



Faculdade de Design,
Tecnologia e Comunicação
Universidade Europeia

2021

**DOLORES
FERNANDES NUNES**

**DESIGN UNIVERSAL: INCLUSÃO DA
COMUNIDADE SURDA EM CONCERTOS
DE MÚSICA AO VIVO**

MOD-195.IADEV00; 07-02-2020

2021

**DOLORES
FERNANDES NUNES**

DESIGN UNIVERSAL: INCLUSÃO DA COMUNIDADE SURDA EM CONCERTOS DE MÚSICA AO VIVO

Projeto apresentado ao IADE – Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual realizado sob a orientação científica da Doutora Ana Luísa Marques, Professora Auxiliar do IADE e do Doutor Adelino Cunha, Professor Associado do IADE. Lisboa, 21 de fevereiro de 2021

MOD-195.IADEV00; 07-02-2020

Dedicado ao João do Mogo

MOD-195.IADEV00; 07-02-2020

agradecimentos

Começo por agradecer aos dois Professores Doutores orientadores desta dissertação, Professora Doutora Ana Luísa Marques e Professor Doutor Adelino Cunha, que para além de terem sido professores extraordinários durante todo o meu percurso académico de nível superior, proporcionaram uma orientação exemplar, com uma visão crítica e empenho concludente.

Agradeço também à Professora Doutora Ana Mineiro por todo o apoio prestado, ainda que de forma informal, mas que foi essencial para enriquecer o conteúdo desta dissertação.

Não podia deixar de agradecer às duas empresas onde trabalhei durante todo o processo de investigação, L10N e Konica Minolta, por muitas vezes facilitarem os horários de trabalho para que pudesse marcar reuniões, entrevistas ou até mesmo comparecer nos workshops e aulas relativas ao Mestrado.

Às Mestres Beatriz Fernandes e Francisca Cardoso pelo apoio e motivação incondicional, que ajudaram a tornar este processo uma agradável experiência de aprendizagem.

Por último, não podia deixar de agradecer a outros que tornaram esta produção possível: João e Conceição Fernandes, Jorge Fernandes, Anabela Fernandes e Lara Nunes.

palavras-chave

Design Universal; inclusão; Comunidade Surda; música; Língua Gestual Portuguesa.

resumo

Esta investigação surge a partir de um desejo de tornar a música acessível para todos, incluindo para os que não a ouvem. Conhecido o trabalho notável de Amber Galloway-Gallego na área da interpretação de canções em Língua Gestual, foi estudado o potencial inclusivo de haver um intérprete em concertos de música ao vivo. Para responder ao desafio de desenhar um ambiente de concerto inclusivo para a Comunidade Surda portuguesa questionou-se uma amostra da Comunidade e foram entrevistados intérpretes com experiência na interpretação de canções em Língua Gestual Portuguesa. São consideradas algumas hipóteses de inclusão do intérprete no contexto do espetáculo e sugeridas formas de validação das hipóteses.

Keywords

Universal Design; Inclusion; Deaf Community; Music; Portuguese Sign Language

abstract

This investigation arises from a desire to make music accessible to everyone, including those who do not hear it. Knowing the remarkable work of Amber Galloway-Gallego in the area of interpreting songs in Sign Language, the inclusive potential of having an interpreter in live music concerts was studied. To answer the challenge of designing an inclusive concert environment for the Portuguese Deaf Community, a sample of the Community was questioned and interpreters with experience in interpreting songs in Portuguese Sign Language were interviewed. Some hypotheses of inclusion of the interpreter in the context of the show are considered and suggested ways of validating the hypotheses.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	3
REVISÃO DA LITERATURA.....	3
1.1. DESIGN INCLUSIVO, DESIGN UNIVERSAL E DESIGN FOR ALL	3
1.2. SURDEZ E COMUNIDADE	11
1.3. SURDEZ NO CONTEXTO MUSICAL.....	15
1.4. LÍNGUA GESTUAL NO CONTEXTO MUSICAL	18
CAPÍTULO II	21
ESTUDOS DE CASO	21
2.1 NO MUNDO	21
2.1.1 <i>Amber Galloway-Gallego</i>	21
2.2 EM PORTUGAL.....	24
2.2.1 <i>Music Sign</i>	24
CAPÍTULO III	27
PESQUISA CONDUZIDA.....	27
CAPÍTULO IV	30
ANÁLISE E DISCUSSÃO DE RESULTADOS.....	30
CONCLUSÃO	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	1
ANEXOS.....	8
ANEXO 1 – INQUÉRITO	8
ANEXO 2 – ENTREVISTA REDIGIDA A JOANA PEREIRA.....	13
ANEXO 3 – ENTREVISTA REDIGIDA A MARIA AMARAL	15
ANEXO 4 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA À DUPLA MUSIC SIGN: RAFAELA E PEDRO	16

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Causes of Hearing Loss - Houg Hear Institute	12
Figura 2 - Amber Galloway-Gallego a interpretar Red Hot Chilly Peppers em concerto no Lollapalooza 2016	22
Figura 3 - Amber Galloway-Gallego a interpretar Iggy Azalea em concerto	23
Figura 4 - Amber Galloway-Gallego a interpretar Twista em concerto	23
Figura 5 - Music Sign em concerto dos The Gift, 2012	25

Índice de gráficos

Gráfico 1 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Género"	30
Gráfico 2 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Idade"	31
Gráfico 3 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Classifique a sua surdez."	31
Gráfico 4 - Gráfico demonstrativo das respostas a "É utilizador de implante coclear?" 32	
Gráfico 5 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Com que regularidade assiste a concertos de música ao vivo?"	32
Gráfico 6 - Gráfico demonstrativo das respostas a "No último ano (2019), a quantos concertos ao vivo assistiu?"	33
Gráfico 7 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Tem tendência a assistir a concertos de que estilos musicais?"	34
Gráfico 8 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Quais as características desse estilo que considera mais terem impacto na sua experiência musical?"	35
Gráfico 9 - Gráfico demonstrativo das respostas a "É mais comum assistir a concertos de música com letra ou sem letra (lyrics)?	35
Gráfico 10 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Que tipo de espaços de espetáculo é mais comum frequentar?"	36
Gráfico 11 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Na sua opinião, qual deveria ser o posicionamento do intérprete no contexto visual do concerto?" – secção 1	37
Gráfico 12 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Está familiarizado(a) com interpretação de canções (música com letra/lyrics) em LGP?" – secção 1	38
Gráfico 13 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Já assistiu a algum concerto ao vivo em que as canções fossem interpretadas?"	38
Gráfico 14 - "Já assistiu a vídeos (YouTube) de interpretação de canções?"	39
Gráfico 15 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Ter um intérprete LGP um concerto ao vivo melhoraria a sua experiência cultural?"	40
Gráfico 16 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Assistiria com mais frequência a concertos ao vivo no caso de terem um intérprete?" – secção 1	41
Gráfico 17 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Indique as razões pelas quais não assiste a concertos ao vivo."	42
Gráfico 18 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Está familiarizado(a) com interpretação de canções (música com letra/lyrics) em LGP?" – secção 2	42

Gráfico 19 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Ter um intérprete LGP num concerto ao vivo aumentaria a probabilidade de assistir a concertos?"	43
Gráfico 20 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Na sua opinião, qual deveria ser o posicionamento do intérprete no contexto visual do concerto?" – secção 2	44

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Médias de respostas às questões "Assistiria com mais frequência a concertos ao vivo no caso de terem um intérprete?" e "Ter um intérprete de LGP num concerto ao vivo aumentaria a probabilidade de assistir a concertos?" por grau de surdez	45
Tabela 2 - Médias de respostas às questões "Assistiria com mais frequência a concertos ao vivo no caso de terem um intérprete?" e "Ter um intérprete de LGP num concerto ao vivo aumentaria a probabilidade de assistir a concertos?" por frequência.....	45

LISTA DE SIGLAS

ASL – American Sign Language / Língua Gestual da América

EUA – Estados Unidos da América

LGP – Língua Gestual Portuguesa

NCD – National Council on Disability / Conselho Nacional de Incapacidade

OMS – Organização Mundial de Saúde

GLOSSÁRIO

Audição residual – capacidade de ouvir alguns sons mesmo na presença de uma perda auditiva.

Audição vibratória – quando a vibração estimula o córtex auditivo, acontece normalmente com indivíduos com hipoacusia.

Canção – composição musical com letra destinada a ser cantada.

Hipoacusia - termo clínico genérico que serve para definir a perda auditiva.

Música – arte de combinar harmoniosamente vários sons, frequentemente de acordo com regras definidas.

Música/Canção interpretada – interpretação de música/uma canção em língua gestual.

Musicoterapia – utilização da música em contexto clínico de tratamento, reabilitação ou prevenção.

Ototoxicidade – propriedade tóxica que algumas substâncias apresentam para o ouvido.

INTRODUÇÃO

Concertos de música ao vivo são uma parte estrutural do meio cultural. Portugal é conhecido internacionalmente por ser um ponto de partida – ou de chegada – das *tours* europeias de grandes artistas, dada a sua localização geográfica, proximidade do mar e o clima perfeito das noites de verão. O esforço para que esses concertos tenham um caráter inclusivo, foca-se principalmente na inclusão de cidadãos incapacidades motoras, no entanto, há uma parte significativa da sociedade que fica esquecida, a Comunidade Surda.

Desenhar um ambiente de concerto ao vivo inclusivo para a Comunidade Surda portuguesa é um desafio que já tem algumas hipóteses formuladas, no entanto, não há literatura que as apoie numa abordagem teórica.

Nos Estados Unidos da América, o trabalho de Amber Galloway-Gallego, intérprete de Língua Gestual da América, é notório e reconhecido pela comunidade. Tomando o seu trabalho como ponto de partida, analisando-o rigorosamente, estuda-se a hipótese de inclusão de um intérprete de Língua Gestual Portuguesa (LGP) em concerto.

Será que a inclusão de um intérprete de LGP em concerto é suficiente para o tornar inclusivo para a Comunidade Surda? Como se fará essa inclusão? O tema é relevante para a Comunidade Surda? Tornar concertos de música ao vivo inclusivos aumentará a frequência da Comunidade e aumentará a diversidade de espectadores?

A seleção do tema geral que lidera a problemática da presente dissertação está por um lado intimamente relacionada ao trabalho já desenvolvido por Galloway-Gallego e por outro, o desejo de tornar a experiência de concerto ao vivo inclusivo para todos.

Foi a partir da experiência já existente no campo da música e da acústica-física – onde tivemos a oportunidade de estudar e testemunhar as vantagens, não só a nível do desenvolvimento cognitivo, mas também no desenvolvimento de interações sociais, do estudo da música por indivíduos com incapacidades diversas – que surge a motivação de tornar inclusivos os ambientes musicais.

A resposta geral para o problema parece simples: incluir um intérprete de LGP no contexto do concerto. No entanto, há abordagens teóricas que necessitam de ser estudadas antes de se proferirem tais afirmações. É indispensável olhar às necessidades específicas do público-alvo e perceber a sua predisposição para participar neste tipo de espetáculo.

Nesta dissertação é apresentado um quadro teórico sobre design e inclusão onde são explorados conceitos como Design Inclusivo, Design Universal e Design for All e como estes

conceitos podem ser aplicados em serviços à comunidade e não apenas em produtos. Apresenta-se ainda um quadro teórico relativo à surdez, quer nos seus parâmetros científicos, quer na sua abordagem social, como cultura e comunidade, sem esquecer a perspetiva deste grupo em relação à música. Estes quadros teóricos são apresentados no primeiro capítulo deste documento.

Segue-se uma análise detalhada do trabalho de campo já desenvolvido por Amber Galloway-Gallego e pelo grupo português MusicSign, composto por Rafaela Silva e Pedro Oliveira – um projeto que pretende fazer chegar a música a cidadãos portugueses surdos através da LGP.

A recolha de dados empíricos sobre a Comunidade Surda em Portugal foi crucial para o desenvolvimento desta investigação. Foram recolhidos dados quantitativos e qualitativos em relação ao grupo que constitui o público-alvo desta investigação e a sua relação com o meio musical através de um inquérito – que pode ser encontrado na secção de Anexos. Estes dados e a sua análise podem ser encontrados nos capítulos terceiro e quarto desta dissertação.

Para complementar os dados recolhidos em inquérito foram entrevistados quatro profissionais na área de interpretação, três deles, com experiência em interpretação de canções em Língua Gestual Portuguesa.

Por fim, são tiradas conclusões através de uma análise meticulosa destes dados e sugeridas hipóteses de resposta à problemática apresentada.

CAPÍTULO I

Revisão da Literatura

1.1. Design Inclusivo, Design Universal e Design for All

O design é definido por Mozota (2011) como a ciência e a arte fundidas, visto que as suas “técnicas agrupam a lógica da abordagem científica e a sensibilidade do processo criativo”. Define-se ainda como “uma ação interpretativa, criadora, que permite diversas formas de expressão”. Este conceito é empregue em tudo o que vemos disponibilizado ao utilizador e, por isso, está presente nos mais variados âmbitos do nosso quotidiano. Tudo o que o ser humano cria passa previamente por um processo de design. Torna-se imprescindível para a criação e construção de produtos, sendo considerada uma ferramenta metodológica para tal execução. (Silva & Ferreira, 2020)

Vários autores defendem que, atualmente, os designers projetam produtos/serviços/ambientes para um ideal de utilizador inexistente. Um utilizador com todas as capacidades, medidas médias e com uma perceção intuitiva e perfeita em qualquer situação. (Simões & Bispo, 2006)

A nossa habilidade para interagir com ambientes é determinada, não só pelas nossas características próprias – físicas e/ou emocionais – mas também pelas características que o ambiente nos proporciona. Ao longo da história da humanidade, os humanos foram-se adaptando aos ambientes através do design. (Steinfeld & Maisel, 2012)

Acredita-se que o conceito de Design Inclusivo nasceu durante os anos 50, focado no design para pessoa com algum tipo de incapacidade física. O objetivo terá sido remover todos os obstáculos de um cidadão incapacitado para que ele pudesse pertencer à sociedade como qualquer outro cidadão, tratando a deficiência como um aspeto intrínseco, semelhante a género ou cor da pele. (*History | Institute for Human Centered Design*, s. d.)

Pinheiro (2012) descreve o Design Inclusivo como “um modo de projetar produtos e ambientes de forma a serem usáveis e atrativos para todos, independentemente da idade, da capacidade ou das circunstâncias”, sendo que para atingir este fim é necessário perquirir o próprio utilizador final, e assim, criar um trabalho conjunto que remove barreiras nos processos do quotidiano. Em concordância, Simões & Bispo (2006) descrevem o Design Inclusivo como o “desenvolvimento de produtos e ambientes, que permitam a utilização por pessoas de todas as capacidades”.

Deste conceito, a literatura apresenta outra definição através de William Hudson, que descreve Design Inclusivo como “uma maneira de refletir o uso de algo por uma faixa etária da população mais ampla, tendo em consideração os aspetos relacionados com idade, deficiências físicas e envelhecimento da população” (Fancisco, 2018).

Pelas palavras de Norman (2008), Design Inclusivo define-se como a conceção de utilidades, sejam elas produtos, serviços ou ambientes que reconhecem as “dificuldades funcionais atípicas dos usuários – não ouvintes, não videntes, menos ágeis que a média”, tornando o objeto final plausível a toda a população através de uma visão realista, humanitária e democrática (Silva & Ferreira, 2020).

O conceito foi criado para descrever o desenvolvimento de produtos e ambientes que possibilitam a sua utilização pelo maior número de pessoas possível, sem limitação à idade ou condição física (Pereira, 2009). “O design não é socialmente neutro”, afirma o Arquiteto Jorge Falcato que defende que as práticas existentes podem excluir cidadãos da utilização de produtos, serviços e/ou ambientes. (Pires Rosa et al., 2006) Autores como Keates & Clarkson (2003) acreditam que o design pode fazer despertar a consciência da exclusão, através de capacidades perceptuais, cognitivas e motoras.

O conceito não cria uma nova disciplina, mas sim uma nova estratégia para abordar a acessibilidade do design. Dado que as diferenças congénitas de cada indivíduo são incontrolláveis ao ser humano (Daré, 2008), pretende-se que o Design Inclusivo seja a projeção de produtos – ou serviços – que sejam idealizados para a satisfação dos utilizadores em geral e que seja um auxílio à independência de pessoas portadoras destas mesmas diferenças congénitas (Pereira, 2009).

É necessário salientar que não se deve confundir o Design Inclusivo com a elaboração de produtos/serviços/ambientes para cidadãos com incapacidades específicas, ou seja, é criar formas de envolvimento desses cidadãos e adequar as soluções para que possam chegar a uma parte da população o mais ampliada possível. (Simões & Bispo, 2006)

Tudo começa pela compreensão das necessidades reais do utilizador final. Está implícito que o designer se coloque inteiramente na posição do utilizador e desenvolva uma empatia com essas necessidades. (Gonçalves, 2019) Para Keates & Clarkson (2003) é claro que para tornar possível o Design Inclusivo, é precisa uma captura extensiva de informação fomentada sobre o utilizador final. O próprio designer deve saber como traduzir esses dados e interpretá-los para criar um conceito a ser mais tarde testado de acordo com as necessidades e os desejos do utilizador. Se o designer cometer algum erro neste processo, existirá, com certeza, atrito entre o utilizador e o produto final. Noutra perspetiva, se o produto despertar interesse,

ou até mesmo criar sensações de segurança e conforto no utilizador, foram colmatadas todas as possíveis falhas a nível de design e o projeto terá sido concluído com êxito. (Gonçalves, 2019)

Durante o desenvolvimento de uma abordagem à inclusão através do design, é necessária a medição do sucesso, isto é, até que ponto é que se considera que o design atendeu aos requisitos do problema inicial. Esta medida de sucesso pode ser apenas a pergunta a “Quantas pessoas ficam excluídas na utilização deste design?”. (Keates & Clarkson 2003)

Autores como Imrie (2001) acreditam que o Design Inclusivo é um potenciador de uma sociedade mais tolerante, cooperante, equilibrada e respeitadora dos direitos humanos. A prática da inclusão na sociedade poderá então promover interações sociais e a partilha destes produtos e/ou serviços entre qualquer cidadão, independentemente das suas condições congénitas. (Pereira, 2009)

O objetivo final da execução de qualquer projeto relacionado ao Design Inclusivo é então reduzir qualquer tipo de discriminação social, e assim, criar um acesso igualitário a serviços, produtos e/ou ambientes e ainda intensificar a igualdade de oportunidades. Carlos Senna et al. (2012) defendem que ao invés de serem criados produtos específicos para uma minoria da população, deve ser pensada qual a melhor forma desse mesmo produto colmatar as necessidades dos cidadãos como um todo. Se o design estiver inteiramente correto, não haverá necessidade de existirem vários produtos com o mesmo fim, adaptados a diferentes minorias. (Pereira, 2009)

“O bom design capacita, o mau design incapacita”, disse Paul Hogan, no início do século XX, querendo expressar que se um produto for mal projetado, os indivíduos necessitam de aumentar a sua taxa de esforço, cria desconforto ou até aumenta o risco de acidente. (Bispo, 2018) Produtos mal projetados podem afetar o quotidiano e as atividades de cada utilizador. (Gonçalves, 2019)

Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), estima-se que cerca de 10% da população mundial adquire – ou nasce com – alguma malformação congénita física, mental ou sensorial, produtos e serviços que sejam pensados sem ter este grupo de cidadãos em conta, serão dificultadores da inclusão social de cerca de 800 milhões de cidadãos. (J. P. da Silva & Ferreira, 2020). Em 2001, a OMS consagrou uma nova definição de “incapacidade”, aprovada pelos países membros da Organização das Nações Unidas (ONU). Esta definição é composta por duas abordagens: a abordagem médica, que vê a incapacidade ou deficiência como uma característica intrínseca à pessoa e que se foca na correção da incapacidade e a abordagem social, que define a incapacidade como uma parte da construção social do indivíduo. Para além destas

abordagens, a OMS desenvolveu o conceito de “biopsicossocial” que é definido e focado em “função” – fazendo referência ao funcionamento do corpo, à estrutura e participação. Para esta redefinição de incapacidade, surgiu o foco na interação de um cidadão com uma limitação funcional e o contexto pessoal e do ambiente. Estes contextos são importantes porque podem consagrar oportunidades de minimizar a incapacidade como uma consequência negativa no processo da interação. (*History | Institute for Human Centered Design*, s. d.)

A inclusão social, definida por um conjunto de ações orientadas para a indivíduos excluídos do meio social, que têm como objetivo viabilizar a igualdade de oportunidades em múltiplos âmbitos, incluindo atividades cívicas, sociais, económicas e políticas (Bispo, 2018).

É importante entender que o propósito do Design Inclusivo é abranger a população em geral. No entanto, é natural que certas minorias beneficiem mais desta abordagem (Pereira, 2009).

O designer tem o dever de colaborar para a criação de um “mundo mais acessível” (Silva & Ferreira, 2020). Este papel tem-se vindo a tornar cada vez mais exigente, numa sociedade também mais exigente. Os processos que se concentravam apenas na qualidade formal dos produtos deram prioridade à necessidade de um “campo disciplinar sem fronteiras definidas, com ambição de intervir em todos os aspetos da construção social” (Bispo, 2018).

