



Teatros Municipais e o envolvimento da comunidade local nos seus programas

Ana Rita Bastos Sousa

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Gestão Cultural

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação da Doutora Luísa Arroz Albuquerque

Fevereiro 2013



Teatros Municipais e o envolvimento da comunidade local nos seus programas

Ana Rita Bastos Sousa

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Gestão Cultural

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação da Doutora Luísa Arroz Albuquerque

Fevereiro 2013

COPYRIGHT

Teatros Municipais e o envolvimento da comunidade local nos seus programas

Copyright em nome de

Ana Rita Bastos Sousa

ESAD.CR/IPL

A Escola Superior de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria tem o direito arquivar, reproduzir e divulgar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado e de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

RESUMO

Em Portugal, nas últimas décadas, surgiram um pouco por todo o país vários lugares onde se vê o espetáculo, os Teatros Municipais (Teatros, Cine-teatros e Centros Culturais), foram, construídos ou reabilitados estimulados sobretudo pelos programas governativos, Rede de Teatros Históricos, Rede Nacional de Teatros e Cine-teatros e Rede Municipal de Espaços Culturais. Estes programas pretenderam recuperar espaços que marcavam fortemente a memória coletiva das cidades onde estavam implantados, quer pelo seu valor social, quer pelo seu valor arquitetónico, mas também pretenderam servir de impulso à prática das artes e à fruição cultural um pouco por todo o país.

O trabalho de investigação com a temática: *“Teatros Municipais e o envolvimento da comunidade local nos seus programas”* pretendeu estudar estes equipamentos culturais, e a forma como envolvem as comunidades locais na sua programação.

Pretendeu refletir sobre o que são os Teatros Municipais, a sua história, as suas características, os seus modelos de funcionamento e a sua função social de acordo com as suas missões. Assim como perceber de que forma as comunidades locais e estes equipamentos se envolvem e a importância desse envolvimento, partindo de três questões basilares: o envolvimento das comunidades em espetáculos profissionais juntamente com artistas profissionais; o envolvimento das comunidades na programação do T.M. – através da apresentação de espetáculos promovidos pela comunidade; o envolvimento em projetos conjuntos (não só espetáculos “isolados” mas projetos continuados).

Para concretizar este estudo foram seguidas as duas estratégias de recolha de informação: a consulta a fontes documentais e bibliográficas, em livros, sítios na internet, programas e artigos de jornal; e a realização de um inquérito por questionário, dirigido a responsáveis por cinco teatros, previamente selecionados, pertencentes a uma rede de programação.

Os resultados obtidos permitiram-nos perceber que os Teatros Municipais, apesar de apresentarem missões e objetivos semelhantes são espaços bastante diferentes entre si, essas diferenças são sentidas a vários níveis: físicos (espaços), técnicos (equipamentos), humanos (equipas), financeiros (modelos de gestão e financiamento), programáticos (programação e projetos) e também no envolvimento com a comunidade.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Teatro Municipal, Comunidade, Envolvimento, Apropriação.

ABSTRACT

In Portugal, in recent decades, there emerged all over the country several places where you can see the show, the Municipal Theatre (Theatres, Cine-theaters and cultural centers), were constructed or rehabilitated stimulated mainly by the government programs, Network Theaters Historic, National Network of Theatres and Cinema-theaters and the Municipal Cultural Spaces. These programs sought to strongly recover spaces that marked the collective memory of the cities where they were deployed, either by its social value or for its architectural value, but also intended to serve as a boost to the practice of the arts and cultural enjoyment all over the country.

The research work with the theme: "Municipal Theatres and involvement of the local community in their programs" intended to study these cultural facilities, and how they involved the local communities in its programming.

Its intention is to reflect on what are the Municipal Theatre, its history, its characteristics, its models and its social functioning according to their missions. As well as understanding how local communities and these equipments engage and the importance of this involvement, based on three basic issues: community involvement in professional performances with professional artists, community involvement in the planning of the MT - By presenting shows promoted by the community, involvement in joint projects (not only "isolated" shows but ongoing projects).

In order to achieve this study there were followed two strategies for gathering information: querying bibliographic and documentary sources, books, websites, programs and newspaper articles, and conducted a survey, aimed at five theater directors, previously selected, belonging to a network program.

