tempo também contribuem para um entendimento limitado sobre a dança produzida pelos artistas com deficiência. Contudo, o corpo com deficiência assim como todos os corpos é um corpo complexo construído de subjetividades e inserido num contexto histórico-cultural, com repertório próprio e em constante negociação com o ambiente. A presença do corpo com deficiência na arte, a meu ver, pode trazer inovações importantes para o campo da Dança, subvertendo os padrões postos.

As políticas públicas culturais vigentes se apresentam incipientes e não satisfazem às necessidades dos artistas com deficiência quanto às oportunidades de formação, acesso e profissionalização, nos mantendo em espaços restritos e excludentes, ou seja, mantém as linhas abissais evidenciadas por Santos (2010). É possível perceber que as iniciativas para fomento das ações afirmativas e/ou inclusivas propostas pelo Estado, criam estereótipos que são perigosos porque ignoram toda complexidade existente no fazer artístico, na própria criação e também nos sujeitos em questão.

Por outro lado, este estudo identificou que no cenário nacional ainda são poucos os artistas com deficiência que, com suas produções e ação política na dança vêm apresentando alternativas a essa realidade, assumindo suas produções

de forma independente e autônoma, mesmo tendo, em algum momento, sua arte vinculada aos mecanismos de fomento público.

No recorte obtido com os sujeitos da pesquisa, pude observar perfis distintos entre os artistas pesquisados, principalmente ao que diz respeito à sua formação artística, mas que, em muitos momentos, se cruzam nas estratégias desenvolvidas para manutenção de suas produções artísticas.

Como visto, Renata Mara teve seu primeiro projeto como artista autônoma e proponente apoiado por um edital público, o que, para ela, possibilitou sua inserção no mercado de trabalho profissional da Dança. Essa artista também investe na área da educação como forma de sustentabilidade.

Já a minha trajetória artística indica a circulação entre diversos meios, inclusivos ou não, através de propostas independentes e também com a participação em projetos de outros grupos de dança e de teatro. Como alternativa para sustentabilidade do meu trabalho, venho desenvolvendo projetos que se inserem em contextos para além da dança, como o educacional e literário, por exemplo, os quais têm apoios parciais de editais e têm se apoiado também em iniciativas de *crowdfunding*.

Ana Carolina Teixeira busca não institucionalizar a sua produção artística, fortalecendo seu discurso e ação política na articulação entre o fazer artístico e a produção acadêmica, mas também relata a tentativa de acesso aos recursos públicos, na maioria das vezes sem sucesso.

Por sua vez, Estela Lapponi vem desenvolvendo de forma enfática uma atuação política nas suas performances e na forma de assegurar a manutenção dos seus projetos, produzindo espaços de diálogo com outros artistas e linguagens bem como outras formas para a sustentabilidade dos projetos.

Esses artistas vêm apresentando, cada um com suas especificidades, contribuições significativas para mudanças dos paradigmas que envolvem a pessoa com deficiência e mais especificamente a relação entre a deficiência e a arte.

Há muito ainda o que se explorar sobre o tema abordado nessa pesquisa e não pretendo findá-lo neste instante. Vislumbro possíveis desdobramentos numa pesquisa de doutorado que amplie a perspectiva apresentada aqui para o nível internacional, observando o fazer artístico de pessoas com deficiência em países

como a Inglaterra ou EUA, que apresentam mais concretamente o respeito às questões de acessibilidade e dos direitos da pessoa com deficiência.

No Brasil, ainda que façamos parte de um processo lento de mudanças e até, em alguns casos, de retrocessos, ainda assim acredito que chegamos num momento de *aborboletamento*. Deixemos os casulos e potencializemos os vôos, invadindo terrenos ainda ásperos a fim de *desassossegar* as verdades postas, os padrões.