A ideia utópica de que toda a população, sem exceções, pode beneficiar da prática do design traz benefícios não só de carácter social, mas também pode ter um grande impacto no desenvolvimento económico da sociedade e, por sua vez, aumenta o bem-estar populacional (Pires Rosa et al., 2006).

Para caminharmos neste sentido da inclusão total é imprescindível que toda a população esteja sensibilizada da existência de cidadãos discriminados e excluídos de produtos e conteúdos elementares. Esta discriminação é notoriamente provocada por um ensino desatualizado e pouco adaptado para crianças com perfis não padronizados. (Pires Rosa et al., 2006)

Muitos profissionais do design afastam-se da temática da inclusão por falta de conhecimento e/ou de sensibilização, que mais uma vez realça a relevância em direcionar esta temática para a pedagogia. Promover desde logo a comunicação transparente entre pessoas de diferentes grupos e contrariar conceitos pré-concebidos é uma necessidade. (Bispo, 2018)

O foco na acessibilidade e na inclusão, começou a não ser suficiente e transpassou para uma abordagem “universal” aos produtos e serviços. (Gonçalves, 2019) O conceito de Design Universal foi criado por Ronald Mace, um arquiteto norte americano, que o definiu por “design de produtos e ambientes que podem ser utilizados por todas as pessoas, na medida do possível,

sem a necessidade de adaptação ou de design especializado”¹. A ideia é que o Design Universal seja pensado para pessoas em particular, mas que no fim beneficie toda a comunidade de uma forma geral, simplificando tarefas do cotidiano de todos. No entanto, este conceito não tem como objetivo a criação de um produto que colmate as necessidades gerais da população e não descarta a hipótese de existirem produtos para assistir a necessidades específicas de minorias. O propósito é criar um ambiente acessível a todos, mesmo que sejam necessárias algumas adaptações. (Nygaard, 2018)

Eliminar barreiras representa a filosofia do Design Universal. Estas barreiras podem não significar obstáculos específicos, podem ser apenas, uma resistência. Um exemplo destas resistências dado por Steinfeld & Maisel (2012) é que uma porta pequena não proíbe totalmente a passagem de uma multidão, mas aumenta o tempo total da passagem. Saber interpretar um obstáculo, é o maior desafio do Design Universal. (Steinfeld & Maisel, 2012)

A abordagem do Design Universal é sustentada por sete princípios desenvolvidos por um grupo de trabalho de Ronald Mace² na Universidade Estadual da Carolina do Norte:

- Utilização equitativa: o design é útil e comercializável para diferentes minorias e para a população em geral;
- Utilização flexível: o design adapta-se a uma panóplia de necessidades individuais;
- Utilização simples e intuitiva: o design de simples compreensão, independentemente da experiência do utilizador, do seu conhecimento, das suas habilidades linguísticas ou nível de concentração atual;
- Informação perceptível: o design comunica a informação necessária de forma eficaz, independentemente das condições ou habilidades sensoriais do utilizador;
- Tolerância para o erro: o design minimiza riscos ou consequências adversas de ações acidentais ou não intencionais;
- Taxa de esforço físico baixa: o design pode ser utilizado de forma eficiente e confortável, com uma taxa de esforço mínima.
- Tamanho e espaço apropriados para a utilização e abordagem: tamanho e espaço do design são apropriados para a abordagem, alcance, manipulação e utilização,

¹ “The design of products and environments to be usable by all people, to the greatest extent possible, without the need for adaptation or specialized design.”

² Arquiteto, professor e designer de produto, conhecido por ter cunhado o termo de “Design Universal”.

independentemente do tamanho, postura ou mobilidade do utilizador. (*The 7 Principles*, s.d.)

Alicerçado nestes princípios, o conceito de Design Universal representa uma parte relevante na criação de espaços ou produtos. A qualidade de ser acessível deve estar presente em tudo o que é criado dentro destes princípios. (Francisco & Menezes, 2011)

Mais tarde, Ronald Mace admitiu que o termo “universal” poderia não ser o mais correto pois podia estar conectado a um modelo promissor, mas impossível de se concretizar. O arquiteto, ele próprio portador de uma cadeira de rodas, admitiu que mesmo quando aplicados todos os princípios do conceito, podia acontecer que o resultado não fosse completamente inclusivo e que houvesse uma pequena minoria a não usufruir do design final. (Pereira, 2009)

O Comité de Ministros do Conselho da Europa propõe que o Design Universal seja um conceito obrigatório na criação de novos produtos e serviços. Só assim se poderão construir cidades com igual tratamento para todos os cidadãos que nelas habitam. Apesar de haver uma previsão de aumento no investimento, acredita-se que a economia irá beneficiar a curto-médio prazo de cidades pensadas e criadas com base neste conceito. (Pires Rosa et al., 2006)

Tal como o Design Inclusivo, o Design Universal não pretende criar produtos/serviços/ambientes destinados a uma minoria específica da população, mas sim, criar produtos/serviços/ambientes que, à partida, possam ser usufruídos por qualquer pessoa independentemente das capacidades. (Francisco & Menezes, 2011)

Ao longo dos últimos anos, o National Council on Disability³ (NCD) realizou uma série de investigações sobre a relação do utilizador com os produtos e as indústrias. Nestes estudos, pode-se concluir que utilizadores com algum tipo de incapacidade tendem a pagar mais por produtos com características que não lhes são úteis, por não terem produtos adaptados às suas condições. A evolução da tecnologia nem sempre está de acordo com a evolução da acessibilidade. A indústria tem vindo cada vez mais a integrar conceitos como Design Universal, no entanto, a oferta que se pode considerar realmente universal ainda é muito limitada. A legislação em relação a esta temática é ainda ambígua e em algumas situações pode parecer favorável, mas noutras é limitativa. (*2020 Progress Report on National Disability Policy*, 2020)

³ O NCD é uma agência federal independente com a missão de aconselhar pessoas com incapacidade para uma melhor integração das mesmas na sociedade, desde ajudá-las a perceber os seus direitos civis, procurar habitação e até mesmo emprego. (*About Us*, 2015)

Vários autores defendem que a temática da inclusão deve partir da educação de todos os cidadãos, só assim se conseguirá alcançar a utopia do Design Universal. A literatura identifica assim, três modalidades educacionais para o Design Universal:

- Design Universal para a Aprendizagem⁴: esta modalidade integra três princípios fundamentais. O primeiro, proporcionar diferentes meios de representação. O segundo, proporcionar diferentes meios de ação e expressão. O terceiro, proporcionar diferentes meios de comprometimento e de empenho;
- Design Instrucional e Universal⁵: esta modalidade passa por criar salas de aula universais, determinar os componentes essenciais da aula em si e desenhar métodos de ensino que considerem estilos diferentes de aprendizagem e diferentes habilidades. Assim, os alunos poderão criar também estilos diferentes de mostrar o seu conhecimento, promovendo a interação entre a escola e os alunos;
- Design Universal para a Instrução⁶: esta modalidade é apresentada com vários fatores a serem pensados de uma forma universal, sendo estes: clima de sala de aula, interação, o ambiente físico e os produtos apresentados na sala, métodos de entrega, recursos tecnológicos, feedback, avaliação e adaptação.

Apesar destas modalidades serem frequentemente aplicadas para a criação de modelos de aprendizagem inclusivos, os seus princípios são gerais e deixam espaço para diferentes interpretações. A literatura que transforma estes princípios em modelos práticos é escassa, contudo é um conceito que está em fase crescente de desenvolvimento. (Rao et al., 2015)

Conceitos como o Design Universal direcionam-se para uma perspetiva de Design Inclusivo. Outros conceitos, como o Design para Todos, conhecido internacionalmente por *Design for All*, surgem com o passar dos anos. Apesar das suas divergências, estes conceitos acabam por reconhecer preocupações comuns. (Carvalho & Paiva, 2015) A Fundação do Design para Todos (*Design for All Foundation*), uma organização não-governamental fundada em 2001, define o conceito como “a intervenção em ambientes, produtos e serviços que visa garantir que todas as pessoas, incluindo gerações futuras, independentemente da idade, sexo,

⁴ “Universal Design for Learning” (*National Center on Universal Design for Learning*, 2010)

⁵ “Universal Instructional Design” (Higbee & Goff, 2008)

⁶ “Universal Design of Instruction” (Burgstahler, 2009)

capacidade ou formação cultural, possam participar em atividades sociais, económicas, culturais e de lazer com igualdade de oportunidades”⁷.

O Instituto Europeu para o Design e Incapacidade⁸ (*European Institute for Design and Disability (EIDD-DfA)*) apresenta o conceito de uma forma simplificada “O Design para Todos é design para a diversidade da humanidade, para a inclusão social e para a igualdade”⁹.

Esta abordagem ao design, traz um novo desafio criativo e ético aos responsáveis pelo planeamento, manutenção, administração e até mesmo políticos, dado que o seu objetivo primordial se foca em criar igualdade de oportunidades para todos os cidadãos. (Rodriguez Morales & Peña, 2018) Criar Design para Todos estimula assim a criatividade e a inovação, com o propósito de se projetarem interfaces capacitadas para a utilização sem restrição de acessos. (Neris et al., 2008)

Os pilares que sustentam o Design para Todos são descritos pela Design for EIDD-DfA como:

- Respeitoso: deve ser respeitada a diversidade dos utilizadores, todos devem ter acesso e ninguém deve ser ostracizado;
- Seguro: a utilização deve ser segura para todos os utilizadores, ou seja, os elementos que compõe um ambiente devem ser projetados com o fator “segurança” em mente;
- Saudável: não deve formar riscos para a saúde de qualquer utilizador e deve promover a utilização saudável de espaços de produtos;
- Funcional: deve ser desenhado de forma a cumprir a função para a qual foi concebido, sem criar dificuldades ao utilizador;
- Compreensível: todos os utilizadores devem ser capazes de se orientar sem dificuldades no ambiente, por isso, é essencial:
 - Informação clara: ter em atenção a utilização de diferentes idiomas, incluindo a iconografia;

⁷ “Design for All is the intervention into environments, products and services which aims to ensure that anyone, including future generations, regardless of age, gender, capacities or cultural background, can participate in social, economic, cultural and leisure activities with equal opportunities.” (*Design for All is design tailored to human diversity*, s. d.)

⁸ O EIDD-Design for all Europe é uma Federação com 40 organismos-membros de 21 países Europeus. Tem a visão de melhorar a qualidade de vida de todos os cidadãos através da aplicação do conceito de Design para Todos. («What Is EIDD-DfA Europe», s. d.)

⁹ “Design for All is design for human diversity, social inclusion and equality.” («What Is DfA», 2004)

- Distribuição espacial: deve ser coerente e funcional para evitar desorientação.
- Sustentável: deve ser tida em conta a utilização de recursos naturais para a preservação futura do planeta;
- Acessível: qualquer pessoa deve ter a oportunidade de disfrutar do ambiente;
- Atrativo: o resultado deve ser socialmente aceitável, tendo em consideração os critérios anteriores.

O conceito do Design para Todos é comumente mais aplicado do que Design Inclusivo e Design Universal. O Design para Todos traz mais clientes às empresas, abre portas a novos mercados internacionais, aumenta a reputação interna e externa, conquista a lealdade do consumidor e constrói empresas de prestígio. (Persson et al., 2014)

1.2. Surdez e Comunidade

A definição de pessoa surda é induz muitas das vezes em erro. O termo “surdo/a” não significa “pessoa que não ouve”, mas sim “pessoa com uma perda de capacidade suficiente para que a audição não possa ser utilizada para processar a fala”. (Darrow, 2006) Este grupo não se distingue apenas por graus de perda auditiva, mas sim pela sua definição como comunidade. (Darrow, 1993)

Em termos clínicos, a surdez é definida por qualquer limitação à capacidade auditiva que se subdivide em dois tipos: hipoacusia de transmissão e/ou hipoacusia neurosensorial. (*Surdez | CUF*, s. d.)

A surdez é multifatorial (Figura 1) e é a incapacidade dos seres humanos mais comum à nascença. A estatísticas apontam que entre 90-95% das pessoas que nascem com hipoacusia têm pais ouvintes que utilizam línguas faladas. (J. Cripps & Lyonblum, 2017)

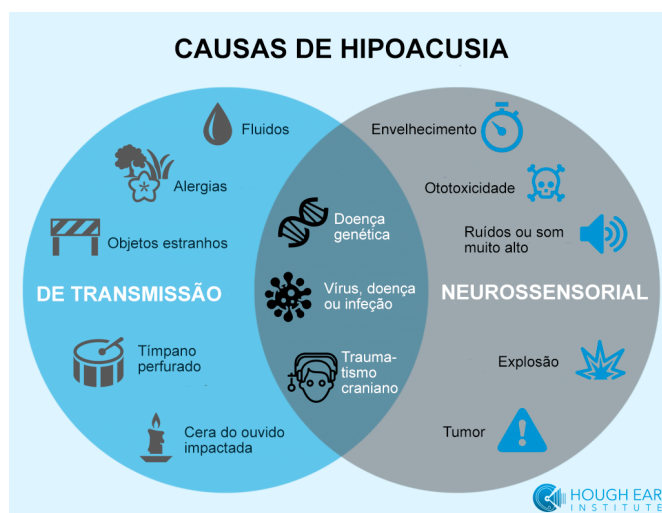


Figura 1 - Causes of Hearing Loss - Houg Hear Institute

A Organização Mundial de Saúde estima que haja 466 milhões de pessoas com incapacidade auditiva que recorrem a línguas gestuais para comunicar. (*Deafness and Hearing Loss*, 2020) Todos os cidadãos surdos passam por um processo meticuloso de classificação do grau de surdez em ligeira, média, severa ou profunda independentemente do tipo de hipoacusia. (Machado, 2018)

Para além dos fatores clínicos associados a esta incapacidade, ser surdo representa fazer parte de uma comunidade com aspetos culturais e linguísticos específicos, com identidade e valores próprios. (Farmer et al., 2006)

Marshark & Spencer (2010) consideram que a comunicação por gestos e sinais é parte da humanidade desde a sua conceção, sendo que a primeira evidência escrita deste tipo de comunicação remonta para o século quinto a.C.. Desde então, filósofos e autores por todo o mundo interpelam esta comunidade e a sua existência na sociedade. Nesta abordagem histórica à Comunidade Surda, denotam-se duas principais conceções: a Judaica e a Cristã.

Esta visão do cidadão surdo como ser “não educável”, limitava a sua inserção na sociedade pois acreditava-se que para o pensamento e a racionalidade serem desenvolvidos, era necessária a fala. (Rodrigues & Gattino, 2015)

Por um lado, o Judaísmo, escrevia sobre a Comunidade Surda como um grupo que se comunica através de línguas de sinais e que deve ser respeitado como tal. Por outro, a conceção de Comunidade Surda no Cristianismo, não existia. Existia sim um individuo surdo, que teria dificuldades em comunicar com uma “pessoa normal”. Este contraste coexistia desde os séculos antes de Cristo, mas ainda hoje pode ser encontrado na sociedade. (Marshark & Spencer, 2010)

Os primeiros registos sobre educação à Comunidade Surda remonta para o século XVI. Um médico italiano, Girolamo Cardano, insinuou que os surdos poderiam ter ideias próprias e

racionais, apenas não eram percebidas pela sociedade por falta de educação académica dessa minoria. Foi em Espanha que Pedro Ponce de León, considerado o primeiro professor da Comunidade Surda, começando a recolher informação sobre os gestos e sinais utilizados dentro da Comunidade. (Rodrigues & Gattino, 2015)

A escrita é a fonte mais utilizada para a educação da Comunidade Surda e foi, de certa forma, sempre a mais privilegiada. Carvalho (2019) aponta quatro tipos de fontes históricas na educação de surdos: as fontes materiais e imateriais, – como a poesia, o teatro e outras formas culturais – as fontes escritas, as fontes orais e gestuais, - as mais importantes de registar no contexto da comunidade – e as fontes audiovisuais.

Bueno, (1998) questiona: se a surdez é o único fator necessário para pertencer o grupo, podemos considerá-lo uma cultura ou comunidade? “Se consideramos que a surdez é o único fator para a existência de uma "Comunidade Surda" deveremos negar a importância das determinações de raça, classe e gênero que, se servem para o restante da humanidade, não se encaixam no caso dos surdos.” (Bueno, 1998) A definição de comunidade é algo complexo, mas essencial para se poder estudar um grupo de forma concreta e concisa. (Bueno, 1998)

O sociologista George Hillery avaliou, em 1974, noventa e quatro definições diferentes de “comunidade” propostas por outros investigadores. A conclusão desta avaliação define uma comunidade em três pontos essenciais:

Uma comunidade é um grupo de cidadãos que partilham de objetivos comuns e que cooperam entre si para os atingir. Cada comunidade tem os seus próprios objetivos.

Uma comunidade ocupa uma localização geográfica específica. A geografia de uma comunidade determina algumas formas de funcionamento da mesma.

Uma comunidade tem algum grau de liberdade no que toca à organização social da mesma e à atribuição de responsabilidades dos seus membros. (Adams et al., 2018)

A afirmação da pertença dos cidadãos surdos a uma comunidade própria ainda é dúbia. Parte deste debate, centra-se na transmissão cultural dentro do próprio grupo, isto é, não há uma clara definição de transmissão da cultura dos pais para filhos, uma das definições mais populares de cultura. O facto de apenas 10% das crianças surdas derivarem de pais surdos, cria uma linha ténue de transmissão geracional da cultura e da pertença a uma comunidade. (Parasnis, 1996)

Para além desta transmissão geracional dúbia, a coexistência dos cidadãos surdos com cidadãos ouvintes é, ainda hoje, clara. Apesar dos cidadãos surdos terem escolas próprias, centros religiosos próprios e até mesmo lojas ou centros de convívio, estes regem-se pelas mesmas leis da sociedade e da comunidade geral. (Parasnis, 1996)

Parasnis (1996) defende que os cidadãos surdos constituem não só uma comunidade, mas também um grupo cultural. No entanto, não é um grupo cultural com a definição comum que denota alimentação, costumes ou até estilos de roupa, mas sim um grupo cultural que se define por um grupo de pessoas que coexiste e onde cada um é influenciado por outro pertencente ao mesmo grupo. O facto de cientificamente ser um grupo determinado pela sua incapacidade auditiva, fora do campo científico, os cidadãos surdos formam um grupo onde entre si, não existem quaisquer incapacidades e onde as necessidades básicas dos indivíduos são coerentes, como em qualquer outro grupo. (Adams et al., 2018)

Ao contrário de Parasnis (1996), Adams et al. (2018), não concorda com o termo “comunidade” para definir “Comunidade Surda” por concordar com a definição de George Hillery de comunidade e define o grupo como uma “cultura” que faz parte de uma comunidade maior. Adams et al. (2018) define cultura como um conjunto de comportamentos adquiridos por um grupo de pessoas que partilham de uma língua, valores e práticas específicas. Uma pessoa pode “nascer” na cultura – ou seja, a cultura é-lhe transmitida por gerações anteriores – ou pode ingressar mais tarde nessa cultura.

Outros pontos que podem ainda ser debatidos são a exclusividade e a autenticidade desta cultura, no sentido de perceber se se constitui como uma cultura só, ou se faz parte da sociedade como uma “subcultura”. Para Parasnis (1996) esta comunidade, precisamente por não ter os tais costumes ou alimentação próprios, deve se tida como uma subcultura, tendo em conta que subcultura não sugira subordinação a uma cultura maior, mas sim, um sentido diferente de pertença.

Por outro lado, a autenticidade, envolve a definição clara desta cultura e da comunidade. Quem pertence a esta comunidade e porquê? Serão surdos que após uma avaliação científica da sua surdez, atingem um certo grau de incapacidade? Serão cidadãos surdos que partilham o conhecimento de uma língua gestual comum? A realidade de um “cidadão surdo autêntico” é um ideal subordinado a uma imparidade. Parasnis (1996) conclui que a pertença a esta comunidade virá da lealdade e do compromisso do cidadão com a língua e com os ideais culturais do grupo.

Outros autores como Marshark & Spencer (2010) apontam para estudos recentes sobre as “sub-comunidades” dentro da Comunidade Surda, desde sub-categorizar a comunidade por localização, ou seja, Comunidade Surda portuguesa, americana ou outras, a sub-categorizar por religião. Dentro da comunidade de surdos é possível desenvolver culturas distintas, tal como na sociedade.

1.3. Surdez no contexto musical

A música tem um papel fundamental no desenvolvimento das culturas, por consequente, não existe nenhuma civilização conhecida pelo homem que não tenha o seu próprio estilo musical. (J. H. Cripps et al., s. d.)

Numa descrição simples e comum, a música é um conjunto de sons organizados, combinados harmoniosamente a partir de um certo conjunto de regras. Esta definição impede-nos de perspetivar a música num ambiente inclusivo e impossibilita qualquer envolvimento significativo da Comunidade Surda na sua prática. Só depois de conseguirmos distanciar a música daquilo que é o fenómeno sonoro, é que conseguimos criar uma perspetiva multissensorial, que permite a inclusão. (J. H. Cripps et al., s. d.)