The results allowed us to realize that the Municipal Theatres, despite having similar objectives and missions are quite different spaces, these differences are felt at many levels: physical (spaces), technical (equipment), human (teams), financial (management models and funding), programming (programming and design) and also in community involvement.

KEYWORDS: Theatre, Municipal Theatre, Community Involvement, Appropriation

ÍNDICE

COPYRIGHT	i
RESUMO	ii
PALAVRAS-CHAVE:	ii
ABSTRACT.....	iii
KEYWORDS.....	iv
ÍNDICE	v
ÍNDICE TABELAS.....	vii
ÍNDICE GRÁFICOS	vii
LISTA DE ABREVIATURAS.....	ix
1. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA.....	2
2. METODOLOGIA	4
2.1. PERGUNTA DE PARTIDA.....	4
2.2. OBJETIVOS	4
2.3. TÉCNICAS DE ANÁLISE – INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO.....	5
2.4. CONSTRUÇÃO DO INQUÉRITO.....	5
2.5. GRUPOS DE PERGUNTAS:.....	5
2.6. AMOSTRA.....	6
2.7. CARACTERIZAÇÃO DOS INQUIRIDOS	6
2.8. LIMITAÇÕES DO INQUÉRITO.....	7
3. O LUGAR ONDE SE VÊ UM ESPETÁCULO	8
3.1. O TEATRO NO SÉCULO XVIII	9
3.2. OS TEATROS EM PORTUGAL	11
3.3. OS T.M. EM PORTUGAL NO SÉCULO XX E XXI – POLÍTICAS DE CONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO	19
3.4. TEATROS QUE COMPÕEM O ESTUDO	30
3.4.1. CENTRO CULTURAL DO CARTAXO - MUNICÍPIO DO CARTAXO	30
3.4.2. CINE-TEATRO JOAQUIM DE ALMEIDA – MUNICÍPIO DO MONTIJO	30
3.4.3. CINETEATRO SÃO JOÃO – MUNICÍPIO DE PALMELA	31
3.4.4. CINETEATRO MUNICIPAL JOÃO MOTA – MUNICÍPIO DE SESIMBRA ...	31
3.4.5. CINE-TEARO SOBRAL DE MONTE AGRAÇO.....	32
3.4.6. RESULTADOS DA ANÁLISE:	32
3.5. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	34
4. O QUE SÃO OS TEATROS MUNICIPAIS?	36

4.1. OS T.M. INQUIRIDOS - TRATAMENTO DE DADOS	44
4.2. OS T.M. E A COMUNIDADE	49
4.2.1. QUAL A FUNÇÃO QUE OS T.M. CONSIDERAM OCUPAR NA VIDA DAS COMUNIDADES.....	50
4.2.2. ESPETÁCULOS COM A PARTICIPAÇÃO DA COMUNIDADE	54
4.2.3. PROJETOS COM A COMUNIDADE	57
4.2.4. ESPETÁCULOS PROMOVIDOS PELA COMUNIDADE	59
4.2.5. PROJETOS DA COMUNIDADE, PROJETOS COM A COMUNIDADE, OU AMBOS?	62
4.3. CONCLUSÕES DO CAPÍTULO	64
5. CONCLUSÕES	65
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	68
7. ANEXOS.....	71
ANEXO I - TEATROS MUNICIPAIS – ENVOLVIMENTO DA COMUNIDADE LOCAL - QUESTIONÁRIO.....	72

ÍNDICE TABELAS

TABELA N.º 1: Teatros Apoiados pelo QCAII	23
TABELA N.º 2: Rede Nacional de Teatros e Cineteatros – Capitais de Distrito	24
TABELA N.º 3: Rede Municipal de Espaços Culturais.....	24
TABELA N.º 4: Rede Nacional de Teatros – Capitais de Distrito.....	25
TABELA N.º 5: Rede Municipal de Espaços Culturais.....	25
TABELA N.º 6: Teatros Apoiados “Rede Nacional de Teatros e Cineteatros” e a “Rede Municipal e Espaços Culturais”	26
TABELA N.º 7: Teatros apoiados no âmbito do QCAIII.....	27
TABELA N.º 8: Teatros recuperados em Maio de 2002	28
TABELA N.º 9: Teatros do estudo: intervenção e financiamento	33
TABELA N.º 10: Proposta de divisão por área e função dos profissionais dos T.M.....	38
TABELA N.º 11: Funções desempenhadas pelos profissionais dos T.M inquiridos.....	47