Como sentencia Estela Lapponi, quando a inclusão faz isso (gesto de puxar algo para si), a gente tem que fazer o reverso (gesto de empurrar) “dá licença! To aqui!”. É atuar como um corpo perturbador, corpo intruso mesmo. Eis que, por essa via, esses corpos fazem girar a roda viva.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I; tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Coreographing difference**. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**; tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

AUSLANDER, Phillipe; SANDHAL, Carrie. **Bodies in commotion**: disability and performance. Michigan: Michigan Press, 2005.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. In: RUBIM, Linda (org.) **Organização e Produção da Cultura**. Salvador: Edufba, 2005.

_____. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

BARBOSA, F. Boas intenções, poucos recursos: balanço das políticas culturais brasileiras recentes. IN: **Proa - Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 01, vol. 01, n.01, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/debates/debatefrederico.html>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

BARROS, José Márcio. Processos (trans)formativos e a gestão da diversidade cultural. In: CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais**: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

_____. Dimensões da cultura e Políticas Públicas. In: **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, 15(2): 73-83, abril / junho de 2001.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 18 nov. 2013.

_____. **Emenda Constitucional nº 71**, de 29 de novembro de 2012. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm>. Acesso em: 18 nov. 2013.

_____. Ministério da Saúde: Fundação Oswaldo Cruz; Ministério da Cultura: Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural. EDITAL Nº. 001 de 20 de maio de 2009. **Concurso público prêmio cultural Loucos pela Diversidade 2009 – Edição Austregésilo Carrano**. Brasília, DF, 20 maio 2009.

_____. Ministério da Cultura: Secretaria de cidadania cultural. EDITAL Nº. 001 de 1º de agosto de 2011. **Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011 – Edição Albertina Brasil – “Nada Sobre Nós Sem Nós”**. Brasília, DF, 01 ago. 2011.

BULAMAH, R. et al. Cultura no plural: conversa com Célio Turino sobre o conceito de cultura (e seus usos) nas políticas públicas brasileiras. IN: **Proa - Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 01, vol. 01, n. 01, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/entrevistas/entrevistaturino.html>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

_____. **Políticas Culturais no governo Lula: um estudo do Programa Mais Cultura** (enecult). (Salvador: Enecult, 2010).

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

_____. **DICIONÁRIO CRÍTICO DE POLÍTICA CULTURAL: Cultura e Imaginário**. São Paulo: Iluminuras Ltda, 1997.

CONADE INFORMA. Brasília: CONADE, ano V, nº. 5, ago. 2011. Revista online. Disponível em: <<http://www.institutoprocidadania.org.br/download/down142.pdf>> Acesso em: 28 fev. 2014.

CORREIA, Fátima, C. D.. **Corpo Sitiado... A comunicação inVisível. Dança, Rodas e Poéticas**. 2007. 142 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), São Paulo, 2007.

COSTA, Rodrigo Vieira. **Federalismo e organização sistêmica da cultura: o Sistema Nacional de Cultura como garantia de efetivação dos direitos**. 2012. 211 f. Dissertação (Mestrado em Direito Constitucional) – Universidade de Fortaleza, 2012.

DONNAT, Olivier. Democratização da cultura: fim e continuação; IN: **Revista Observatório Itaú Cultural: OIC**. N.12 (maio/ago.2011). São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

DINIZ, Debora. **O que é deficiência**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FLICK, Uwe. De uma idéia a uma questão de pesquisa. IN: **FLICK. U. Desenho da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: ArtMed, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 25 ed. São Paulo: Graal, 2012.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 40ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. **Cultura pela palavra**: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010. IN: ALMEIDA, Armando; ALBERNAZ, Maria Beatriz; SERQUEIRA, Mauricio (Orgs.). 1ª ed. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

GREINER, Christine. Estratégias para pensar (e reinventar) as relações entre corpo e poder. IN: **Revista Sala Preta** [on line]. Vol. 7, n. 01, 2007. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/215/214>>. Acesso em 18 fev. 2013.