Darrow (2016) define pessoa surda como “um cidadão com perda de audição grave que o impossibilita de processar corretamente o som”. Na sua grande maioria, os surdos têm a capacidade de utilizar a audição residual para perceber e processar música. Há certas características da música, como frequências e intensidades diferentes, que tornam a experiência musical mais acessível para que não a ouve. O carácter rítmico do movimento, por exemplo, pode ser percebido através da visão e também do tato a partir do efeito que as vibrações causam nos nossos nervos. (Darrow, 2016)

Para aumentar os recursos de acesso à música pela Comunidade Surda, é preciso quebrar o preconceito e estereótipo de que a música é um conceito exclusivo a cidadãos com capacidades sensorial e física de ouvir. (Rodrigues & Gattino, 2015)

Dean Shibata, um Neurocientista e Professor da Universidade de Washington, comparou a atividade cerebral entre sujeitos surdos e ouvintes à nascença, a partir da exposição a vibrações com frequências semelhantes a sons. Na prática, registou a atividade cerebral individual enquanto eram aplicadas vibrações intermitentes nas mãos dos participantes surdos e ouvintes. Como seria de esperar, os dois grupos registaram atividade na zona cerebral onde a vibração é processada, no entanto, apenas os surdos registaram atividade no córtex auditivo, a zona que processa estímulos auditivos. “A informação vibratória tem essencialmente as mesmas características que a informação sonora - portanto, faz sentido que, no surdo, uma modalidade possa substituir a outra na mesma área de processamento do cérebro. É a natureza

da informação, não a modalidade da informação, que parece ser importante para o cérebro em desenvolvimento.”¹⁰ (Quadrado, 2016).

A audição vibratória é resultado de uma aprendizagem executada pelo cérebro do próprio indivíduo quando este não recebe estímulos auditivos. As vibrações provocadas por sons, são assim, comuns a ouvintes e surdos, embora os ouvintes negligenciem a vibração por priorizarem a sensação auditiva. (Jones, 2015)

Os filmes de Hollywood, tendiam a transmitir a ideia de que os surdos viviam no silêncio, o que não favorecia a mudança de crenças na sociedade. (Haguiara-Cervellini, 2003) O filme “Mr. Holland’s Opus”, de 1995, é um exemplo. O personagem principal, Mr. Holland, é um músico e professor que tem o desafio de ensinar música a grupo de alunos desinteressados. Durante esse percurso de ensino, o personagem tem um filho que mais tarde vem a descobrir ser surdo. Após a descoberta, Mr. Holland negligencia por completo o próprio filho, por não se enquadrar no seu contexto musical.

Na mesma linha, na Alemanha, em 1996, surge o filme “Jenseits der Stille”, a tradução do título para português é “Para além do silêncio”. Este filme retrata uma jovem, filha de pais surdos, que passa grande parte da sua vida a ser intérprete dos mesmos, sendo que a sua audição é retratada como uma vantagem na sociedade em relação à surdez dos pais. Mais tarde, é-lhe oferecido um clarinete pela tia e começa a adquirir um gosto especial pela música. Os pais começam a ser postos de parte na sua vida por não conseguirem pertencer a esse mundo dos sons. Caroline Link, diretora do filme, afirmou numa entrevista à Folha de São Paulo, em 1999, que o filme tem por objetivo dar voz aos surdos alemães, e não negligenciá-los. Descobriu que nas escolas de alemães para surdos, obrigavam as crianças a ler os lábios, em vez de aperfeiçoarem e priorizarem a língua gestual. “Ao invés de poderem se comunicar livremente usando a linguagem universal dos surdos-mudos, tinham que apenas escutar o que os outros lhes diziam.” (Link, 1999 citada em Grau, 1999) Link, queria incluir atores surdos no filme, pois seria a melhor forma de o tornar mais realista, e esse foi outro desafio: encontrar atores profissionais surdos alemães. Na mesma entrevista, Link afirma “Descobri que na Alemanha não há atores surdos-mudos profissionais”, assim, foram contratados Howie Seago, um ator surdo americano que faz o papel de pai e Emmanuelle Labort, uma atriz surda francesa que faz o papel de mãe. (Grau, 1999)

¹⁰ “Vibrational information has essentially the same features as sound information — so it makes sense that in the deaf, one modality may replace the other modality in the same processing area of the brain. It’s the nature of the information, not the modality of the information, that seems to be important to the developing brain.” Dean Shibata em (Neary, 2001)

É impreterível falar do trabalho de Marlee Beth Matlin quando falamos de surdez e cinema. Esta foi a única atriz surda a receber um Óscar de Melhor Atriz – pelo filme “Children of a Lesser God”, em 1986” – até à data, e consequentemente, foi o único discurso de um vencedor de um Óscar em língua gestual, (Oscars, [vídeo], 2008) neste caso em ASL. Após ser galardoada, Matlin participou em vários filmes e séries, dos mais recentes, séries como “West Wing – Nos bastidores do poder” (1999-2006) e “Trocadas à Nascimento” (2011-2017). Uma das frases mais conhecidas da atriz é “Eu sempre resisti a pôr limitações em mim própria, quer profissionalmente, quer pessoalmente”¹¹. («Marlee Matlin to Be Honored at Convention», 2001)

Para além do cinema, Marlee Matlin teve um papel fundamental na aprovação da legislação que obriga todos os sistemas televisivos a incluir legendagem em ASL nos programas. Desde 1998 que é porta-voz nacional da VITAC, uma das maiores empresas de serviços de legendagem para língua gestual nos Estados Unidos da América.

Em consequência dos conceitos de surdez passados pelo cinema nas décadas de 80 e 90, as próprias famílias e professores de crianças surdas privavam-nas de experienciar a musicalidade, por não entenderem os benefícios que esta poderia vir trazer no futuro. Felizmente, o estereótipo de pessoa surda tem sofrido uma evolução positiva ao longo dos tempos. (Haguiara-Cervellini, 2003)

Hoje em dia, inúmeros os estudos confirmam que a música é um elemento crucial no desenvolvimento do indivíduo surdo. (Quadrado, 2016). Autores como Boyer (s. d.), Hondré, (2003) e Haguiara-Cervellini (2003) defendem que há características importantes como a sensibilidade, a imaginação, a criatividade e até mesmo as emoções podem ser desenvolvidas apenas com a exposição à música, mesmo que não se consiga processar o som em si. Cervellini (2003) defende ainda que a exposição à música pode ainda ser vantajosa na promoção da sociabilidade, integração e comunicação com pessoas de comunidades diferentes.

A música pode ainda ativar as zonas do cérebro que são utilizadas para o processamento da linguagem, o que promove o desenvolvimento de competências aliadas à compreensão e interpretação do som. Nesta linha de pensamento, algumas escolas começaram a adotar estratégias de integração de alunos surdos em disciplinas de educação musical. A inclusão parte de sessões de musicoterapia personalizadas com o objetivo da música ser percebida através da vibração, do tato e da visão. (Quadrado, 2016)

¹¹ “I have always resisted putting limitations on myself, both professionally and personally” («Marlee Matlin to Be Honored at Convention», 2001)

Os autores que se dedicam ao estudo da surdez e da música deparam-se com dois tipos de participantes surdos: os que usufruem de uma vivência musical consciente e os que a usufruem de forma inconsciente. Estes últimos têm tendência a rejeitar a música na sua vida por não considerarem a experiência vibratória parte do mundo da musicalidade (Darrow, 1993; Hagiara-Cervellini, 2003).

Na educação, o trabalho desenvolvido com crianças surdas fortalece a atenção, a concentração, o conhecimento e a sua imaginação e criatividade (Boyer, s. d.). Bang (2009) afirma que a música é um meio de aprendizagem de alta qualidade e salienta a importância da educação musical para “ajudar o homem a encontrar o seu lugar de direito no mundo” (Boyer, s. d.). Concluindo, música tem sido um instrumento para “reabilitar e ensinar surdos” nos últimos séculos (Schraer-Joiner, 2014).

Darrow, (1993) reuniu duas opiniões opostas: surdos que adoravam as aulas de música e classificavam-nas como divertidas e expressivas; e surdos que diziam não gostarem e sentirem-se castigados por não conseguirem ouvir música. Tal como os ouvintes, também se deparou com alguns surdos que não atribuíam pouca importância à música apenas por uma questão de personalidade e gosto pessoal. Os surdos que aceitam em plenitude a música no seu quotidiano descrevem ainda as práticas de ouvir música, cantar e dançar como positivas.

Para terem uma experiência significativa relacionada a uma performance musical, os surdos não requerem acesso a som audível como é esperado na comunidade ouvinte. Nesta cultura foram desenvolvidos – e continuam a ser desenvolvidos – novos formatos de expressão musical que permite aos surdos não só criar, mas também serem apreciados no seu contexto cultural (J. H. Cripps et al., s. da.). Foi assim que começaram a surgir as primeiras canções interpretadas em língua gestual e até mesmo canções criadas originalmente nesta língua.

1.4. Língua Gestual no contexto musical

A língua gestual é exercida de forma natural pelos surdos. Trata-se de uma língua “de produção manuomotora e receção visual, com vocabulário e organização próprios, que não deriva das línguas orais, nem pode ser considerada como sua representação”. Esta língua não é apenas utilizada por cidadãos pertencentes à Comunidade Surda, mas também por outros cidadãos que se queiram comunicar de forma integral com a comunidade (Silva, 2011).

A LGP é um “sistema de signos, arbitrário e convencional” (R. Silva & Oliveira, 2019). É considerada uma língua humana, visto obedecer a “parâmetros linguísticos universais como a arbitrariedade, a convencionalidade, a recursividade e a criatividade” (Silva, 2011).

Albert Mehrbrian, um teórico dos anos 70, acredita que a transmissão do pensamento ocorre 7% através das palavras, 38% através do tom de voz e 55% da linguagem corporal. Dada a dificuldade de expressão dos 38% referentes ao tom de voz, os surdos adotam estratégias compensatórias para transmitir e comunicar pensamentos, assim como para interpretar a comunicação da comunidade restante. Para isso, utilizam uma combinação da língua gestual, com leitura labial e linguagem corporal (Machado, 2018).

Em Portugal, a Língua Gestual Portuguesa passou a ser reconhecida na Constituição Portuguesa em 1997, onde menciona ser necessário “proteger e valorizar a Língua Gestual Portuguesa, enquanto expressão cultural, instrumento à educação e da igualdade de oportunidades” (R. Silva & Oliveira, 2019).

Carré, músico e linguísta, assegura que a falha no discurso do surdo não se trata da estrutura da linguagem – sintaxe, léxico ou gramática – mas sim da prosódia, ou seja, a entoação, ritmo, intensidade, altura e duração do som a ser gerado (Quadrado, 2016). Noutra perspetiva, quer a língua gestual quer a língua falada partilham de cinco elementos linguísticos: fonologia, morfologia, sintaxe, semântica e pragmática (J. Cripps & Lyonblum, 2017).

Todos os músicos utilizam gestos no decorrer das suas atuações. Esses gestos são normalmente utilizados para marcar ritmos, dinâmicas ou pausas. No entanto também têm uma função social, comunicativa e expressiva (Fulford & Ginsborg, 2013).

Acredita-se que a interpretação de canções surgiu nos Estados Unidos da América, na Associação Nacional de Surdos (National Association of the Deaf) entre 1910 e 1920. Com a evolução tecnológica e o desenvolvimento de plataformas como YouTube, esta prática ganhou mais fama e hoje podem-se encontrar milhares de vídeos de todas as partes do mundo (Maler, 2013).

Fulford & Ginsborg (2013) defendem que é necessária língua gestual específica para a música. A interpretação de canções vai muito além de uma mera “tradução” para língua gestual, tendo quatro formas principais de expressão: música, letra, língua gestual e outros gestos independentes da língua gestual, como por exemplo a dança, para dar ênfase e ajudar a perceber outras características da música que não apenas a letra. Ou seja, a interpretação de canções pode ser comparada a uma coreografia, um conjunto de movimentos que em junção à língua gestual transmitem a música num todo.

O processo de tradução de uma canção para LGP pode levar duas ou três semanas, sem esquecer que, no caso da canção não ser originalmente em português, tem de passar por duas traduções. (R. Silva & P. Oliveira, comunicação pessoal, Setembro de 2020)

Ser intérprete de LGP, como profissão, só veio a ser reconhecido pela legislação portuguesa em 1999, pela Lei nº99/1999 como “profissional que interpreta e traduz a informação da língua gestual para a língua oral ou escrita e vice-versa, por forma a assegurar a comunicação entre pessoas surdas e ouvintes”. Esta profissão é bastante complexa, ainda mais quando aliado à música, pois transforma-se simultaneamente num trabalho artístico e performativo. Esta nova faceta do intérprete de língua gestual é ainda recente em Portugal, mas já é possível assistir a intérpretes de música em LGP (Silva & Oliveira, 2018).

Não é necessário som para compreender os gestos dos músicos. É de sublinhar a importância do corpo como instrumento para passar a musicalidade. Em análise à compositora russa Sofia Gubaidulina, Maler (2015) denota a utilização de gestos para preencher os silêncios da música, criando uma ilusão de musicalidade para que o espectador continue concentrado na atuação. A música interpretada deve assim, ser tão agradável à visão como a música é agradável à audição.

CAPÍTULO II

Estudos de caso

2.1 No mundo

2.1.1 Amber Galloway-Gallego

Amber Galloway-Gallego é intérprete de ASL especializada em interpretação de música. Durante o seu percurso académico estudou psicologia e concluiu o mestrado em interpretação de ASL/Inglês. Para além da sua notoriedade na área da interpretação de música, Galloway-Gallego é também ativista pela inclusão da Comunidade Surda na sociedade.

Galloway-Gallego é reconhecida pela comunidade de surdos Americana pela conexão ágil entre letras de canções, sons e ASL. As suas interpretações demonstram um grau de emoção excepcional.

No primeiro concerto ao vivo com interpretação de música que assistiu, apercebeu-se automaticamente da enorme lacuna que existia na experiência musical de um surdo, comparando a interpretação desse mesmo concerto a uma “reunião numa Câmara Municipal”. Mais tarde teve a oportunidade de conhecer um grupo de dança totalmente composto por surdos e foi então que percebeu que seria possível interpretar música em língua gestual. Foi inspirada neste grupo que começou a desenvolver um estilo de tradução envolvente que reúne não só a letra das canções como também as características e experiências emocionais da própria música.

O seu trabalho na área da interpretação de música tornou-se viral em 2013 quando interpretou ao vivo a canção “Fuckin’ Problems”, numa atuação de Kendrick Lamar no festival Lollapalooza. Este momento do festival foi o que lançou a discussão internacional da interpretação de canções em língua gestual e começou a ganhar cada vez mais notoriedade. Desde então, Galloway-Gallego já interpretou mais de 400 artistas como [Red Hot Chili Peppers](#), Lady Gaga e Snoop Dogg.

É oradora no projeto TED onde educa a comunidade sobre a inclusão da minoria cultural e também linguística – a Comunidade Surda - no contexto musical. Nas conferências em que participa, Galloway-Gallego demonstra a diferença de interpretação em ASL e de interpretação de música em ASL. “Tornar a música visual.”¹² é uma das frases mais proferidas por Galloway-Gallego que a própria identifica como o seu mote.

¹² “To make music visual”

A análise do trabalho de Galloway-Gallego é relevante para esta dissertação para se poderem auferir e analisar soluções já concebidas para a problemática da inclusão da Comunidade Surda em concertos ao vivo.

Através da observação e análise de vários concertos ao vivo onde Galloway-Gallego participa como intérprete, podemos verificar que se encontra em posições diferentes em palco ou fora do palco consoante o artista.

Na Figura 2, observa-se a intérprete numa plataforma inferior à frente do palco, num [concerto de Red Hot Chilly Peppers](#). (Kremund, [Vídeo], Agosto de 2016) Este concerto teve lugar no festival Lollapalooza em 2016, num palco ao ar livre. Durante o vídeo podemos observar que a intérprete, apesar de estar no centro, à frente do palco, tem pouco destaque dado o tratamento de luz que foi dado ao concerto, com foco sempre no artista.



Figura 2 - Amber Galloway-Gallego a interpretar Red Hot Chilly Peppers em concerto no Lollapalooza 2016

Na Figura 3 podemos observar outra abordagem quanto ao posicionamento da intérprete, agora numa plataforma na lateral direita¹³ do palco, sem qualquer destaque a nível

¹³ Todas as direções apresentadas nesta análise referem-se à vista do espectador, ou seja, vista frontal do palco.

luminoso. Este [concerto de Iggy Azalea](#) (Kristina Tutt, [vídeo], outubro de 2014) foi também realizado num palco ao ar livre.



Figura 3 - Amber Galloway-Gallego a interpretar Iggy Azalea em concerto

Na Figura 4, mais uma vez num concerto ao ar livre, a intérprete aparece em palco, desta vez na lateral esquerda. Na imagem está representada a interpretação da canção *rap* de [Twista, “Fuckin’ Problems”](#). (RT, [vídeo], agosto de 2019)

Analisando o vídeo podemos perceber que neste caso específico a intérprete faz parte do espetáculo e não é vista apenas como um adereço representativo de uma minoria. Para além da sua presença em palco, na mesma plataforma que o próprio artista principal, é-lhe direcionado um holofote de um modo constante, dando ainda mais destaque.



Figura 4 - Amber Galloway-Gallego a interpretar Twista em concerto

Podemos denotar com a análise destas imagens e vídeos que Amber Galloway-Gallego não exibe uma forma concreta de se apresentar em palco e chega até a ter pouca visibilidade do seu trabalho.

2.2 Em Portugal

2.2.1 Music Sign

O projeto MusicSign surge na Universidade de Coimbra com Rafaela Silva e Pedro Oliveira, dois intérpretes de LGP. Silva, era professora na Escola Superior de Educação de Coimbra e já tinha alguma experiência na interpretação de concertos ao vivo, quando convidou Oliveira, ainda aluno, para interpretar canções. O projeto surgiu com o objetivo de criar uma experiência musical imersiva para a Comunidade Surda, adaptando características da música como ritmo, entoação e outras à língua gestual.

Fizeram o primeiro vídeo em 2015, com a [interpretação de “Atrevimento”](#) (MusicSign, [vídeo], junho de 2016) uma canção de Katalaya em colaboração com o cantor Anselmo Ralph. No início do projeto foram os próprios a gravar e editar o vídeo. Aquando do lançamento online deste primeiro espécime, ainda partilhado nos perfis pessoais de cada um, a Comunidade Surda recebeu muito bem e começou a pedir que fossem gravadas mais músicas e mais vídeos.

Por quererem dar resposta a esta procura, falaram com um aluno surdo do curso de Comunicação, Design e Multimédia, para poderem elevar tecnicamente o projeto e foi aos poucos que foram criando mais vídeos. Rafaela, numa entrevista prestada para esta investigação, afirma que o volume de partilhas e comentários em forma de elogio foram tais, após a primeira partilha, que era impreterível dar continuidade ao projeto. Um dos comentários destacados por Rafaela foi: “Finalmente posso pôr a mão em cima do computador e para além de sentir a vibração, entendo o que está a ser cantado.”.

Este é o projeto mais maturado e desenvolvido no campo da interpretação de canções em LGP, em Portugal. É possível assistir aos vários vídeos do projeto na plataforma online Youtube, onde contam já com mais de 700¹⁴ subscritores.

Rafaela afirma em entrevista que que o projeto surge não só para a inclusão da Comunidade Surda no mundo música, como também para sensibilizar a restante comunidade

¹⁴ Dados recolhidos a 5 de fevereiro de 2021.

para a sua existência. Os espetáculos, seriam uma forma mais rápida e, possivelmente eficaz, de o fazer.

O processo de tradução de uma canção para LGP dura cerca de duas semanas, desde a escolha da canção, ao resultado final da interpretação. É de salientar que quando a canção é numa língua estrangeira, o trabalho triplica, pois, estão envolvidas três línguas em simultâneo.

Participaram também em alguns concertos, um exemplo, é o [concerto dos The Gift](#) (visualaudioarte, [vídeo], março de 2012) em 2012, retratado na Figura 5 – assinalado a branco - onde se posicionam ao lado do palco, na lateral direita e com pouco tratamento luminoso.