ÍNDICE GRÁFICOS

GRÁFICO N.º 1: Idade Responsáveis pelo preenchimento do inquérito por questionário.....	7
GRÁFICO N.º2: Período de encerramento dos Teatros nas cidades que compõem o estudo..	33
GRÁFICO N.º 3: Número de lugares da Sala de Espetáculos.....	46
GRÁFICO N.º 4: Áreas de Programação abrangidas pelos Teatros inquiridos.....	48
GRÁFICO N.º 5: Área de influência dos Teatros inquiridos.....	48
GRÁFICO N.º 6: Envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.....	54
GRÁFICO N.º 7: Regularidade do envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.....	55

GRÁFICO N.º 8: Áreas de Programação abrangidas nos espetáculos onde há envolvimento /participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.....	55
GRÁFICO N.º 9: Taxas de ocupação nos espetáculos onde há envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.....	56
GRÁFICO N.º 10: Tipologia dos participantes nos espetáculos onde há envolvimento participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.....	56
GRÁFICO N.º 11: Efeito da experiencia, nos participantes de espetáculos onde há envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.....	57
GRÁFICO N.º 12: Regularidade de apresentação de espetáculos promovidos pela comunidade.....	60
GRÁFICO N.º 13: Tipo de apoio prestado aos espetáculos promovidos pela comunidade	60
GRÁFICO N.º 14: Ocupação da sala nos espetáculos promovidos pela comunidade.....	61

LISTA DE ABREVIATURAS

CCR-LVT - Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo

CEE - Comunidade Económica Europeia

FEDER - Fundo Europeu para Desenvolvimento Regional

FFC - Fundo de Fomento Cultural

IPAE – Instituto Português das Artes do Espetáculo

IQF - Instituto para a Qualidade na Formação

MC - Ministério da Cultura

MEPAT - Ministério do Equipamento, do Planeamento e da Administração do Território

PERLVT - Plano Estratégico da Região de Lisboa e Vale do Tejo

PIDDAC – Programa de Investimentos e despesas de desenvolvimento da administração Central

POC - Programa Operacional da Cultura

POPH - Programa Operacional Potencial Humano

PORLVT – Programa Operacional Regional de Lisboa e Vale do Tejo

POVT - Programa Operacional de Valorização do Território

QCAII - Quadro Comunitário de Apoio II

QREN – Quadro de Referência Estratégico Nacional

T.M. – Teatros Municipais

UE - União Europeia

“Um Teatro, mesmo que Municipal, é do Mundo. Cosmopolita e contemporâneo. Acção Cultural e Educativa. Projeto inacabado, em construção diária. Enraizado na comunidade. Território da modernidade. Criação, ousadia e risco”.

Américo Rodrigues, 2009 (Centeno, 2012)

1. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

A presente dissertação, intitulada: *Teatros Municipais e o envolvimento da comunidade local nos seus programas*, surge no âmbito do Mestrado de Gestão Cultural da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha – Instituto Politécnico de Leiria, e resulta de uma investigação que teve o seu início no primeiro trimestre de 2012, sendo concluída em fevereiro de 2013.

Os T.M. (Teatros, Cine-teatros e Centros Culturais) nas últimas décadas foram surgindo, construídos ou reabilitados, um pouco por todo o país, estimulados sobretudo pelos programas governativos, Rede de Teatros Históricos, Rede Nacional de Teatros e Cine-teatros e Rede Municipal de Espaços Culturais, apresentados em 1999 pelo M.C dirigido pelo Ministro Manuel Maria Carrilho.

Estes programas de apoio à reabilitação/reconstrução e construção de teatros e centros culturais pretenderam recuperar espaços que marcavam fortemente a memória coletiva das cidades onde estavam implantados, quer pelo seu valor social, quer pelo seu valor arquitetónico, mas também pretenderam servir de impulso à prática das artes e à fruição cultural um pouco por todo o país.

Mas será que essa fruição foi conseguida? Será que apesar de recuperados estes espaços desenvolvem programas que envolvem a comunidade e as artes? Os T.M. conseguem captar, criar e fidelizar públicos? Continuam estes espaços a manter a missão para a qual foram destinados? Foi ou é necessário alterar a sua missão?