_____. La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política. IN: Buitrago, Ana (Org.) **Arquiteturas de la mirada**. Universidad de Alcalá, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KATZ, H; GREINER, C. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. Disponível em: <http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/237/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20uma%20teoria%20do%20corpomidia.pdf> Acesso em: 21 fev. 2013.

JUNIOR, Mário C. M. L.. O Século XXI. 2011. IN: **Bengala Legal**. 2011. Disponível em: <<http://www.bengalalegal.com/seculoxxi-historia-pcd>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença**: cartografia de múltiplos corpos dançantes. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. (Bio)política, diferença e a dança na educação. IN: **Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrimo através da Dança**, 2012, Lisboa, Portugal. Livro de Atas do SIDD2011 Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrimo através da Dança. Lisboa, Portugal: Faculdade de Motricidade Humana Serviço de Edições, 2012. v.01. p. 26 – 42.

_____. **Redes em tramas**: articulações da dança no Brasil visando à ampliação das políticas culturais para a Dança (artigo). *Revista Territorios en Red*, v.2, p.35 – 43, 2011.

_____. Múltiplos corpos dançantes: diferença e deficiência. IN: BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antonia; CAJAÍBA, Luiz Cláudio; PITOMBO, Renata (Orgs.). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. 1ª ed. São Paulo; Salvador: Annablume, GIPE-CIT, 2000, v.() , p. 213-227.

MAIOR, Izabel. Apresentação. IN: **A Convenção sobre Direitos das Pessoas com Deficiência Comentada**. Coordenação de Ana Paula Crosara Resende e Flavia Maria de Paiva Vital. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, 2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasil: Ministério da Cultura, 2012. Apresentação de Ana de Holanda e Sérgio Mamberti. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: 2012.

_____. **Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

OFICINA nacional de indicação de políticas públicas culturais para inclusão de pessoas com deficiência. **Nada sobre nós sem nós**: relatório final 16 a 18 de outubro de 2008. Rio de Janeiro, RJ: ENSP/FIOCRUZ, 2009. ISBN: 978-85-88588-05-9.

OFICINA nacional de indicação de políticas públicas culturais para pessoas em sofrimento mental e em situações de risco social. 1ªed., Rio de Janeiro. **Loucos pela diversidade**: da diversidade da loucura à identidade da cultura. Relatório final. Coordenado por Paulo Amarante e Ricardo Lima. Rio de Janeiro: s.n., 2008.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Convenção sobre os direitos das pessoas com deficiência**. Nova Iorque, 2007.

PÉLBART, Peter Pál. Biopolítica. IN: **Revista Sala Preta**. São Paulo: ECA-USP, n.7, 2007, p. 57-65. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/210/209>>. Acesso em: 18 nov. 2012.

_____. Biopolítica e biopotência no coração do império. IN: GADELHA, S.; LINS, D. (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: Que pode o corpo? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 251-260.

PORTO, Marta. Cultura para a política cultural. IN: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 34ª ed. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

_____. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. 34ª ed. São Paulo: 2009.

_____. **Política da Arte.** Transcrição do seminário “São Paulo S.A, práticas estéticas, sociais e políticas em debate”. São Paulo: SESC Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>> Acesso em: 24 fev. 2013.

REIS, Paula Félix dos. **Políticas culturais do governo Lula:** análise do sistema e do plano nacional de cultura. 2008. 138 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidade. IN: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida e BRITTOS, Valério (Org.). **Economia da arte e da cultura.** São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. IN: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO; Alexandre Barbalho (Org.). **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: Edufba, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. IN: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do sul.** São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.

_____. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social.** São Paulo: Boitempo, 2007.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Nada sobre nós, sem nós:** Da integração à inclusão - Parte 1. Revista Nacional de Reabilitação, ano X, n. 57, jul./ago. 2007.

SCHWARTZ, W.; LAPPONI, E.; OLIVEIRA, E. **Você:** um outro que o outro não é. Disponível em: <<http://seteporsete.net/post-view-new.php?id=93>> Acesso em: 01 mar. 2014.