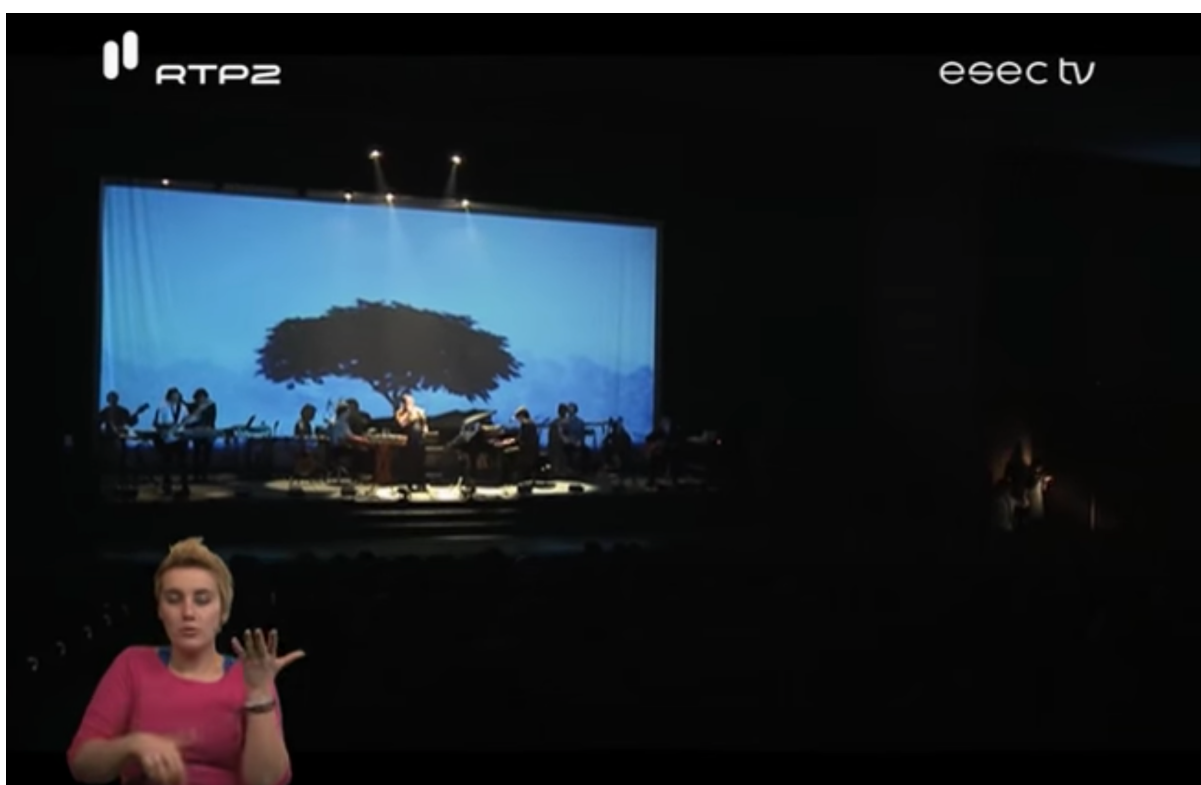


Figura 5 - Music Sign em concerto dos The Gift, 2012

espetáculo ser completamente imersiva. Pedro salienta que, muitas vezes, existem receios por parte dos artistas de incluir intérpretes em palco, por questões de protagonismo. Resolvíveis, segundo o par, se a própria inclusão do intérprete fosse estudada na construção do espetáculo, e não fosse tida como um adereço.

A emergência desta inclusão é, para Rafaela, pouco abordada pelos artistas pois “quando os artistas perceberem que é mais público, é mais pessoas [que] podem trazer aos espetáculos (...) só que muitos deles também não precisam.”. Os vídeos do MusicSign, só no YouTube, contam, em média, com três mil visualizações, ou com outra abordagem, três mil possíveis espectadores.

O posicionamento do intérprete em palco, caso não se dê a situação ideal imersiva de intérprete como artista, vai depender, segundo o grupo, da dimensão do concerto e do espaço onde é realizado. Pode haver concertos onde inserir o intérprete numa lateral possa ser suficiente, no caso de concertos mais pequenos, em espaços fechados e mais intimistas. No entanto, se for inserido numa estrutura, por exemplo, de festival de verão ao ar livre, talvez não seja suficiente esta abordagem e haja necessidade de incluir o intérprete em ecrãs. Esta estrutura de palco não pode ser condicional, no sentido do posicionamento do espectador, deve ser estudada para que o intérprete seja visível de todos os pontos possíveis da plateia.

CAPÍTULO III

Pesquisa conduzida

Em 2019, segundo o PORDATA, houve mais de dezasseis milhões de espectadores exibições de teatro, concertos e outros eventos artísticos ao vivo em Portugal, número que dobrou desde 2013. Destes, quase nove milhões são espectadores de concertos de música ao vivo, segundo o Instituto Nacional de Estatística (INE). Não foram descobertos dados que validem a quantidade de espetáculos que possam ter sido estruturados para a inclusão de cidadão surdos ou cidadãos portadores de outras incapacidades.

A tentativa de inclusão de cidadãos portugueses surdos nestes espetáculos, especificamente em concertos de música ao vivo, já teve repercussões positivas entre a Comunidade Surda, no entanto, não há estudos concretos de como deve ser feita essa inclusão.

A partir dos dados recolhidos através dos casos estudados, propõe-se a inclusão de um intérprete, especializado na interpretação de canções, no palco do concerto. Esta hipótese, permitirá à Comunidade Surda ter uma experiência mais imersiva de concerto, conseguindo não só perceber a música através das vibrações das ondas sonoras, mas também ter acesso à letra das próprias canções. A forma de inclusão do intérprete deverá variar conforme o espaço onde o concerto é realizado, sendo que terá de se localizar numa posição estudada para que a sua presença seja notória de a partir de qualquer lugar da plateia.

A Comunidade Surda em Portugal é representada, face às Entidades Governamentais, pela Federação Portuguesa de Surdos (FPAS), onde estão filiadas dez Associações de Surdos: Associação Cultural de Surdos da Amadora, Associação Cultural dos Surdos de Águeda, Associação de Surdos da Alta Estremadura, Associação de Surdos da Linha de Cascais, Associação de Surdos de Guimarães e Vale do Ave, Associação de Surdos do Algarve, Associação de Surdos do Porto, Associação Portuguesa de Surdos, Associação de Surdos da Guarda e Associação de Surdos de Évora. A FPAS representa estas Associações “perante Organismos Governamentais e/ou Privados de onde procura apoio financeiro, jurídico, comunitário e institucional, valorizando e aliciando o Direito do Cidadão Surdo em Portugal.” (*Federação Portuguesa das Associações de Surdos | Historial*, s. d.)

Não foram encontrados dados concretos quanto à quantidade de cidadãos Portugueses surdos, no entanto, os dados mais recentes encontrados a partir do Portal do Cidadão Surdo apontam para 120 mil indivíduos.

Em diálogo com a Professora Doutora Ana Mineiro, Agregada em Linguagem e Cognição pela Universidade Católica Portuguesa, Doutora em Linguística pela Universidade de Lisboa e pós-doutorada em Neurolinguística e em Linguística Aplicada às Línguas Gestuais pela Universidade Católica Portuguesa, foi exposto que a Comunidade Surda prioriza a comunicação em LGP e que a língua portuguesa escrita e falada nem sempre se traduz numa comunicação eficiente. Aquando do início da pesquisa, não foi considerado que a comunicação em língua portuguesa escrita fosse um impedimento ao desenvolvimento da investigação e em alguns casos, foi necessária a contratação de intérpretes para haver uma comunicação mais clara e concisa.

O processo de recolha de dados teve início com um inquérito em forma de questionário direccionado à Comunidade Surda portuguesa (Anexo 1). O inquérito foi desenvolvido com o objetivo de recolher dados concretos sobre o público-alvo e para compreender a relevância desta investigação para os indivíduos a quem se destina. Pretendeu-se recolher informação sobre a participação da Comunidade Surda em concertos ao vivo e a repercussão da inclusão de um intérprete na frequência desta participação. Foi ainda questionada a forma de inclusão do intérprete de preferência para o público-alvo.

Para obtenção de respostas ao inquérito foram contactadas todas as Associações de Surdos filiados à FPAS e à própria Federação, escolas dedicadas ao ensino de crianças surdas, grupos da comunidade em redes sociais e ainda universidades que no seu plano curricular tenham unidades curriculares de LGP e ainda Associações Portuguesas de Intérpretes de LGP. A recolha de respostas decorreu entre 10 de outubro de 2020 e 10 de novembro de 2020. No total foram obtidas 81 respostas, sendo que apenas 80 foram consideradas válidas para esta investigação.

A população alvo deste inquérito foram cidadãos portugueses com incapacidade auditiva total ou parcial, cuja principal forma de comunicação seja Língua Gestual Portuguesa. A amostra de 80 respondentes foi subdividida em duas categorias: cidadãos que pertençam ao público-alvo e que assistem com frequência ou ocasionalmente a concertos ao vivo e cidadãos que pertençam ao público-alvo e que nunca assistem/assistiram a concertos ao vivo.

O questionário foi subdividido em três secções distintas:

1. Dados demográficos da amostra e classificação individual da surdez, num total de seis questões;
2. Questões direccionadas para a categoria da amostra que representa cidadãos surdos com uma participação frequente ou ocasional em concertos de música ao vivo, num total de 11 questões; e

3. Questões direcionadas para a categoria da amostra que representa cidadãos surdos sem participação em concertos de música ao vivo, num total de quatro questões;

O questionário foi redigido em língua portuguesa escrita, que por não ser a língua de preferência do público-alvo, optou-se pela utilização de uma linguagem simples, com questões de múltipla escolha, no sentido de simplificar ao máximo a perceção das questões e diminuir o grau de dificuldade na interpretação das mesmas.

Foram recolhidos, através deste questionário, dados quantitativos, no entanto, em algumas questões foi adicionada a opção de resposta qualitativa não obrigatória para serem coletadas informações descritivas, para uma compreensão mais detalhada das respostas.

Durante a investigação foram também realizadas quatro entrevistas com o intuito de entrar em contacto com profissionais na área da interpretação, especificamente interpretação de canções.

A primeira entrevista, que para os efeitos desta investigação foi considerada uma conversa informal, realizou-se com a Professora Doutora Ana Mineiro. A Professora Doutora contribuiu para organização e delimitação da investigação, tendo logo desde início dado apoio nas questões relacionadas com a Comunidade Surda. Teve ainda um papel crucial na validação do inquérito à comunidade, contribuindo com a sua vasta experiência académica em LGP e com a sua experiência com a Comunidade Surda em Portugal, para criar um questionário adaptado ao público-alvo, mesmo não tendo sido traduzido para LGP.

Em seguida, foram entrevistadas duas recém-licenciadas do curso de LGP da Escola Superior de Educação da Universidade de Coimbra, Joana Pereira (Anexo 2) e Maria Amaral (Anexo 3). Esta entrevista foi redigida por escrito a pedido das intervenientes. As intérpretes foram contactadas no âmbito de uma interpretação da canção “Melhor de Mim” de Mariza que realizaram no Dia Nacional da Língua Portuguesa. A interpretação foi posteriormente gravada e [disponibilizada na plataforma YouTube](#). (Joana Pereira, [video], janeiro de 2019) Eram ainda finalistas do curso de LGP.

Finalmente, foram entrevistados Rafaela Silva e Pedro Oliveira, dois intérpretes de LGP reconhecidos pela Comunidade Surda em Portugal pelas suas interpretações de canções. O grupo, conhecido por MusicSign, é o maior projeto de interpretação de canções em Portugal. Este projeto foi também abordado nesta investigação como um estudo de caso.

CAPÍTULO IV

Análise e discussão de resultados

Primeiramente, serão analisados os resultados obtidos a partir das questões do inquérito ao público-alvo. Esta análise apresenta o resultado de respostas a 80 questionários. As respostas serão analisadas por questão, numa abordagem quantitativa e individualmente, numa abordagem qualitativa.

As primeiras seis questões, que constituem a primeira secção do questionário, pretendem adquirir dados demográficos e classificar a surdez dos respondentes. Das 80 respostas válidas, a maioria - 67,5% - foram respondidas por mulheres, contudo, não é feita a diferenciação de sexo ao longo da análise ao questionário. (Gráfico 1)

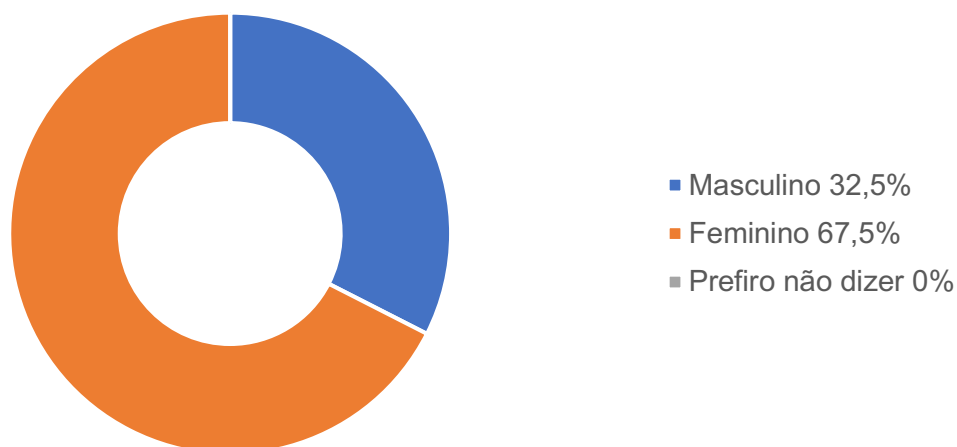


Gráfico 1 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Género"

Oposto ao que seria expectável, as respostas ao questionário tiveram uma adesão muito semelhante por parte de indivíduos com mais de 35 anos e por parte de indivíduos com menos de 35 anos. 43,7% dos respondentes tem mais de 35 anos e 56,3% menos de 35 anos. (Gráfico 2)

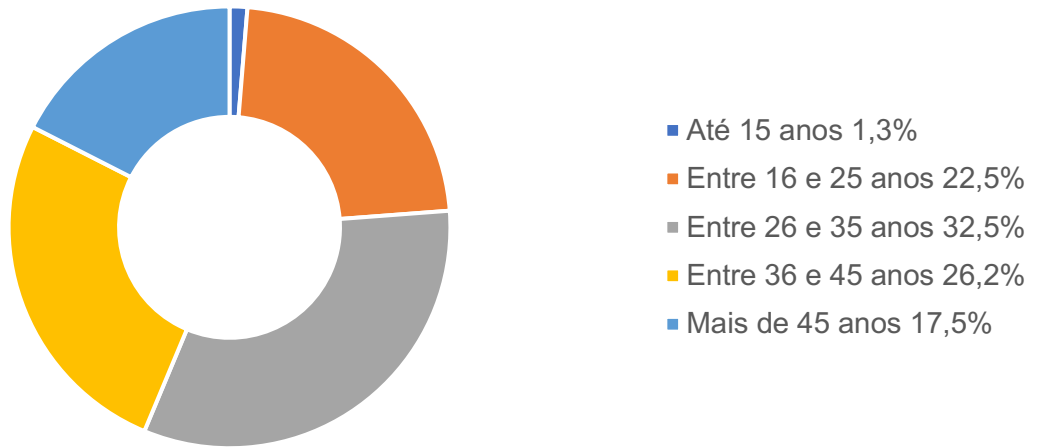


Gráfico 2 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Idade"

Foi pedido aos inquiridos que classificassem a sua surdez como ligeira, moderada, severa ou profunda sendo que 91,3% dos inquiridos classificam a sua surdez como severa ou profunda. (Gráfico 3) Foi ainda feita a distinção de respondentes que utiliza implante coclear ou prótese auditiva. Das 80 respostas 81,3% afirmam que não utilizam implante coclear e 51,2% não utilizam prótese auditiva. (Gráfico 4)

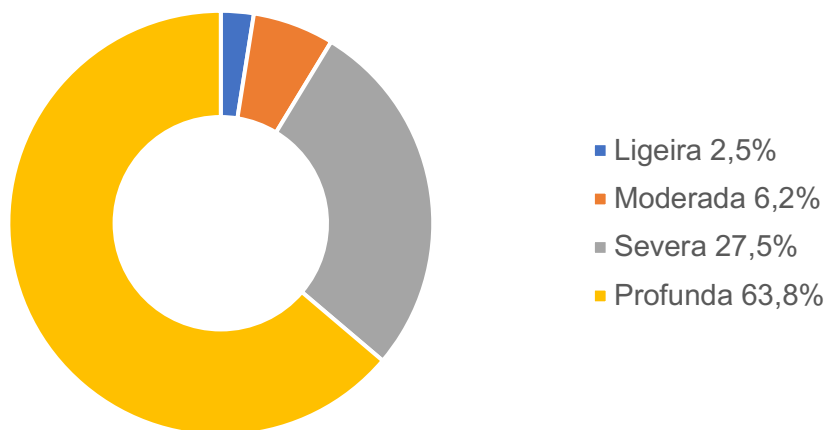


Gráfico 3 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Classifique a sua surdez."

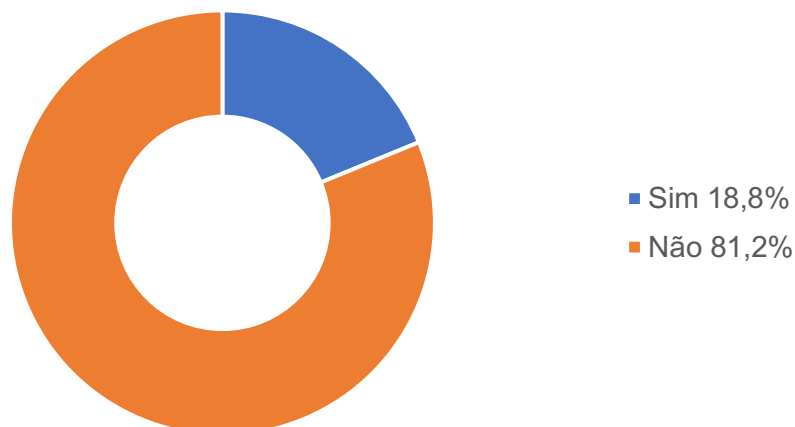


Gráfico 4 - Gráfico demonstrativo das respostas a "É utilizador de implante coclear?"

A questão que levou à categorização da amostra foi a regularidade da participação de concertos ao vivo, na qual os respondentes poderiam responder “Nunca”, “Ocasionalmente” ou “Com frequência”. 66,2% fazem parte da primeira categoria da amostra - cidadãos que pertençam ao público-alvo e que assistem com frequência ou ocasionalmente a concertos ao vivo – e 33,8% da segunda categoria - cidadãos que pertençam ao público-alvo e que nunca assistem a concertos ao vivo. (*Gráfico 5*)

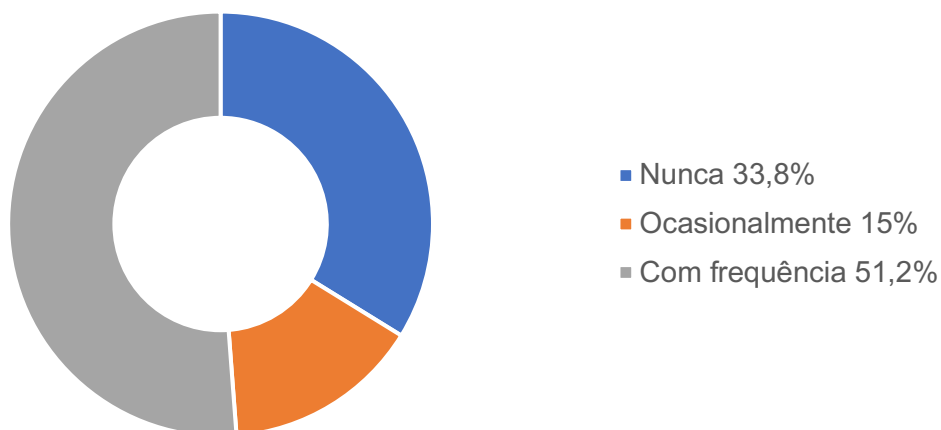


Gráfico 5 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Com que regularidade assiste a concertos de música ao vivo?"

Na primeira categoria da amostra foram obtidas 53 respostas válidas em cada questão. Nesta secção, composta por 11 questões, foi dada a oportunidade aos inquiridos de desenvolver algumas respostas de forma a consolidar as respostas com base numa questão múltipla escolha.

Esta categoria é, composta por inquiridos que assistem “Ocasionalmente” ou “Com frequência” a concertos ao vivo, perfazendo 66,2% da amostra total.

Para podermos ter uma abordagem mais quantitativa em relação à frequência, foi questionado quantos concertos o respondente assistiu no ano civil de 2019. 75,5% afirmam que assistiram a menos de cinco concertos ao vivo e apenas 7,5% afirma ter assistido a mais de 10. (*Gráfico 6*)

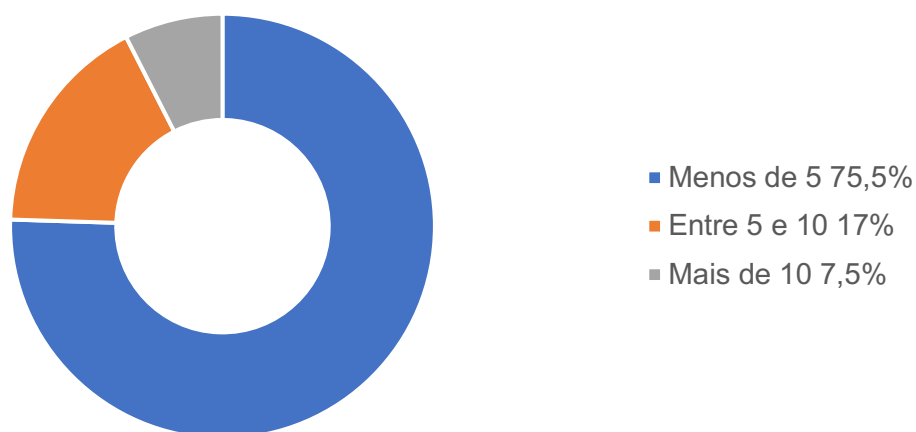


Gráfico 6 - Gráfico demonstrativo das respostas a "No último ano (2019), a quantos concertos ao vivo assistiu?"