Na procura de respostas para estas questões, este trabalho de investigação pretende estudar estes equipamentos culturais e a forma como abrangem as suas comunidades na programação que apresentam.

Ao serem espaços municipais, estes equipamentos têm uma missão de serviço público? E ao serem um serviço público, devem ou deveriam ter uma relação com a comunidade, mas será que essa relação acontece? Com que regularidade acontece? Quais as consequências dessa relação?

Esta dissertação é escrita num momento em que a Cultura em Portugal atravessa mais um período conturbado, o Ministério da Cultura foi substituído por uma Secretaria de Estado, e consequentemente alguns dos programas que desenvolvia, ou apoiava deixaram de existir, ou foram alterados ou substituídos, a cultura viu os impostos relacionados com a sua atividade majorados e as autarquias sentem cada vez mais dificuldades financeiras, muitas vezes refletidas na programação dos T.M., nos restantes equipamentos culturais, e no apoio aos agentes culturais locais, parece-nos premente refletir sobre algumas questões relacionadas com a função destes equipamentos e com o seu envolvimento com a comunidade.

Tendo como pergunta de partida: ***Que alterações verificam os Teatros Municipais após o envolvimento das comunidades locais na sua programação?***, quisemos aferir neste estudo a relação de envolvimento que existe entre os T.M. e a comunidade.

Definimos os seguintes objetivos: verificar/ refletir sobre o que são os T.M., que funções cumprem, que funções deveriam cumprir e suas diferentes organizações e modelos de gestão, e definir conceitos como Teatro Municipal e comunidade, para após esta definição aferir qual a função que os T.M. consideram ocupar na vida das comunidades locais; perceber se os T.M. incluem na sua programação os projetos produzidos pelos agentes locais e/ou projetos com a comunidade local e porquê; e verificar se é importante para o TM apresentar projetos da comunidade, projetos com a comunidade, ou ambos.

Antes de iniciar o estudo, entendemos que seria importante definir em que moldes iríamos analisar o *envolvimento* do T.M. e da *comunidade*. Nesse sentido, partindo do princípio que ***envolvimento*** é o ato ou efeito de envolver, ou seja, o ato ou efeito de incluir, comprometer, implicar, misturar. (Costa, 1987), decidimos analisar esse envolvimento partindo de três questões basilares:

- o envolvimento das comunidades em espetáculos profissionais juntamente com artistas profissionais;
- o envolvimento das comunidades na programação do T.M. – através da apresentação de espetáculos promovidos pela comunidade;
- o envolvimento em projetos conjuntos (não só espetáculos “isolados” mas projetos continuados).

Ao longo do estudo fomos constatando que ao falarmos da relação entre T.M. e comunidade não falamos só de envolvimento, mas também de apropriação no sentido em que a comunidade participa, usufrui e apropria-se do T.M. como um bem coletivo. No dicionário a palavra ***apropriação*** é definida como o ato ou efeito de apropriar, ou de apropriar-se, e apropriar é tornar próprio, adaptar, acomodar, aplicar e atribuir (Costa, 1987).

A relação entre T.M. e comunidade não é apenas uma relação de implicação de ambas as partes, em que se junta teatro e comunidade, mas é, além disso, uma relação de pertença, de trabalho conjunto.

2. METODOLOGIA

Esta investigação pretende ser um estudo de práticas culturais. Para o concretizar foram seguidas as duas estratégias de recolha de informação: a consulta a fontes documentais e bibliográficas, em livros, sítios na internet, programas e artigos de jornal; e a realização de um inquérito por questionário, dirigido a responsáveis por alguns teatros, previamente selecionados.

A consulta de dados documentais e de outras fontes bibliográficas pretendeu definir conceitos importantes para este estudo, como: T.M. e Comunidade. Permitiu ainda elaborar um breve enquadramento histórico sobre os T.M. em Portugal e verificar/ refletir sobre o que são os T.M., que as suas funções e as suas diferentes organizações e modelos de gestão.