SECRETARIA Estadual dos Direitos das Pessoas com Deficiência. **Relatório mundial sobre a deficiência.** World Health Organization, The World Bank. Tradução Lexicus Serviços Linguísticos. São Paulo: SEDPcD, 2012.

SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo.** Tradução Laureano Pelegrin. Beuru, SP: EDUSC, 1999.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis:** afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em cena.** João Pessoa: Ideia, 2011.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. **Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais.** Paris, 2005.

VIEIRA, J. A. Intersemiose e Arte. IN: **Anais do VIII Congresso Nacional da Federação de Arte-Educadores do Brasil – FAEB**, 1995.

WERNECK, Claudia. **Ninguém mais vai ser bonzinho, na sociedade inclusiva**. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

APÊNDICE A

Roteiro da entrevista realizada com os sujeitos da pesquisa

1. Qual seu nome artístico, formação e área de atuação?
2. O que você compreende por políticas públicas culturais?
3. No caso do Brasil, você considera que existam políticas públicas culturais? Em caso afirmativo, quais seriam?
4. Como você avalia as políticas públicas culturais brasileiras?
5. Na sua perspectiva, existem políticas culturais específicas para os artistas com deficiência? Se sim, quais?
6. Quais são as estratégias de sustentabilidade adotadas para a manutenção de sua produção e processo artístico?
7. Qual a relação da sua produção artística com os mecanismos de fomento? (editais, leis de incentivo, etc)
8. Você poderia relatar como esses fomentos influenciaram seus trabalhos artísticos?
9. Quando você submete seu trabalho em editais como vc percebe a relação das normas do edital pra sua produção e a avaliação que é feita?
10. Na sua opinião, no Brasil, qual é o cenário da produção em dança com artistas com deficiência?
11. Você identifica facilidades ou dificuldades ao acesso de recursos públicos no seu processo de criação e na sua produção artística, por ser uma artista com deficiência?
12. O estigma sobre a pessoa com deficiência, seja na família ou na sociedade, já apresenta a priori, um limite para essas pessoas. Quais estratégias você considera possíveis para uma mudança nesse cenário?
13. Como você percebe a relação entre esses estigmas sociais e a produção artística de pessoas com deficiência?
14. Nesse sentido, que tipos de políticas podem colaborar para fortalecer a produção dos artistas com deficiência?
15. Em alguns documentos referentes às políticas culturais brasileiras e na estrutura do MINC com a criação da Secretaria de Diversidade, encontra-se

destaques em relação a questão da diversidade cultural e da deficiência. Na sua opinião, de que forma a abordagem da deficiência está sendo contemplada?

Solicitarei a cada entrevistada material sobre os trabalhos artísticos desenvolvidos no período de 2007 a 2012, principalmente os que tiveram apoio através dos mecanismos de fomento.

ANEXO A**Abaixo-assinado Carta de Repúdio ao Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011 – Edição Albertina Brasil – “Nada Sobre Nós Sem Nós”**

Para: Ilmo Sr. Vítor Ortiz - Secretário Executivo do Ministério da Cultura - MINC

Ilmo Sr. Vítor Ortiz
Secretário Executivo – Ministério da Cultura - MINC

Prezado Senhor Secretário,

Tendo tomado conhecimento da aprovação pelo MINC, do EDITAL DE CONCURSO PÚBLICO Nº 001 DE 1º DE AGOSTO DE 2011 - Prêmio Arte e Cultura Inclusiva 2011 – Edição Albertina Brasil – “Nada Sobre Nós Sem Nós”, a ser realizado por vossa instituição com financiamento do governo federal, em parceria com a Escola Brasil, vimos por meio desta manifestar nossa surpresa e preocupação com o presente documento.

Primeiro porque dentro das políticas inclusivas defendidas pelo governo brasileiro, apresentadas no livro Nada sobre Nós sem Nós - Relatório Final da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência, o edital mostra-se equivocado ao eleger a deficiência como critério e condição principal na concessão dos investimentos em produtos artísticos, indo de encontro à discussão mais ampla e rica em relação à ACESSIBILIDADE, realizada na Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência, promovida pelo MINC e pela FIOCRUZ, em 2008, no Rio de Janeiro.