As três questões seguintes pretendem corroborar algumas sugestões e asserções de autores que estudaram previamente a correlação da música e da surdez e, ao mesmo tempo, ajudam a perceber o contexto português desta correlação.

Na primeira, foi questionada a tendência para o estilo de música mais assistido em concerto, com o objetivo de recolher dados sobre as preferências da Comunidade Surda e se os estilos mais votados utilizam frequentemente lyrics. Cada inquirido podia selecionar vários estilos, ou acrescentar outros entre Clássica/Jazz – dois estilos onde as lyrics não são, de uma forma geral, prioridade –, Pop/Rock – dois estilos que priorizam lyrics – e Popular/Tradicional – dois estilos que para além de priorizarem as lyrics, são originais em língua portuguesa. A maioria das respostas recaem sobre: 66% concertos de Pop/Rock e 45,3% concertos de música Popular/Tradicional. (*Gráfico 7*)

Vários estudos analisados na literatura desta investigação, apontam para o ritmo como a característica musical que mais tem impacto na experiência musical de cidadãos surdos. A questão seguinte dá oportunidade aos inquiridos de mostrarem quais as características do estilo musical que assistem com mais frequência que se destacam. Corroborando estudos já

existentes, 75,5% dos inquiridos afirma que o ritmo é efetivamente a característica com mais impacto na sua experiência musical seguindo-se de altura, melodia, harmonia e timbre que inesperadamente se destacaram. (Gráfico 8)

A questão que se segue tenta, de uma forma direta, perceber quais os inquiridos que assistem a concertos de música com ou sem lyrics, sendo que as respostas não levam a uma conclusão concreta. (Gráfico 9)

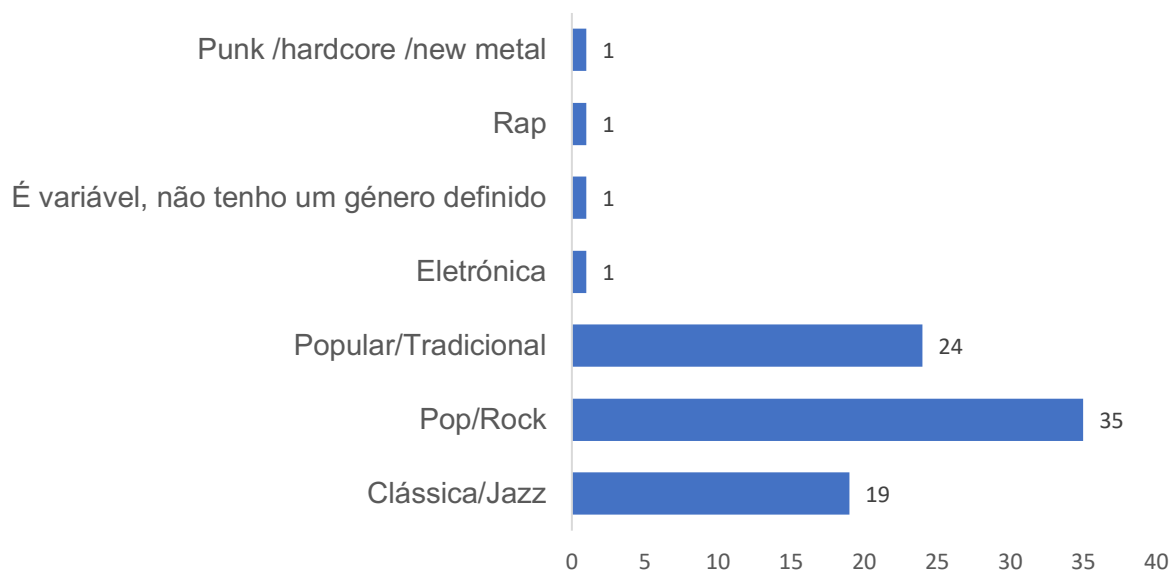


Gráfico 7 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Tem tendência a assistir a concertos de que estilos musicais?"



Gráfico 8 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Quais as características desse estilo que considera mais ter impacto na sua experiência musical?"



Gráfico 9 - Gráfico demonstrativo das respostas a "É mais comum assistir a concertos de música com letra ou sem letra (lyrics)?"

As questões seguintes são direcionadas para o ambiente do concerto, quer em relação ao espaço físico do concerto, quer em relação ao posicionamento do intérprete.

A questão relativa ao espaço físico teve como objetivo perceber se relação do espectador com o espaço é indiferente, ou seja, se existe preferência num certo tipo de recinto. As respostas são muito concretas sendo que 50,9% frequenta espaços abertos – festivais, jardins – com mais frequência e 22,6% não faz distinção do espaço. (Gráfico 10)

O posicionamento do intérprete em palco é uma das questões mais relevantes deste questionário e as respostas dividem-se em três grandes grupos: 33,2% afirma que o intérprete deveria estar incluído nos ecrãs gigantes inseridos nas laterais do palco; 24,5% afirma que o intérprete deve ser incluído em palco com os artistas; e 32,9% afirma que deve ser uma junção das duas respostas anteriores. (Gráfico 11)

Nesta última questão foi dada aos inquiridos a oportunidade de criar novas respostas das quais surgiu a seguinte: “Também depende situações anteriores em simultâneo seja aonde for intérprete podemos estar longe visualização que é parte importante, então preponho incluído legendas num ecrã por exemplo.”.

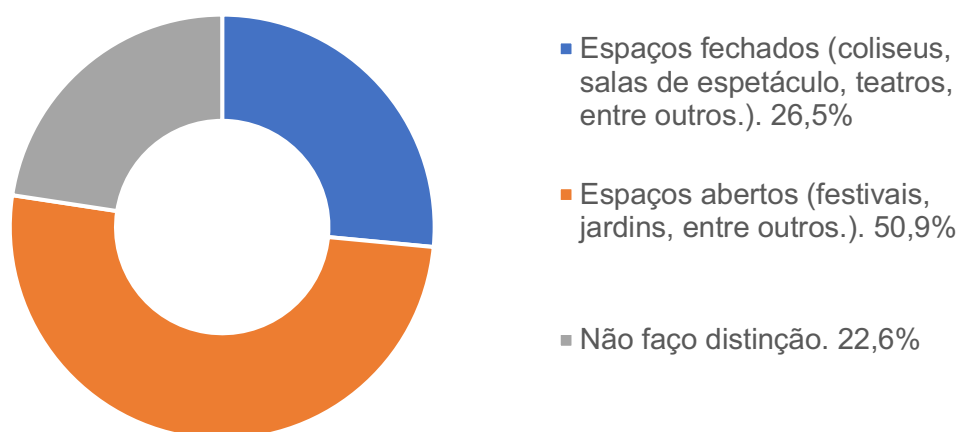


Gráfico 10 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Que tipo de espaços de espetáculo é mais comum frequentar?"

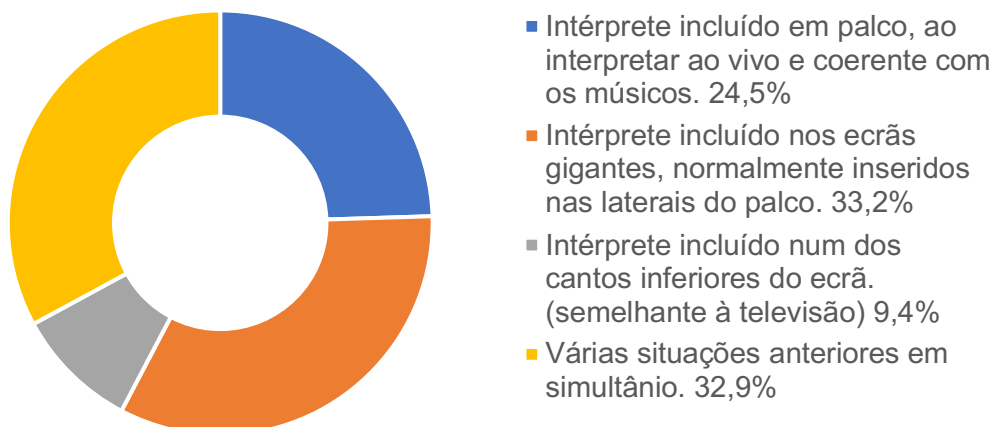


Gráfico 11 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Na sua opinião, qual deveria ser o posicionamento do intérprete no contexto visual do concerto?" – secção 1

Seguem-se as questões relacionadas a LGP e à interpretação de canções que pretendem não só coadjuvar a pertinência deste estudo, como também perceber a predisposição do público-alvo para a participação em concertos inclusivos.

64,2% dos inquiridos afirma que não está familiarizado com a interpretação de canções em LGP. Aos 35,8% dos inquiridos que respondeu afirmativamente, foi-lhes dada a oportunidade de desenvolver a resposta descrevendo a sua experiência. (Gráfico 12) Nestas respostas foram abordados alguns projetos que foram previamente apresentados nesta investigação como o MusicSign e houve ainda um inquirido que afirmou ter experiência na interpretação de canções. Desta questão, foram obtidas 10 respostas desenvolvidas das quais são destacadas as seguintes:

- “Uma vez que não consigo perceber a letra quando cantam, a interpretação da mesma para LGP torna a experiência muito mais enriquecedora. Desta forma, poderei apreciar a música e entender o conteúdo e significado desta, quando cantam.”;
- “É muito mais imersivo! ajuda-me a perceber melhor o significado da música (lyrics)”; “Tenho acesso ao que estão a cantar, ou seja, à letra, enquanto sem intérprete não tenho acesso à letra e não sei se cantam ou não, ou o que cantam, não sei se é só instrumental.”;
- “Sim, mas apenas em algumas experiências. No YouTube pelos MusicSign e entre outros vídeos com interpretação para LGP.”.

Dos inquiridos, 69,8% nunca assistiu a um concerto em que as canções fossem interpretadas (Gráfico 13) e 83% já assistiu a vídeos – no YouTube ou outras plataformas de partilha de conteúdos – com interpretação de canções. (Gráfico 14)



Gráfico 12 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Está familiarizado(a) com interpretação de canções (música com letra/lyrics) em LGP?" – secção 1

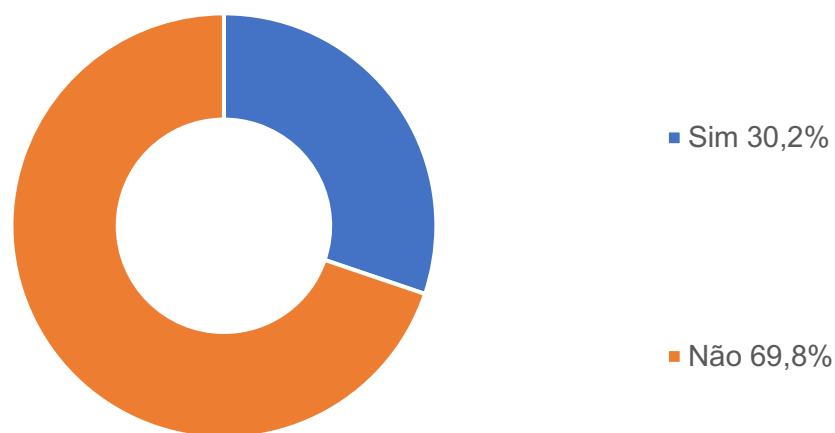


Gráfico 13 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Já assistiu a algum concerto ao vivo em que as canções fossem interpretadas?"



Gráfico 14 - "Já assistiu a vídeos (YouTube) de interpretação de canções?"

Seguidamente, pretende-se apurar a relevância desta investigação para o público-alvo pedindo aos inquiridos que classifiquem, de zero a cinco, o potencial da presença de um intérprete de LGP num concerto ao vivo. Das 53 respostas, 47 foram positivas e seis negativas. (Gráfico 15) Mais uma vez foi pedido que a resposta fosse desenvolvida independentemente da resposta à questão. Foram obtidas 12 respostas das quais se destacam:

- “Melhoraria porque muitas vezes ao ouvir um vocalista a cantar, não compreendo algumas palavras que ele dita. Por isso, uma vez quem é surdo e dos profundos acabam por não saber o ritmo ou canção e o significado ou tema em si e acho que seria muito importante para quem é surdo. Via o intérprete a traduzir a canção e sempre enriquecia o vocabulário e aprendia o ritmo da música.”;
- “Ter uma intérprete em LGP é bom, desde seja profissional da música. Ou seja, desde que fazem. Língua gestual que rima a música, caso não for isso não tem lógica nenhuma.”;
- “Na medida em que ou um surdo é surdo profundo e apenas se apoia no LGP para dar sentido na mensagem que querem comunicar ou é um surdo parcial que tem alguma ou muita dificuldade na perceção de muitas palavras e a LGP acaba por ser um apoio não auditivo que ajuda a que a mensagem chegue toda inteira e não só algumas partes.”;
- “Penso que seria mais inclusivo e permitir-me-ia acompanhar de forma mais significativa”

Na sua maioria, as respostas negativas apoiaram-se no facto do intérprete poder não ser profissional de interpretação de música, um facto que se vê ser importante nas respostas

desenvolvidas a esta questão. É denotado em algumas respostas que se o intérprete não for especificamente treinado para a interpretação de música em LGP, a interpretação pode ser “confusa”, e “não ter lógica”. Por outro lado, se o intérprete for profissional treinado em interpretação de música, torna a experiência “mais completa” e para além de melhorar a experiência de concerto, é também educativo pois “enriquece o vocabulário” de quem assiste.

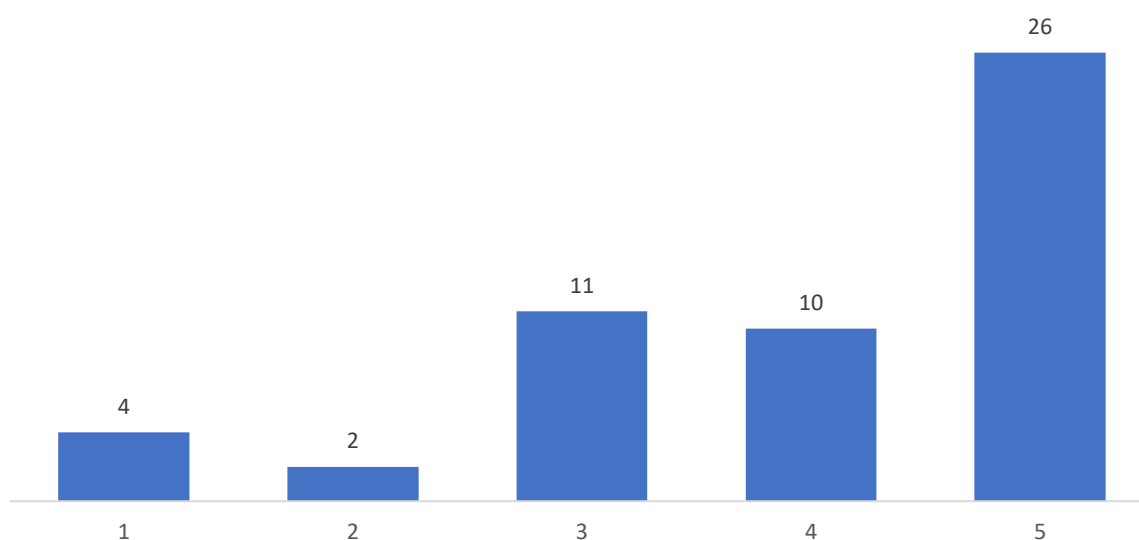


Gráfico 15 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Ter um intérprete LGP um concerto ao vivo melhoraria a sua experiência cultural?"

Na última questão desta secção é pedido aos inquiridos que respondam se a sua frequência de participação em concertos ao vivo alteraria com a presença de um intérprete. Após ser classificada a frequência numa escala de zero a cinco, obtiveram-se 45 respostas positivas e oito negativas. (*Gráfico 16*) Nesta questão foi também dada a oportunidade de desenvolver a resposta, onde foram conseguidas seis. Citam-se as que foram consideradas mais relevantes:

- “Gosto de ritmo e vibração, só não vou a muitos concertos porque são na rua ao ar livre e não consigo sentir a vibração, para isso tenho que estar perto das colunas para sentir. Se for em local fechados com chão em madeira consigo sentir. Por isso se os concertos quer ao ar livre tiverem intérprete eu vou ver de certeza e assim percebo o que estão a cantar e sentir o que os cantores transmitem sentimento.”
- “Iria mais vezes claro, entender vibrações ao mesmo tempo a letra da música. Meu caso consigo ouvir vozes e vários tipos de músicas e se houver intérprete + legendas é como "pacote" completo (sem barreiras).”

- “A interpretação pode ser confusa, desmotivando interesse em frequentar concertos com interpretação.”

Na última resposta apresentada, pode-se compreender novamente a necessidade de o intérprete ser especializado na interpretação de música e a preocupação inerente do público-alvo neste sentido.

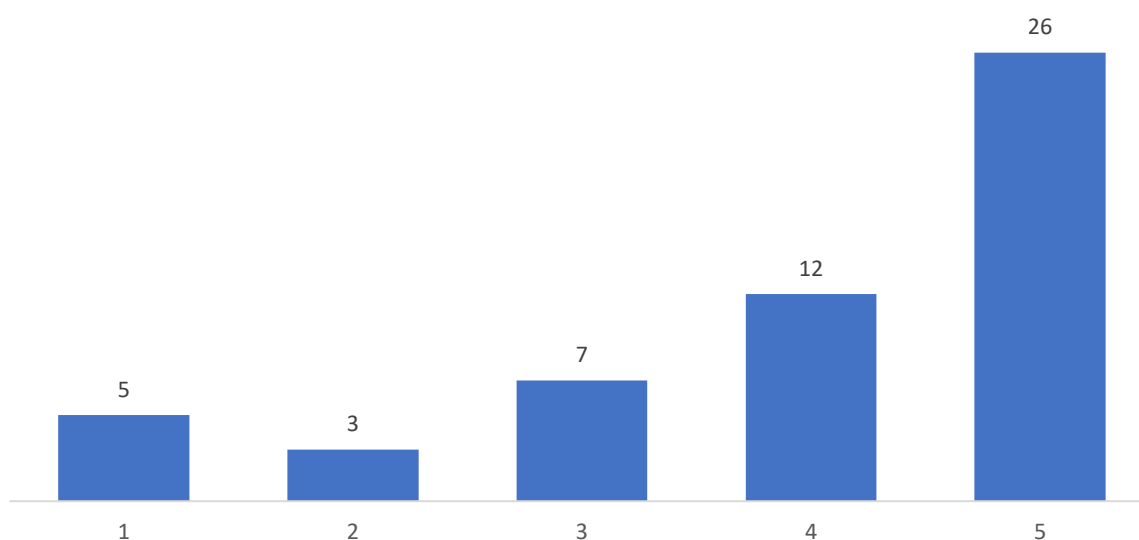


Gráfico 16 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Assistiria com mais frequência a concertos ao vivo no caso de terem um intérprete?" – secção 1

Em seguida, apresentam-se os resultados da última secção do inquérito, direcionada à categoria de respondentes que selecionaram “Nunca” na questão sobre a regularidade de assistência a concertos ao vivo. Esta categoria é composta por 27 respostas válidas.

Na primeira questão foi pedido aos inquiridos que explicassem a razão pela qual não assistem a concertos ao vivo. 14 dos inquiridos afirma que não assiste a concertos ao vivo porque não existem concertos adaptados à sua condição; 12 não apreciam música; e 3 não apreciam a experiência de concerto. (Gráfico 17)

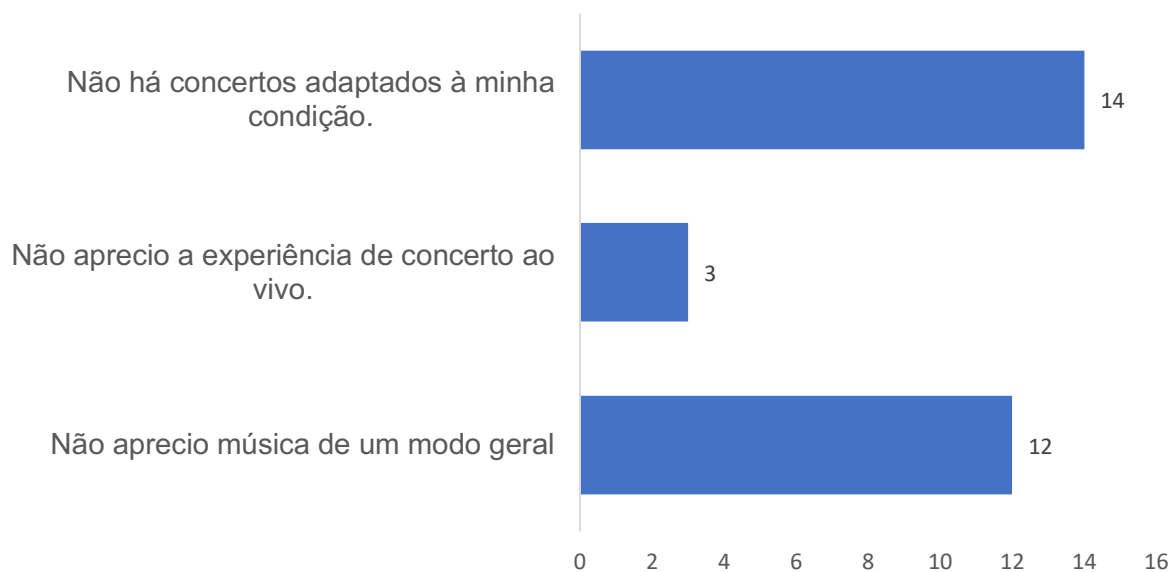


Gráfico 17 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Indique as razões pelas quais não assiste a concertos ao vivo."

À semelhança da secção anterior, foi questionada a familiarização com a interpretação de canções em LGP, da qual mais de 70% dos inquiridos respondeu negativamente. (Gráfico 18) Foi ainda dada a oportunidade de desenvolver a resposta, no entanto, não houve respostas consideradas válidas.

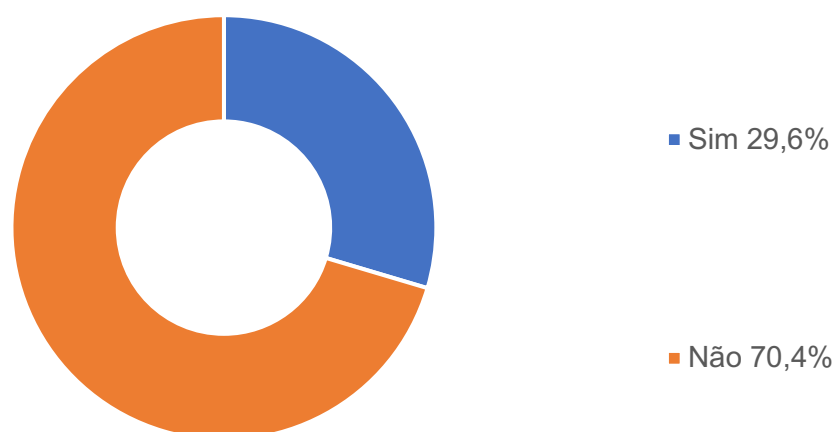


Gráfico 18 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Está familiarizado(a) com interpretação de canções (música com letra/lyrics) em LGP?" – secção 2

De seguida, foi questionado se a probabilidade de assistir a concertos, aumentaria com a presença de um intérprete. 88,8% das respostas foram positivas, numa escala de zero a cinco. (Gráfico 19) Foi também dada a oportunidade de desenvolvimento das respostas, da qual se obtiveram oito respostas e são destacadas as seguintes:

- “No meio musical moderno será difícil ter um intérprete LGP. Todos a saltar, não creio. Contudo, e pessoalmente, como não percebi nada da canção, creio que, num estilo musical, mas calmo, música slow, brasileira... e todas outras em que, o gosto é ouvir, seria muito interessante um intérprete.”
- “Ter um intérprete LGP num concerto ao vivo seria interessante, poder acompanhar o mundo musical, fazer parte da música que é sensação muito boa :) É preciso ter um intérprete que consegue expressar através da música e movimento corporal é muito importante para nós se for um intérprete com pouca experiência e perde piada. Se é que me entendem.”
- “Compreenderia o sentido da música.”
- “Depende da música que goste.”

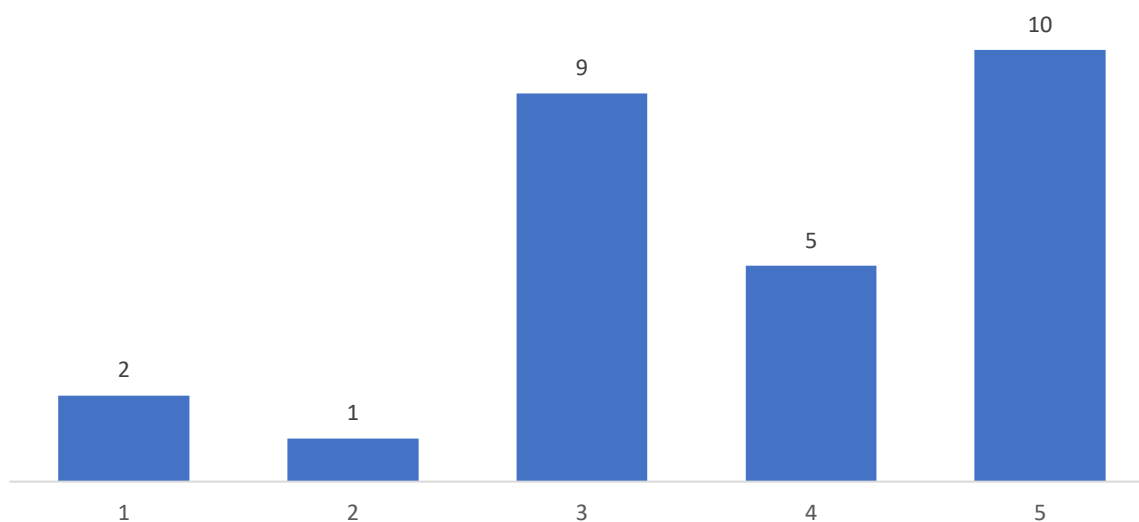


Gráfico 19 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Ter um intérprete LGP num concerto ao vivo aumentaria a probabilidade de assistir a concertos?"

Por fim, foi questionado novamente, qual o posicionamento do intérprete que seria mais vantajoso para o público-alvo no ambiente de concerto ao vivo. À semelhança das respostas da secção anterior, a maioria das respostas centrou-se em três das opções: 44,4% afirma que o

intérprete deve ser incluído nos ecrãs gigantes; 29,6% afirma que o intérprete deve ser incluído em palco; e 14,8% as anteriores em simultâneo. (Gráfico 20)

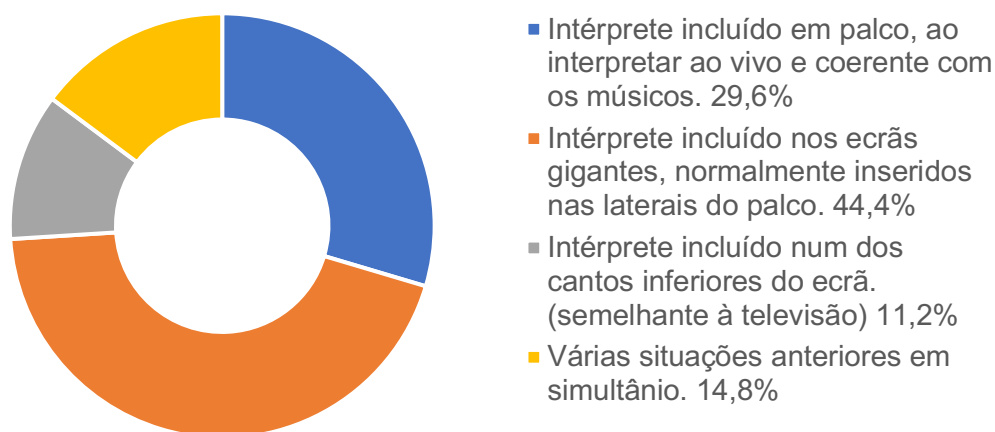


Gráfico 20 - Gráfico demonstrativo das respostas a "Na sua opinião, qual deveria ser o posicionamento do intérprete no contexto visual do concerto?" – secção 2

Após a análise individual das questões, analisa-se a junção de respostas de uma questão da secção 1 – “Assistiria com mais frequência a concertos ao vivo no caso de terem um intérprete?” – com uma questão da secção 2 – “Ter um intérprete LGP num concerto ao vivo aumentaria a probabilidade de assistir a concertos?” – com o objetivo de perceber o aumento da frequência geral da amostra, após a inclusão de um intérprete de LGP no contexto do concerto.

Categorizaram-se as médias das respostas, individualmente respondidas numa escala de zero a cinco, relativas a cada grau de surdez com o propósito de verificar se existe relação entre o grau de surdez e a predisposição para a assistência a concertos de música inclusivos.

	Assistiria com mais frequência a concertos ao vivo no caso de terem um intérprete? / Ter um intérprete LGP num concerto ao vivo aumentaria a probabilidade de assistir a concertos?
Ligeira	4,5 (média)
Moderada	4,6 (média)
Profunda	3,7 (média)
Severa	4,1 (média)

Tabela 1 - Médias de respostas às questões "Assistiria com mais frequência a concertos ao vivo no caso de terem um intérprete?" e "Ter um intérprete de LGP num concerto ao vivo aumentaria a probabilidade de assistir a concertos?" por grau de surdez

Pelas respostas às mesmas questões, analisaram-se também as médias por regularidade de assistência a concertos, com o objetivo de comparar a predisposição dos respondentes que “Nunca” assistem a concertos ao vivo com os respondentes que assistem “Ocasionalmente” ou “Com frequência”.

	Assistiria com mais frequência a concertos ao vivo no caso de terem um intérprete? / Ter um intérprete LGP num concerto ao vivo aumentaria a probabilidade de assistir a concertos?
Nunca	3,7 (média)
Ocasionalmente	4,1 (média)
Com frequência	3,3 (média)

Tabela 2 - Médias de respostas às questões "Assistiria com mais frequência a concertos ao vivo no caso de terem um intérprete?" e "Ter um intérprete de LGP num concerto ao vivo aumentaria a probabilidade de assistir a concertos?" por frequência

CONCLUSÃO

Desenhar um ambiente de concerto ao vivo, apoiado no conceito de Design Universal, é o desafio ao qual esta dissertação se compromete a procurar resposta. É essencial desprendermo-nos da ideia de “utilizador ideal” para criar novos produtos, novos espaços e serviços “universais”. Deixarmos de expectar medidas médias, capacidades irreprováveis e começarmos a pensar na sociedade com um mundo de diversidade.

“Quantas pessoas ficam excluídas da utilização deste design?” é a questão que Keates & Clarkson (2003) propõem como medidora do sucesso de um design pensado para todos. Reformulamos esta questão para “Quantas pessoas ficam excluídas da experiência imersiva atual que é um concerto ao vivo?”.

A Comunidade Surda é, desde há muitos anos, negligenciada ao contacto com a música, desde a educação, ao cinema e à cultura de um modo geral. Definindo esta comunidade por todos os cidadãos que adquiriram um grau de surdez – seja à nascença ou já na vida adulta – que lhes impossibilita a comunicação por línguas faladas, é natural que relacionar este grupo com algo tão exclusivamente associado à audição, seja néscio para muitos. Todavia, a música é um elemento fundamental no desenvolvimento de qualquer cultura, mesmo que esta seja reconhecida pela sua carência auditiva. A questão aqui coloca-se em conseguir distanciar a definição de música de algo meramente sonoro e ponderarmos uma perspetiva multissensorial.

A forma de comunicação eleita por uma comunidade que não ouve, é então uma língua formada por gestos, que em Portugal, só foi reconhecida pela Constituição Portuguesa em 1997. À data da presente dissertação passaram-se apenas 24 anos do reconhecimento da Língua Gestual Portuguesa pela legislação, porém, já tem havido experiências para a sensibilização da sociedade para a sua existência e inclusão em diversos contextos – como o televisivo, por exemplo.

Os concertos ao vivo são uma parte importante e relevante no mercado cultural português, desde os pequenos concertos – comumente designados por “concertos das festas da aldeia” – a grandes festivais de verão que trazem turistas de todo mundo. A inclusão de uma minoria como o Comunidade Surda neste tipo espetáculos ainda está longe do que seria o ideal. Joana Pereira, afirma em entrevista que “a importância que tem sido dada [à LGP no contexto musical] ainda fica bastante aquém do que é realmente necessário em Portugal. Ainda não é um conceito que esteja presente para muitos, senão a maioria dos artistas musicais.”

Percebemos durante a investigação que há três intervenientes principais no processo para desenvolver o ambiente de concerto inclusivo à Comunidade Surda: o espectador surdo, o intérprete de LGP e o próprio artista.

Da perspetiva do espectador surdo, confirma-se a partir dos resultados obtidos no questionário, que o próprio tem interesse no propósito da investigação. Quase 90% da amostra afirma que a inclusão de um intérprete de LGP num concerto ao vivo, aumentaria a sua frequência ou faria com que começasse a assistir – no caso dos respondentes que nunca assistem a concertos. Pode ainda concluir-se que os pertencentes à Comunidade Surda que classificam a sua surdez como Ligeira ou Moderada, são os que têm, em média, mais predisposição para assistir aos concertos que tiverem incluído um intérprete. Um dado que é importante salientar é que dos respondentes que nunca assistem a concertos ao vivo a média de probabilidade de frequência após a inclusão de um intérprete, medida de zero a cinco, é 3,7 o que indica que efetivamente existe potencial na criação de concertos ao vivo inclusivos.

Da amostra de cidadãos surdos que assistem com frequência a concertos ao vivo, mais de 50% frequenta espaços abertos como recintos de festivais e jardins. Este resultado foi uma surpresa nesta investigação pois a partir de outros resultados, como por exemplo, a escolha do ritmo como característica com mais impacto na experiência musical, foi ponderado que a experiência seria mais imersiva num espaço fechado.

A maior parte das respostas obtidas aponta para a existência de um desconhecimento geral da interpretação de canções em LGP, mas ao mesmo tempo, há uma predominância nas visualizações de vídeos – em plataformas como YouTube ou até mesmo redes sociais – que tratam a interpretação de canções.

Dos dados qualitativos recolhidos através do inquérito é ressaltada uma resposta, que resume as conclusões retiradas quanto à inclinação da amostra relativamente à interpretação de canções em LGP: “Uma vez que não consigo perceber a letra quando cantam, a interpretação da mesma para LGP torna a experiência muito mais enriquecedora. Desta forma, poderei apreciar a música e entender o conteúdo e significado desta, quando cantam.” Este testemunho combinado às restantes respostas levou-nos a concluir que o objetivo desta investigação é relevante para grupo que distinguimos como público-alvo.

Na perspetiva do intérprete, a importância de incluir esta comunidade na cultura, vem não só pelos interesses económicos para esse mercado, mas também do próprio desenvolvimento cognitivo e social dos cidadãos surdos. A importância da igualdade de oportunidades é ressaltada por Joana Pereira e por Rafaela Silva em entrevistas distintas. Rafaela Silva na entrevista ao grupo MusicSign afirma que “...nós nunca achámos, nunca

pensámos que isto tivesse assim um nome e esta aceitação por parte da comunidade. [...] gostam de música, e uma coisa é ler uma letra escrita no ecrã do computador e pensar “ah ok é isto que está a ser cantado” e outra coisa é acompanhar exatamente na língua que lhes é natural.” O grupo é reconhecido pela comunidade por criar vídeos com interpretação de canções, maioritariamente de artistas portugueses.

O projeto MusicSign começou com Rafaela Silva e Pedro Oliveira, dois intérpretes de LGP preparados para levar a música à Comunidade Surda. Ambos acreditam que a inclusão do intérprete em palco seria um fator crucial para o aumento da frequência da comunidade a este tipo de espetáculo, dada a aceitação do próprio projeto em formato vídeo. Defendem ainda que essa inclusão deve ser estudada “caso-a-caso”, ou seja, dependendo do espaço onde o espetáculo se realiza. Silva, salienta que o intérprete deve ser visível de todos os pontos da plateia, se não for, estaremos a criar mais uma barreira – ou uma limitação – à comunidade. Por vezes, em palcos/espacos de espetáculo maiores, será preciso incluir o intérprete em televisores ou ecrãs gigantes, para que possam chegar a todo o público.

Oliveira, introduz a abordagem do artista a esta temática. A aceitação da Comunidade Surda por parte dos próprios artistas – neste caso, músicos/cantores – como sendo espectadores, ainda está longe do expectável. O grupo afirma que apesar da inclusão do próprio num concerto trazer mais público ao espetáculo, muitas vezes é considerada uma usurpação do protagonismo do artista. “...isso é um grande problema dos espetáculos ao vivo não é só em concertos, em teatros também. Querem sempre pôr o intérprete o mais de lado possível, o menos flagrante possível para não tirar o protagonismo. Enfim, é uma mentalidade que ainda tem de vir a mudar.”, declara Rafaela Silva.

A maioria da amostra da comunidade, respondeu em inquérito que o intérprete deve ser incluído nos ecrãs gigantes ou incluído em placo a interpretar ao vivo. Concluímos com estes dados que existe concordância entre os dois intervenientes fundamentais desta investigação, o espectador surdo e os intérpretes.

A partir dos dados recolhidos durante esta investigação, é possível afirmar que a inclusão de um intérprete em palco pode tornar a experiência de concerto mais imersiva para a Comunidade Surda, tornando-a inclusiva. Porém, as hipóteses geradas pelos resultados da análise deverão ser testadas para uma melhor compreensão dos dados.

Ademais, outras questões surgiram no processo. A abordagem do artista à problemática deve ser considerada numa continuação desta investigação, para que os três principais intervenientes - o espetador surdo, o intérprete e o artista – estejam envolvidos no processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 2020 Progress Report on National Disability Policy: Increasing Disability Employment.*
(2020). National Council on Disability.
https://www.ncd.gov/sites/default/files/NCD_Progress_Report_508_0.pdf
- About Us.* (2015, Fevereiro 9). National Council on Disability. <https://ncd.gov/>
- Adams, M., Blumenfeld, W. J., J. Catalano, D. C., Dejong, K., Love, B., & Davey Shlasko.
(2018). *Readings for Diversity and Social Justice* (4.^a ed.). Routledge.
<https://www.routledge.com/Readings-for-Diversity-and-Social-Justice/Adams-Blumenfeld-Catalano-Dejong-Hackman-Hopkins-Love-Peters-Shlasko-Zuniga/p/book/9781138055285>
- Bang, C. (2009). *A World of Sound and Music: Music Therapy for Deaf, Hearing Impaired and Multi-handicapped Children and Adolescents. 1*(2). <https://approaches.gr/review-a-world-of-sound-and-music-music-therapy-for-deaf-hearing-impaired-and-multi-handicapped-children-and-adolescents-claus-bang/>
- Bispo, R. J. C. L. (2018). *Design contra o estigma* [Universidade de Aveiro].
<https://ria.ua.pt/handle/10773/24793>
- Boyer, M. (sem data). *LA MUSIQUE CHEZ LES ENFANTS SOURDS*. Atelier Optiona.
Obtido 4 de Agosto de 2020, de <http://atelieroptiona.free.fr/moires/mabo.html>
- Bueno, J. G. S. (1998). Surdez, linguagem e cultura. *Cadernos CEDES*, 19(46), 41–56.
<https://doi.org/10.1590/S0101-32621998000300005>
- Burgstahler, S. (2009). Universal Design of Instruction (UDI): Definition, Principles, Guidelines, and Examples. *DO-IT*. <https://www.washington.edu/doit/universal-design-instruction-udi-definition-principles-guidelines-and-examples>

- Carlos Senna, Vieira, S., & Martins, M. (2012). PROJETO DE PRODUTO COM BASE NOS PRINCÍPIOS DO DESIGN UNIVERSAL. *Instituto Federal Santa Catarina, I(1)*.
- Carvalho, D., & Paiva, B. (2015). Design e envelhecimento humano—Conceitos aplicados à pessoa idosa. *Exedra - Revista Científica, Contributo para uma abordagem multidisciplinar do envelhecimento: Teoria, Investigação e Prática*, 13.
- Cripps, J. H., Small, A., Rosenblum, E., Supalla, S. J., Whyte, A. K., & Cripps, J. S. (sem data). *SIGNED MUSIC AND THE DEAF COMMUNITY*. 10.
- Cripps, J., & Lyonblum, E. (2017). *Understanding Signed Music*.
- Daré, A. C. (2008). *Design Inclusivo: Uma avaliação do ambiente doméstico e os consequentes reflexos no utilizador idoso* [Universidade Lusíada de Lisboa].
https://www.academia.edu/10906095/Design_Inclusivo_Uma_avaliao%C3%A7%C3%A3o_do_ambiente_dom%C3%A9stico_e_os_consequentes_reflexos_no_utilizador_idoso
- Darrow, A.-A. (1993). The Role of Music in Deaf Culture: Implications for Music Educators: *Journal of Research in Music Education*. <https://doi.org/10.2307/3345402>
- Darrow, A.-A. (2006). The Role of Music in Deaf Culture: Deaf Students' Perception of Emotion in Music. *Journal of Music Therapy*, 43(1), 2–15.
<https://doi.org/10.1093/jmt/43.1.2>
- Darrow, A.-A. (2016). Sounds in the Silence: Research on Music and Deafness: *Update: Applications of Research in Music Education*.
<https://doi.org/10.1177/87551233060250010102>
- Deafness and hearing loss*. (2020). World Health Organization. <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/deafness-and-hearing-loss>

Design for All is design tailored to human diversity. (sem data). Design for All Foudation.

Obtido 7 de Novembro de 2020, de <http://designforall.org/design.php>

Fancisco, J. M. de M. (2018). *Design inclusivo na cidade—Um contributo ao nível do equipamento urbano* [Universidade de Lisboa].