Segundo por se tratar de um espaço onde o artista, independente de suas capacidades físicas ou intelectuais deve ser estimulado pela qualidade, pesquisa e capacidade criativa no exercício da prática artística, considerando que a arte é um território isento de posturas assistencialistas e que promove a equidade de pensar e dialogar com as multiplicidades humanas.

Terceiro por se tratar de uma premiação que corre o risco de vitimar o artista diante da própria classe profissional ao exigir documentação médica, como forma de comprovar a deficiência, uma vez que os registros iconográficos já comprovam a especificidade dos corpos envolvidos nas obras. Sabemos da exigência do laudo médico em outros concursos públicos, mas estamos nos referindo a profissionais experientes e responsáveis na área artística e cultural.

É o que se espera de um prêmio como este: coerência e respeito ao histórico dos premiados, com critérios claros que respeitem a excelência das propostas contempladas.

Neste sentido, valem aqui a manifestação de alguns aspectos que apresentaremos a seguir:

- De que maneira a realização de premiações pode contribuir para a valorização de artistas com deficiência? Não estaremos promovendo uma bonificação com critérios assistenciais?
- Qual a equipe técnica e o corpo docente envolvidos no projeto do edital? A equipe foi apresentada?
- Qual a justificativa para escolha de uma instituição específica, no caso a Escola Brasil, para a representação-coordenação do edital no país?
- Quais os critérios da premiação dos contemplados? Dar-se-á pela qualidade artística ou pela iniciativa inclusiva em si?

Seria lamentável pensar que tal oportunidade se concretizasse de modo ineficiente para a área das artes em função de uma política que cerceará o direito constituído pela classe artística de sua liberdade e autonomia no espaço das artes brasileiras.

Para além de editais assistencialistas, como este, exigimos o cumprimento das normas de ACESSIBILIDADE PLENA, que ainda não foram cumpridas, contidas na Declaração de Salamanca (1994); na Carta de Pirenópolis (1999); na Convenção Interamericana para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Pessoas Portadoras de Deficiência (Convenção de Guatemala, confirmada no Brasil pelo Decreto Lei nº 3.956/01, de 8 de outubro de 2001); as Diretrizes Nacionais para a Educação Especial na Educação Básica – resolução CNE/CEB nº2/2001; Decreto Lei 5.296, de 2 de dezembro de 2004, regulamentando as Leis Federais 10.048 e 10.098/2000, que tratam da acessibilidade de pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida no Brasil; a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO/2002); a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU/2006) e o Plano Nacional de Cultura.

O MINC deveria informar sobre a formação desta comissão e sobre o desenvolvimento da formulação dos editais para que nós artistas pudéssemos acompanhar, participar e nos pronunciar durante o processo de elaboração dos editais. Desta forma, a elaboração dos editais poderia se tornar um exercício mais democrático, alcançando os artistas de forma adequada, e de forma que reflita as suas reais necessidades de desenvolvimento, assim como respeitando e impulsionando o patamar de conhecimento e desenvolvimento que já foram alcançados. Assim, sendo que já existe um histórico sobre a discussão sobre políticas públicas para a inclusão de pessoas com deficiências, inclusive promovida pelo próprio MINC em parceria com a FIOCRUZ, estas deveriam ser respeitadas e a sua complexidade incorporada nos editais.

Atentos aos desdobramentos desta iniciativa, esperamos que os membros desta comissão possam refletir profundamente acerca deste edital e sobre as possíveis implicações deste nos setores artísticos nacionais.

Aguardamos uma resposta para que possamos esclarecer a classe artística em geral as perspectivas do presente edital.

Att.

Os signatários

Disponível em: <<http://www.peticaopublica.com.br/?pi=P2011N13330>>