<https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/15316>

Farmer, J. E., Donders, J., & Warschausky, S. A. (2006). *Treating Neurodevelopmental Disabilities: Clinical Research and Practice*. Guilford Press.

Federação Portuguesa das Associações de Surdos | Historial. (sem data). Federação

Portuguesa das Associações de Surdos. Obtido 11 de Fevereiro de 2021, de

<https://fpasurdos.pt/pt/fpas/historical>

Francisco, P., & Menezes, A. (2011). Design universal, acessibilidade e espaço construído. *Construindo*, 3(1), 25–29.

Fulford, R., & Ginsborg, J. (2013). The Sign Language of Music: Musical Shaping Gestures (MSGs) in Rehearsal Talk by Performers with Hearing Impairments. *Empirical Musicology Review*, 8, 53. <https://doi.org/10.18061/emr.v8i1.3924>

Gonçalves, B. Q. D. (2019). *Design inclusivo: Desafios e oportunidades no design de interfaces para pessoas idosas* [Universidade do Minho].

<http://repositorium.sdum.uminho.pt/>

Grau, A. (1999). «A MÚSICA E O SILÊNCIO» Filme se inspirou em artigo de jornal. *Folha de S. Paulo*.

Haguiara-Cervellini, N. (2003). *A musicalidade do surdo: Representação e estigma*. Plexus Editora.

Higbee, J. L., & Goff, E. (2008). *Pedagogy and Student Services for institutional transformation: Implementing Universal Design in Higher Education*. Minneapolis: Center for Research on Developmental Education and Urban Literacy.

- History* | *Institute for Human Centered Design*. (sem data). Obtido 12 de Fevereiro de 2021, de <https://www.humancentereddesign.org/inclusive-design/history>
- Hondré, E. (2003). *Transcription de la rencontre Musique et surdité*. 52. <https://philharmoniedeparis.fr/fr>
- Imrie, R., & Hall, P. (2001). *Inclusive Design-Designing And Developing Accessible Environments*. Spon Press.
- Jones, J. D. (2015, Dezembro 10). *Imagined Hearing*. *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331444.013.3>
- Keates, S., & Clarkson, P. (2003). Countering design exclusion: Bridging the gap between usability and accessibility. *Universal Access in the Information Society*, 2, 215–225. <https://doi.org/10.1007/s10209-003-0059-5>
- Machado, A. S. (2018). *Evolução da Língua Gestual Portuguesa e o impacto no quotidiano da pessoa surda*. Universidade de Lisboa.
- Maler, A. (2013). Songs for Hands: Analyzing Interactions of Sign Language and Music. *Music Theory Online*, 19(1). <https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.maler.html>
- Maler, A. (2015, Dezembro 10). *Musical Expression among Deaf and Hearing Song Signers*. *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331444.013.4>
- Marlee Matlin to Be Honored at Convention. (2001). *The ASHA Leader*, 6(18), 3–3. <https://doi.org/10.1044/leader.ACC.06182001.3>
- Marshark, M., & Spencer, E. (2010). *The Oxford Handbook of Deaf Studies, Language, and Education* (Vol. 2). Oxford University Press. <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780195390032.001.0001/oxfordhb-9780195390032>

- National Center on Universal Design for Learning. (2010). UDL Center.
<http://www.udlcenter.org/aboutudl/udlguidelines>
- Neary, W. (2001). Brains of deaf people rewire to ‘hear’ music. *UW News*.
<https://www.washington.edu/news/2001/11/27/brains-of-deaf-people-rewire-to-hear-music/>
- Neris, V. P. A., Martins, M. C., Hayashi, E., & Baranauskas, M. C. C. (2008). *Design de Interfaces para Todos – Demandas da Diversidade Cultural e Social*. 15.
- Norman, D. A. (2008). *Design Emocional: Por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia*. Editora Rocco. <https://www.rocco.com.br/livro/design-emocional/>
- Nygaard, K. M. (2018). What is Universal Design. *NLB – Norwegian Library of Talking Books and Braille*. IFLA WLIC2018, Kuala Lumpur.
- Parasnis, I. (Ed.). (1996). *Cultural and Language Diversity and the Deaf Experience*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139163804>
- Pereira, M. L. D. (2009). *Design inclusivo: Um estudo de caso: Tocar para ver: Brinquedos para crianças cega e de baixa visão* [Universidade do Minho].
<http://repositorium.sdum.uminho.pt/>
- Persson, H., Åhman, H., Yngling, A. A., & Gulliksen, J. (2014). Universal design, inclusive design, accessible design, design for all: Different concepts—one goal? On the concept of accessibility—historical, methodological and philosophical aspects. *Universal Access in the Information Society*, 14(4), 505–526.
<https://doi.org/10.1007/s10209-014-0358-z>
- Pinheiro, M. C. (2012). *Comunicação Visual e Design Inclusivo – Cor, legibilidade e visão envelhecida* [FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia].
<http://ciaud.fa.utl.pt/index.php/pt/projectos-2/design?id=596>

- Pires Rosa, M., Barbosa, C., Moreira da Silva, F., & Bispo, R. (2006). *Experiências de ensino do design Inclusivo em Portugal*. Centro Português de Design.
<https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/10184>
- Quadrado, F. M. (2016). *Vibração Comum—Um projeto musical com surdos*. Universidade de Aveiro.
- Rao, K., Edelen-Smith, P., & Wailehua, C.-U. (2015). Universal design for online courses: Applying principles to pedagogy. *Open Learning: The Journal of Open, Distance and e-Learning*, 30(1), 35–52. <https://doi.org/10.1080/02680513.2014.991300>
- Rodrigues, I. O., & Gattino, G. S. (2015). Música, Musicoterapia e surdez: Uma revisão literária. *Revista NUPEART*, 14(14), 56–73.
<https://doi.org/10.5965/2358092514142015056>
- Rodriguez Morales, L., & Peña, G. A. M. D. L. (2018). Design for all as a research and education strategy. *Strategic Design Research Journal*, 11, 241–246.
<https://doi.org/10.4013/sdrj.2018.113.08>
- Schraer-Joiner, L. (2014). Music for Children with Hearing Loss: A Resource for Parents and Teachers. *Music for Children with Hearing Loss: A Resource for Parents and Teachers*, 1–336. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199855810.001.0001>
- Silva, J. P. da, & Ferreira, M. M. G. (2020). Por um design inclusivo / For an inclusive design. *Brazilian Journal of Development*, 6(7), 44927–44933.
<https://doi.org/10.34117/bjdv6n7-204>
- Silva, G. (2011). *Olhoa que ouvem... Mãos que falam: Proposta de um guia didático de LGP para alunos ouvintes* [Universidade Lusófona].
<http://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/4067>
- Silva, R., & Oliveira, P. (2020, Setembro). *Music Sign—Projeto Português de tradução de canções para LGP* [Comunicação pessoal].

- Silva, R., & Oliveira, R. (2019). MusicSign – música, arte e Língua Gestual Portuguesa. *Livro de atas da V Conferência Internacional para a Inclusão - 2018*. V Conferência Internacional para a Inclusão, Leiria. <https://iconline.ipleiria.pt/handle/10400.8/4544>
- Simões, J., & Bispo, R. (2006). *DESIGN INCLUSIVO Acessibilidade e Usabilidade em Produtos, Serviços e Ambientes* (2.^a ed.). Centro Português de Design,.
- Steinfeld, E., & Maisel, J. (2012). *Universal Design: Creating Inclusive Environments* | Wiley. <https://www.wiley.com/en-us/Universal+Design%3A+Creating+Inclusive+Environments-p-9781118168455>
- Surdez | CUF. (sem data). Obtido 8 de Novembro de 2020, de <https://www.cuf.pt/saude-az/surdez>
- The 7 Principles*. (sem data). The Centre for Excellence in Universal Design. Obtido 31 de Outubro de 2020, de <http://universaldesign.ie/What-is-Universal-Design/The-7-Principles/#p2>
- What is DfA. (2004). *EIDD - DfA Europe*. <https://dfaeurope.eu/what-is-dfa/>
- What is EIDD-DfA Europe. (sem data). *EIDD - DfA Europe*. Obtido 12 de Fevereiro de 2021, de <https://dfaeurope.eu/what-is-eidd-dfa-europe/>

ANEXOS

Anexo 1 – Inquérito

Concertos de música Portuguesa ao vivo inclusivos para a comunidade surda

O presente inquérito está integrado numa investigação para o mestrado em Design e Cultura Visual do IADE-EU. As repostas são anónimas e têm uma finalidade exclusivamente académica, em conformidade com o Regulamento Geral da Proteção de Dados (RGPD).

O inquérito destina-se apenas a indivíduos pertencentes à comunidade surda, residentes em Portugal e que utilizem Língua Gestual Portuguesa (LGP) como forma principal de comunicação.

Terá uma duração média de 5 minutos.

***Obrigatório**

1. Género *

Marcar apenas uma oval.

- Masculino
- Feminino
- Prefiro não dizer
- Outra: _____

2. Idade *

Marcar apenas uma oval.

- Até 15 anos
- Entre 16 e 25 anos
- Entre 26 e 35 anos
- Entre 36 e 45 anos
- Mais de 45 anos

3. Classifique a sua surdez. *

Marcar apenas uma oval.

- Ligeira
- Moderada
- Severa
- Profunda

4. É utilizador de implante coclear? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

5. É utilizador de prótese auditiva? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

6. Com que regularidade assiste a concertos de música ao vivo? *

Marcar apenas uma oval.

- Nunca *Avançar para a pergunta 22*
 Ocasionalmente
 Com frequência

Concertos ao vivo inclusivos para a comunidade surda

7. No último ano (2019), a quantos concertos ao vivo assistiu? *

Marcar apenas uma oval.

- Menos de 5
 Entre 5 e 10
 Mais de 10

8. Tem tendência a assistir a concertos de que estilos musicais? *

Marcar tudo o que for aplicável.

- Clássica/Jazz
 Pop/Rock
 Popular/Tradicional

Outra: _____

9. Quais as características desse estilo que considera mais terem impacto na sua experiência musical? *

Marcar tudo o que for aplicável.

- Ritmo
- Harmonia (encadeamento dos sons simultâneos - acordes)
- Melodia (sequência linear do som)
- Timbre (tipo de instrumentos ou vozes)
- Altura (notas mais agudas ou mais graves)
- Não sei

Outra: _____

10. É mais comum assistir a concertos de música com ou sem letra (lyrics)? *

Marcar apenas uma oval.

- Com letra
- Sem letra

11. Que tipo de espaços de espetáculo é mais comum frequentar? *

Marcar apenas uma oval.

- Espaços fechados (coliseus, salas de espetáculo, teatros, entre outros.).
- Espaços abertos (festivais, jardins, entre outros.).
- Não faço distinção.

12. Está familiarizado(a) com interpretação de canções (música com letra/lyrics) em LGP? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
- Não

13. Se a sua resposta anterior foi "Sim", descreva a sua experiência. (resposta não obrigatória)

14. Já assistiu a algum concerto ao vivo em que as canções fossem interpretadas? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
- Não

15. Já assistiu a vídeos (YouTube) de interpretação de canções?

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

16. Ter um intérprete LGP num concerto ao vivo melhoraria a sua experiência cultural? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Pouco provável	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muito provável

17. Desenvolva a sua resposta anterior. (resposta não obrigatória)

18. Na sua opinião, qual deveria ser o posicionamento do intérprete no contexto visual do concerto? *

Marcar apenas uma oval.

- Intérprete incluído em placo, a interpretar ao vivo e coerente com os músicos.
 Intérprete incluído nos ecrãs gigantes, normalmente inseridos nas laterais do palco.
 Intérprete incluído num dos cantos inferiores do ecrã. (semelhante a televisão)
 Várias situações anteriores em simultâneo.
 Outra: _____

19. Assistiria com mais frequência a concertos ao vivo no caso de terem um intérprete? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Pouco provável	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muito provável

20. Desenvolva a sua resposta anterior. (resposta não obrigatória)

21. Gostaria de ter uma participação mais ativa neste estudo? Deixe o seu contacto!

Os seus dados serão exclusivamente tratados para fins académicos, em conformidade com o RGPD.

Concertos ao vivo inclusivos para a comunidade surda

22. Indique as razões pelas quais não assiste a concertos ao vivo. *

Marcar tudo o que for aplicável.

- Não aprecio música de um modo geral.
 Não aprecio a experiência de concerto ao vivo.
 Não há concertos adaptados à minha condição.

Outra: _____

23. Está familiarizado(a) com interpretação de canções (música com letra/lyrics) em LGP? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

24. Se a sua resposta anterior foi "Sim", descreva a sua experiência. (resposta não obrigatória)

25. Ter um intérprete LGP num concerto ao vivo aumentaria a probabilidade de assistir a concertos? *

Marcar apenas uma oval.

1 2 3 4 5

Pouco provável Muito provável

26. Indique o porquê da sua resposta anterior. (resposta não obrigatória)

27. Na sua opinião, qual deveria ser o posicionamento do intérprete no contexto visual do concerto? *

Marcar apenas uma oval.

- Intérprete incluído em placo, a interpretar ao vivo e coerente com os músicos.
- Intérprete incluído nos ecrãs gigantes, normalmente inseridos nas laterais do palco.
- Intérprete incluído num dos cantos inferiores do ecrã. (semelhante a televisão)
- Várias situações anteriores em simultâneo.
- Outra: _____

28. Gostaria de ter uma participação mais ativa neste estudo? Deixe o seu contacto!

Os seus dados serão exclusivamente tratados para fins académicos, em conformidade com o RGPD.

Anexo 2 – Entrevista redigida a Joana Pereira

1 Quais são as diferenças de interpretar alguém a falar e alguém a cantar?

A interpretação é uma área bastante complexa uma vez que deve englobar tudo o que está a acontecer, seja a expressão ou até mesmo a entoação de como tudo é dito. Deste modo, interpretar uma conversa entre duas ou mais pessoas envolve a transmissão de tudo o que está a acontecer de forma fidedigna, não devendo ser apenas transmitido o “mais importante” ou “os pontos chave” da conversa, mas sim tudo o que está para além disso.

Na música acontece o mesmo, mas a diferença prende-se na mensagem da mesma, uma vez que para além de poder ter muitas interpretações por ser uma mensagem muito mais abrangente e por vezes abstrata, ou com referências a outros campos, como por exemplo o religioso, acaba por existir a necessidade da desconstrução de toda a música, para que esta se possa tornar perceptível para todos os que estão a ver. Uma vez que a música é também feita de poesia e esta, se traduzida ou interpretada de forma literal, não passa a mensagem na sua totalidade porque pode haver falhas na compreensão ou na ligação entre versos. No caso da música temos ainda de jogar com a melodia da mesma, com a entoação que o artista dá, etc.

2 Existe alguma relação entre a melodia da música e a interpretação da letra? Qual?

Sim, existe relação entre a melodia da música e a interpretação da letra. Tal como para nós ouvintes, há músicas que nos dizem mais do que outras, tal como letras que nos tocam de forma diferente, por motivos vários, como por exemplo a entoação com que são cantadas, ou pela melodia que as acompanha, que pode ser mais intensa ou mais calma, ou porque pode ser cantada num tom mais alto ou mais baixo, o que lhe dá um enfâse completamente diferente. Se, tendo a possibilidade, ouvirmos a mesma mensagem de forma falada, e depois de forma cantada, qual delas nos vai chamar mais a atenção e cativar-nos de forma diferente? É exatamente isso que acontece na interpretação de uma música, uma vez que há necessidade de fazer acompanhar a interpretação da mensagem com a informação que há música, seja abanando o corpo, ou se possível dando a informação de qual é o instrumento que está a ser tocado.

3 Qual é a importância da LGP no contexto musical em Portugal?

Creio que a importância que tem sido dada ainda fica bastante aquém do que é realmente necessário em Portugal. Ainda não é um conceito que esteja presente para muitos, senão a maioria dos artistas musicais em Portugal.

No entanto é claro que é importante fazer chegar a música a todos, e é um facto que as pessoas surdas sentem as vibrações das músicas, mas e se lhes fosse possível tomar conhecimento também da mensagem que está a ser transmitida? Não seria muito mais inclusivo?

4 Quais são os pontos em que se tentam focar a interpretar música? (ritmo, apenas a letra, etc)

Na interpretação, seja em que contexto for, não podemos focar-nos apenas num ponto deixando outro para trás, pois todos os pontos são igualmente importantes. A mensagem, a cadência, o som. O que rodeia, tudo faz parte. Todos os pontos são importantes.

5 Qual é o processo que utilizam para interpretar música em LGP?

Primeiramente é necessário o interprete ter conhecimento do conteúdo do que vai interpretar, isto é, neste caso, ter acesso à letra da música a traduzir. Depois, é necessário entender a mensagem, o que esta tem para transmitir, para que a ideia esteja presente. Posteriormente, a música é traduzida para LGP, uma vez que a sintaxe da língua gestual portuguesa é diferente da língua portuguesa. É importante também perceber se depois de desconstruída e traduzida esta fica perceptível, se há necessidade de adaptar algum gesto, se há algum gesto específico que se enquadre e encaixe melhor na interpretação, etc., uma vez que é a LGP é uma língua extremamente visual, é importante garantir harmonia entre os gestos para que seja ainda mais prazeroso para que está a assistir à interpretação.

- 6 Qual é a vossa opinião sobre existirem interpretes em concertos ao vivo, como no exemplo dos concertos de beneficência de Pedrogão Grande? É importante que exista cada vez mais essa preocupação?

Claro que sim! As pessoas devem sentir-se todas incluídas na sociedade em que estão inseridas, independentemente da sua condição, sejam estas surdas, cegas, ou até mesmo deficientes motoras, ou portadoras de qualquer outro tipo de deficiência.

Deste modo creio que há ainda um longo caminho a percorrer a respeito deste tipo de iniciativas, mas que são necessárias e muito importantes, disso não há dúvidas.

Anexo 3 – Entrevista redigida a Maria Amaral

- 1 Quais são as diferenças de interpretar alguém a falar e alguém a cantar?

Quando se trata de uma música temos de adaptar gestos e o tempo dos mesmos ao tempo e ritmo da música.

- 2 Existe alguma relação entre a melodia da música e a interpretação da letra? Qual?

O que referi anterior mente, ou seja, os gestos e o tempo que demoramos a fazê-los depende da melodia que a música tem.

- 3 Qual é a importância da LGP no contexto musical em Portugal?

A música deve ser para todos, e por isso é importante que seja interpretada, para que possam chegar à Comunidade Surda

- 4 Quais são os pontos em que se tentam focar a interpretar música? (ritmo, apenas a letra, etc.)

No gesto mais adequado, no gesto que enquadra melhor no tempo, e a maneira mais correta de passar a mensagem e o ritmo que a própria música passa.

- 5 Qual é o processo que utilizam para interpretar música em LGP?

Primeiro ler muito bem a letra e percebê-la, depois encontrar os melhores gestos, perceber como fazer os gestos e acompanhar a melodia, e se dava tempo para fazermos os gestos no ritmo da música.

- 6 Qual é a vossa opinião sobre existirem intérpretes em concertos ao vivo, como no exemplo dos concertos de beneficência de Pedrogão Grande? É importante que exista cada vez mais essa preocupação?

É sempre importante ter uma intérprete, não só para concertos beneficiários. Como já referi a música deve ser para todos. A preocupação em relação a isso deve existir sempre, embora cada vez mais porque já começa aparecer mais sobre a surdez e a interpretação.

Anexo 4 – Transcrição da entrevista à dupla Music Sign: Rafaela e Pedro

Dolores Nunes (D): Quero-vos agradecer terem aceite esta pequena entrevista, digamos assim e se calhar vou apresentar um bocadinho aquilo que estou a fazer. Pronto, estou a estudar no mestrado de Design e Cultura Visual e na minha investigação para na minha investigação para a tese tenciono no fim encontrar uma forma ideal de incluir surdos em concertos ao vivo, isto é, em qualquer tipo de concertos de música portuguesa com letra, para incluir aqui a língua gestual.

Cheguei ao vosso ao vosso projeto – não sei como é que vocês costumam chamar o MusicSign, se é um projeto... se é um... o que seja – foi das primeiras coisas que me apareceu quando eu

pesquisei música interpretada em português e vai ser um projeto que vai fazer parte dos meus case studies para a investigação.

Nisto, gostava que vocês também se apresentassem um bocadinho para nos conhecer melhor. Vi algumas coisas do vosso trabalho no YouTube, inclusive eu fiz um questionário onde algumas pessoas surdas participaram e falaram de vocês a dizer que seguiam o vosso trabalho no YouTube. E então foi por isso que vos contactei para seguirmos, ou tentarmos seguir aqui também um bocadinho, e ter um bocado mais informação que encontrei pouca informação. Apesar de terem muitos vídeos e outras coisas na internet encontrei pouca informação sobre o projeto em si. Como é que começou. Como é que surgiu. Onde é que se conheceram. Porque é que estudaram Língua Gestual. E se calhar passo-vos agora a palavra a vocês.

Rafaela Silva (R): Ok, então eu sou a Rafaela, sou intérprete de Língua Gestual desde 2008, portanto há 12 anos sensivelmente. Trabalho na Escola Superior de Educação de Coimbra, estudei cá e depois fiquei a trabalhar cá, trabalho como intérprete desde 2008 e de há uns anos a esta parte tenho também acumulado com as funções de ser professora. Tenho 34 anos, não sei se isso é importante ou não.

D: Não, não, queria também perceber como é que surgiu o projeto o que é que vos levou a começar a interpretar música. O que é que levou a isso. Porque uma coisa é interpretar e eu não sei Língua Gestual, confesso, percebo pouco, sei dizer obrigado, que acho que é assim, é o que eu sei. E já percebi a minha investigação que é muito diferente traduzir um texto ou uma pessoa falar e traduzir música. E mesmo nas vossas, nos vossos vídeos que eu vejo no Youtube, é uma diferença gigante em termos de articulação de movimento. Aqui há uma mistura de dança, e quero perceber como é que surgiu o projeto nesse sentido, o que é que vos levou a começar a interpretar música.

R: Se calhar vou deixar aqui o Pedro responder, uma vez que a ideia foi dele.

Pedro Oliveira (P): Eu neste momento também trabalho aqui na ESEC, tal como a Rafaela eu sou interno. Estudei cá, fiz cá a licenciatura em língua gestual. E no meu último ano de licenciatura, portanto em em 2015, foi quando o projeto começou. A Rafaela já tinha feito concertos ao vivo, interpretado concertos ao vivo. E eu desde que entrei neste curso sempre quis ligar a língua gestual com esta parte cultural, de música, de teatro. Já trazia alguma experiência na parte de teatro amador. Depois a Rafaela fez-me um convite, sim foste tu.

R: Já nem me lembrava, achava que tinha sido ao contrário.

P: Não.

R: Porque ele num dos trabalhos de curso ele chegou a interpretar uma música e eu achava que...

P: Não, foi na sequência disso, mas de ensaio, mas tu e que me convidaste para fazermos uma música os dois.

R: Porque eu já trabalhava e assisti a uma apresentação dele enquanto aluno da interpretação de uma música, e como eu já tinha uma experiência de trabalho interpretação ao vivo então, pronto, então decidimos juntar aqui as duas coisas.

P: Fizemos o nosso primeiro vídeo que é a música do Anselmo Ralph com a Kataleya. Dá para notar pela gravação que está assim muito amadora que fomos nós próprios neste caso que gravamos que editamos. Só que quando lançamos este vídeo a Comunidade Surda recebeu muito bem o vídeo e começou a pedir para fazermos mais músicas. Começou a haver interesse logo desde o início neste nosso trabalho com o vídeo que era uma experiência uma tentativa. Então foi a partir daí que decidimos o segundo vídeo já foi feito, foi editado já por uma pessoa surda. Que era aluna aqui na escola do curso de Comunicação Design Multimédia e eles tinham uma disciplina de edição de vídeo. Nós decidimos falar com o aluno e o aluno propôs que esse vídeo fosse um trabalho seu para uma unidade curricular de edição de vídeo. E foi assim aos pouquinhos que nós fomos crescendo e até que veio o projeto e oficializamos o projeto digamos assim.

(R): Porque o primeiro vídeo que nós gravamos é muito amador que é gravado na rua, com uma câmara estática e praticamente não tem edição, aquilo é quase do início ao fim sempre igual. Aquilo foi uma experiência, tanto que foi partilhado nos nossos perfis pessoais, ou seja, foi carregado no YouTube num dos nossos já nem sei qual e metemos no Facebook. Só que houve tantas partilhas, tantos comentários tantos elogios de gente gostar e a dizer: “Finalmente posso pôr a mão em cima do computador e para além de sentir a vibração entendo o que está a ser cantado”. Pronto e depois surgiu esta oportunidade de nós termos aqui um aluno surdo a

estudar nem ESEC juntou se aqui, não é, um bocadinho os astros alinharam-se para que ele tivesse uma disciplina de edição de vídeo e nós precisássemos de alguém que editasse - não dominamos essa área. Pronto. E mais uma vez foi uma partilha pessoal até. Esse vídeo até está identificado mesmo como trabalho da disciplina, pronto, e a aceitação foi sendo cada vez melhor e maior e chegou a um ponto que nós nem sequer tínhamos nome na altura, pronto, éramos a Rafaela e o Pedro.

P: Exato.

R: (os vídeos) Ganharam uma dimensão tal que nós achávamos que teríamos que existir enquanto projeto e não só enquanto internos em nome individual. Tanto é que os primeiros quê... três ou quatro vídeos foram partilhados nos perfis. E depois tivemos que voltar a carregar para esse canal do YouTube já dos MusicSign, pronto depois até perdemos ali um bocado as visualizações, pronto enfim. Mas para dizer que nós nunca achamos, nunca pensamos que isto tivesse assim um nome e esta aceitação por parte da comunidade. Mas teve porque também percebemos que de facto as pessoas sentem vibrações sonoras, não é, gostam de música e uma coisa é ler uma letra escrita no ecrã do computador e pensar “ah ok é isto que está a ser cantado” e outra coisa é acompanhar exatamente na língua que lhes é natural.

D: Sim sim, tanto que eu num questionário que fiz, que ainda está em desenvolvimento, ainda tenho poucas respostas, mas vou cada vez mais conseguindo perceber que há muita gente que diz que quando tem um intérprete em concerto a experiência é tão mais imersiva porque para eles não sentem só uma parte conseguem perceber depois todo como um todo é que realmente se existisse esta... a Língua Gestual se fosse comum em concertos ao vivo provavelmente a comunidade assistiria muito mais a concertos ao vivo e haveria uma maior aceitação até depois da comunidade ouvinte na este tipo de coisas, não é? Uma coisa que eu também estou a estudar é qual é a aceitação depois da comunidade ouvinte em ter um intérprete ao vivo. Isto no sentido do design porque acaba por ser um elemento visual ao qual as pessoas não estão habituadas. As pessoas digamos que não vê RTP não está habituada a ter ali em constante um intérprete.

R: Trabalhar em televisão é diferente porque no meio televisivo o interprete está restringido ali ao quadrado, não é, e a pessoa ouvinte não precisa daquilo facilmente se abstrai, facilmente ignora.

D: Sim, sim, sim.

R: Isso depende muito de como é que é, como é que está inserido o intérprete. Mas já há situações em que faz parte do espetáculo, mesmo que não faça a corpo inteiro. Só isso é um fator que chama a atenção e portanto, a pessoa inevitavelmente vai olhar e depois o intérprete também dança e portanto é mais detrator, se assim quisermos chamar, de o que na televisão. Mas de qualquer maneira nós também achamos que este projeto também é uma forma de sensibilizar as pessoas ouvintes para a existência da Comunidade Surda. E acho que os espetáculos ao vivo também seriam uma ferramenta nesse sentido. E depois lá está, uma coisa é, eu posso olhar para algo que é novo para mim pensar: “ah o que é isto? Interessante.”. Mas depois se eu não preciso daquilo, ou se aquilo não me diz nada eu também não vou manter meu foco de atenção naquilo, lá está, durante uns minutos se calhar até sim, posso tirar o foco do concerto, por assim dizer, mas depois rapidamente se volta aquilo que me interessa e àquilo que vou lá. Por isso não creio que...

P: Eu acho que, na parte principalmente dos concertos ao vivo ou espetáculos ao vivo, nem é tanto o público ouvinte aceitar o intérprete, mas é mais o artista. Ainda há pouco tempo, salvo erro um ou dois anos, vi um num vídeo de um cantor, no Brasil salvo erro, que tinha o intérprete, e a meio do concerto mandou o intérprete sair porque estava a tirar o protagonismo todo. Isso acontece infelizmente.

D: Infelizmente, não é? Por acaso é uma coisa que eu não tinha pensado e é uma boa... tentar também trazer essa perspectiva para a investigação de o que é que o artista vai sentir, entre aspas, e ter ali uma pessoa neste caso que pode claramente tirar o protagonismo. Já vi alguns vídeos de intérpretes americanos em... em concertos onde eles tiravam completamente o show ao artista.

R: Sim isso é um grande problema dos espetáculos ao vivo não é só em concertos em teatros também. Querem sempre pôr o intérprete o mais de lado possível o menos flagrante possível para não tirar o protagonismo. Enfim, é um a mentalidade que ainda tem de vir a mudar. Eu acho que quando os artistas perceberem que é mais um público, é mais pessoas podem trazer para os espetáculos, porque é isso que as pessoas têm, que os artistas dificuldade em entender é que se eu tiver este meu espetáculo acessível eu terei mais pessoas a vir ver outras pessoas que não têm isto. Só que muitos deles também não precisam.

D: sim, sim.

P: Uma das formas de contornar a situação seria, lá está, o intérprete ser inserido no próprio espetáculo.

D: Ok.

P: Por exemplo, no caso de um concerto ao vivo, se calhar temo o cantor à frente do palco, e vamos pôr o intérprete num canto ou cá em baixo na plateia. Se o cantor e o intérprete, por exemplo, estiverem, por exemplo, mesmo lado a lado, ou se tiverem perto, as pessoas todas vão olhar para os dois, e já não vai haver aquele desvio de atenção “ah agora estão a olhar mais para o intérprete e não estão a olhar para mim, mas o concerto é meu, eu é que estou a cantar e estão a olhar para aquela pessoa que ali está a fazer sabe lá Deus o quê”

R: Pois.

P: Incluindo o intérprete no espetáculo, teatral ou concerto, resolve muitas dessas questões, eu acho.

D: Isso é muito interessante, por acaso é muito interessante. Eu por acaso queria perguntar-vos se sentem... Eu senti... Como eu não faço parte da Comunidade Surda e conheço muito pouco, sinceramente, comecei agora a investigar mais por causa do mestrado. Senti sempre que contactei associações ou até páginas no Facebook ou assim senti a comunidade muito retraída em querer participar. Ou seja, tenho o questionário numa questionário uma das coisas que eu quero perceber a partir do questionário é qual seria a localização do intérprete no palco. E muita gente responde que o ideal seria nos ecrãs gigantes porque, porque... se tiver no palco, em palco com o artista... está mais ou menos assim 60 40 em palco com o artista e ecrãs gigantes ou uma mistura dos dois. Porque sentem que se não tiverem perto não vão conseguir perceber os movimentos não vão conseguir ter a cem por cento a tal experiência imersiva da língua gestual.

Mas esse comentário para mim foi fantástico era uma das coisas que eu queria... que eu queria perguntar é: como é que é o ideal de estar um intérprete em palco num concerto ao vivo, ou seja, neste caso seja o concerto ao vivo ou teatro, mas no meu caso serão concertos, seria possivelmente ter um intérprete com o cantor ou artista seja ele qual for e possivelmente ao

mesmo tempo passar nos ecrãs gigantes nos lados, nas laterais, como costumam aparecer nos concertos. Durante o concerto ir aparecendo essa mesma essa mesma interpretação.

P: Sim, mas também tudo depende um bocado da dimensão do concerto. Vamos imaginar aqueles concertos mais intimistas, por exemplo, num teatro, numa sala de espetáculos teatral. Aí se calhar o intérprete não precisa de estar projetado no ecrã.

R: Muitos deles nem se quer têm projeção.

D: Sim, sim.

P: Nunca palco, perto do artista será o ideia. Agora se tivermos a falar de um concerto de grande dimensão, com muitas pessoas, então isso sim, o ideal é projetar o intérprete nos ecrãs, mas o ecrã aí nem precisa de estar ao pé do artista, pode estar num espacinho de parte, a gravar, têm a câmara e todos estão a ver o intérprete.

R: Acho que depende muito das condições físicas onde o espetáculo se realiza. Porque é questão dos ecrãs ou do intérprete não estar em palco é o que é que podes ter. Imagina, se tu pensares num festival de verão, tu tens muita gente que está próxima do palco, mas a outra está mais afastada não quer estar ali quer assistir ao concerto mas quer estar um bocadinho mais afastado. Só que quem está à frente para ver mesmo junto ao palco, muitas vezes também não tem acesso aos ecrãs. Então depois aí condicionas dizer: tu surdo, queres assistir a este concerto mas não pode estar junto ao palco, porque se não, não vês. É uma logística um bocadinho mais complicada.

P: É preciso estudar e pensar qual o melhor posicionamento para os ecrãs que aumentam o campo de visão. Qual seria a melhor disposição.

R: Sim.

D: Bem, a última coisa que eu queria perceber que, graças a Deus, vocês chegaram logo à questão que eu queria. Queria perceber qual é o processo que vocês fazem. Primeiro decidir uma música – não é? – que vão interpretar. E qual é o processo que vocês fazem desde chegar

à interpretação... vou dizer crua da música em si, da letra si, até chegarem ao fim dizerem OK agora sim isto é uma interpretação de música não é uma interpretação só da letra.

R: Bom, então. Nós normalmente tentamos... como nós somos dois, e um homem e uma mulher, nós tentamos escolher músicas que sejam duetos. Para que eu fique a interpretar a parte que é cantada pela voz feminina e o Pedro pela voz masculina. Pronto, começa por aí, mas nem sempre é possível. Nem sempre há músicas que nós gostamos. Portanto nós tentamos que sejam duetos, quando não são duetos são músicas que passam muitas vezes na rádio, portanto são aquelas mais comerciais, ou que são mais “batidas” para nós [falha no áudio] para chegarem à comunidade. e às vezes são músicas que nós gostamos. Às vezes eu oiço uma música e digo: “olha Pedro, o que é que tu achas desta?”. Portanto, também já tivemos alguns pedidos, mesmo por parte da Comunidade Surda que nos pediu para interpretar este ou aquele tema. Mas no geral o processo de escolha é assim, depois em relação à preparação.

P: Preparação... a preparação demora mais ou menos uma a duas semanas, nós [falha no áudio] ou seja, depois da música estar escolhida, cada um de nós vai ver a letra isoladamente, em casa a pensar em propostas de interpretação. Depois juntamos para discutir, até porque imagina, um refrão, em que cantem os dois, nós os dois temos que fazer exatamente o mesmo, então temos que discutir essas partes. Discutimos e...

R: Mesmo... desculpa interromper. Mesmo ao longo das partes que são minhas, ou são só dele. Tem que haver uma coerência linguística, não é? Portanto o assunto... à partida a letra será a mesma. Portanto se há coisas que são faladas – cantadas – na parte dele e na minha nós tentamos que a interpretação seja semelhante ao que... que seja coerente, pelo menos. Não tem que ser exatamente igual porque isso é uma questão também interpretativa e não só de tradição, não é?

D: Claro, claro.

P: Então, depois de nós escolhermos as características linguísticas é praticar... praticamos de forma isolada, praticamos em conjunto para estarmos sempre no mesmo ritmo. Ver visualmente como é que fica a interpretação, que nós tentamos ter também uma interpretação... ahm... que visualmente seja agradável para quem está a ver. Não ser apenas uma interpretação.

Às vezes metemos algum elemento ou outro mais poético ou tentamos às vezes brincar um bocadinho o gesto também... digamos assim.... e... depois de estar ensaiado

R: Sim, agora na sequência do que ele disse, porque nós estamos a trabalhar no fundo como poesia, não é? Portanto é quase como se fosse um texto poético e então esta questão de brincar com o gesto, isto é, nós muitas vezes fazemos coisas que não, não é não é um gesto que existem na língua gestual mas brincamos com as mãos tentamos criar como nós ouvimos as vezes em poesia sonoridades ou palavras que não são... ou junção de partes de palavras para criar alguma coisa que fique bem no contexto, nós fazemos isto também como gestos, fazemos isto. E temos que praticarem e estar os dois a ver se resulta e a ver se a pessoa ao receber se vai perceber ou se já estamos também extrapolado massificado e de repente fica tipo: “êh que é que é isto?”

P: Nós temos aqueles gestos que são realizados com as duas mãos. Então há alturas que nós juntamos os dois. Eu faço uma parte do gesto com a minha mão, a Rafaela faz o resto do gesto com a mão dela.

R: Imagina, fazemos isto que significa, por exemplo, união. Então aquilo que nós às vezes fazemos é: [exemplo por gestos]. Ou seja, fica esteticamente mais agradável de visualmente, em vez de estar eu a fazer isto e ele a repetir, isto se for na parte do refrão em que cantamos os dois, então fazemos aqui uma... uma...

D: Eu falo por mim, que não sei a Língua Gestual, mas o último vídeo que eu vi vosso, estou a tentar lembrar-me qual era a música... que é um recente.... eu penso que deve ser dos mais recentes... que é assim... filmado na rua ao pé de uma ponte...

R: É o da Blaya.

P: É o da Blaya com o Virgul.

R: Sim sim eu adorei esse vídeo e eu não percebia absolutamente nada do que se passava, mas acho que está super bem conseguido.

R: E nós ainda não passamos à parte da gravação, isto tudo é antes de gravar.

D: Sim, sim, sim.

P: [falha no áudio] Após termos a interpretação feita, começamos a tentar visualizar o vídeo de como é que vai ser o vídeo a nível artístico para não ser só um simples vídeo... Para isso montávamos uma câmara à nossa frente, com tripés, filmávamos e estava o vídeo feito. Nós queremos algo artístico.

R: E nós provavelmente, terás visto também outras coisas na net, há muita gente que interpretar músicas assim com este fundo.

D: Sim, sim, sim.

R: Fazer isso em casa, pronto. Nós não queríamos ser só sermos só mais um. Para fazer isso devemos destacar precisamente por ser uma interpretação, mas que tivesse, que fosse artístico, que não fosse só pegar uma câmara e pronto, interpretar. Que é válido, atenção, não estou a dizer que é menos válido. Mas nós queríamos fazer alguma coisa diferente.

P: Na parte artística quando começamos a visualizar o vídeo, se a música tiver um videoclipe original, nós vamos ver para tirar algumas ideias que é para os vídeos terem alguma coisa... estarem relacionados. Nem que seja a nível de roupa ou às vezes uma coreografia ou outra de dança.

R: No da Blaya, por exemplo, nós fazemos a mesma dança que eles fazem no vídeo.

D: Sim.

R: Portanto nos temos essa preocupação de não destoar completamente do artista, dos artistas, não é?

D: Acham que seria mais benéfico agora tendo aqui dois cenários. Por exemplo, num concerto inteiro ao vivo vamos pensar que um concerto pode ter duas três horas. Acham mais benéfico por exemplo passar um vídeo espécie em videoclipe como vocês fizeram nesse vídeo durante o concerto ir passando assim ou estar lá um intérprete ao vivo. Eu não faço a menor ideia do quão esgotante é para um intérprete estar duas três horas a interpretar.

R: Um concerto de duas horas é muito difícil ser só um.

D: Pois, exatamente. E todo este trabalho que existe prévio até chegar a uma música. E vocês descreveram agora o processo para uma música só que demora duas três semanas se for preciso um mês possivelmente até seria mais vantajoso. Ser um artista que chegava ao pé de um, 2 intérpretes, seja o que for e dizer: “Olhem eu quero dez videoclipes para este meu álbum que vou apresentar e vai ser passado em concerto”. Acham que seria mais vantajoso e mais prazeroso depois para a experiência de concerto ser feito assim ou estar lá, efetivamente, um intérprete ao vivo.

P: Eu acho que esteticamente para o artista fica muito melhor, tendo o vídeo a passar. Só que por outro lado, naqueles momentos em que o artista fala com o público, o público aí não tinha acesso à informação, e há improvisações durante um concerto – por exemplo quando o cantor para de cantar para o público cantar. Isso tudo iria se perder. Por isso o melhor mesmo é o intérprete, neste caso num concerto teriam de ser pelo menos dois ou três intérpretes estarem presentes, e estarem a fazer no momento...

D: Sim.

P: ...a interpretação

D: Ok. Surgiu-me essa dúvida enquanto vocês estão a explicar esse processo. Pensei: “Como é que é possível um concerto de duas horas ou mais ou a um festival de verão por exemplo, como falaram há um bocado num festival. Como é que seria possível criar um festival inteiramente inclusivo em vários palcos, vários artistas, para cada artista teria que haver várias intérpretes porque duas ou três músicas talvez para intérprete”. Realmente exige aqui uma panóplia de pessoas, não é? Não só de materiais em si, mas de pessoas também.

P: Se formos a ver, um artista tem 6 meses a um ano para preparar uma turné, depois está sempre a fazer o mesmo. Nós, os intérpretes, às vezes temos duas semanas para decorar não sei quantas músicas que o artista decorou em seis meses ou que já canta há cinco seis anos. É essa a parte que vai-nos cansar imenso. Porque é tudo preparado ali, muito rápido.

D: Sim, sim. Exige... Eu já tinha me apercebido disso, eu sou violinista e sou música em vários outros sentidos e já me tinha apercebido de que realmente o processo de conseguir interpretar uma música para além de longo e é cansativo porque depois exige toda uma preparação não só escrita, digamos assim, mas física também e acho superinteressante e um dia ainda hei-de aprender. Não sei quando, mas um dia hai-de aprender. Está na minha *to-do list*.

Bem, eu sinceramente adorei falar convosco [áudio falhou no resto de cerca de três minutos de entrevista, que se resumiram em agradecimentos.]