A aplicação dos inquéritos por questionário, pretendeu, além da verificação dos conceitos anteriormente definidos, e da análise às diferentes formas de funcionamento destes espaços, aferir qual a função que os T.M. consideram ocupar na vida das comunidades locais e perceber se os T.M., envolvidos no estudo, incluem na sua programação os projetos produzidos pelos agentes locais e/ou projetos com a comunidade local e porquê. Através, destes questionários, procurou-se ainda perceber, se na opinião dos responsáveis por estes espaços, é importante para o TM apresentarem projetos da comunidade, projetos com a comunidade, ou ambos.

Das estratégias aplicadas, a realização dos inquéritos por questionário constitui um elemento fundamental para esta investigação, pois foi através da sua aplicação que se pretendeu aferir a questão fundamental deste estudo, levantada pela pergunta de partida.

2.1. PERGUNTA DE PARTIDA

Que alterações verificam os Teatros Municipais após o envolvimento das comunidades locais na sua programação?

2.2. OBJETIVOS

Ao utilizar estas metodologias a presente investigação pretende atingir os seguintes objetivos:

- a) Verificar/ refletir sobre o que são os T.M., que funções cumprem, que funções deveriam cumprir e suas diferentes organizações e modelos de gestão;
- b) Definir conceitos como Teatro Municipal e comunidade;
- c) Aferir qual a função que os T.M. consideram ocupar na vida das comunidades locais;
- d) Perceber se os T.M. incluem na sua programação os projetos produzidos pelos agentes locais e/ou projetos com a comunidade local e porquê;

- e) Verificar se é importante para o TM apresentar projetos da comunidade, projetos com a comunidade, ou ambos.

2.3. TÉCNICAS DE ANÁLISE – INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO

A escolha da técnica de análise, inquérito por questionário, de administração direta¹, realizado através do envio via correio eletrônico, “consistiu em colocar a um conjunto de inquiridos, (...), uma série de perguntas relativas à sua situação (...) profissional, às suas opiniões...” (Raymond Quivy, 1995) sobre o funcionamento dos T.M. onde, estes programadores, desenvolvem a sua atividade profissional.

2.4. CONSTRUÇÃO DO INQUÉRITO

O inquérito aplicado foi dividido em três partes: *1ª Parte*: Identificação e caracterização do espaço; *2ª Parte*: Programação e envolvimento da Comunidade; *3ª Parte*: Responsáveis pelo preenchimento; e contou com vinte e oito perguntas.

2.5. GRUPOS DE PERGUNTAS

Na *1ª Parte*: Identificação e caracterização do espaço: as dezoito perguntas que o constituíram, tiveram como objetivos: identificar o edifício e as suas principais características, físicas e humanas; conhecer a sua missão e os seus objetivos; analisar a sua área de influência e perceber se estes teatros acolhem companhias residentes.

Na *2ª Parte*: Programação e envolvimento da Comunidade; foi constituída por cinco perguntas fundamentais para identificar as áreas de programação destes teatros, assim como o envolvimento das comunidades nos seus programas. Podemos dividir estas cinco questões em três grupos: o 1º Grupo: Áreas de programação abrangidas pelo Teatro; teve como finalidade identificar as áreas de programação com maior incidência neste grupo de Teatros; o 2º Grupo, ao colocar questões como: *O Teatro programa espetáculos onde há envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação, juntamente com artistas profissionais?*; *Na programação há espaço para a apresentação de espetáculos e atividades promovidos pela comunidade (companhias locais, escolas, associações e artistas)? O Teatro possui algum projeto de com a comunidade?*, pretendeu aferir qual o envolvimento do Teatro em projetos com a comunidade, nomeadamente a regularidade com que acontecem, as áreas de programação abrangidas, o tipo de apoio prestado, o tipo de participantes, e os efeitos dessas experiências, quer em termos de taxas de ocupação (público), quer em termos da consequência da experiência nos participantes; a questão colocada no 3º Grupo: *Considera que ao abrir espaço na programação para o apoio e realização de atividades da comunidade altera a forma como a comunidade vê o espaço?* foi uma questão de opinião e pretendeu perceber qual a opinião destes profissionais sobre a forma como a comunidade vê o espaço.

¹ De acordo com Quivy (Raymond Quivy, 1995), um inquérito por questionário é de administração direta, quando é o próprio inquirido que o completa.

Na última parte do questionário, a 3ª Parte: Responsáveis pelo preenchimento; através de cinco perguntas, pretendeu-se traçar um perfil sobre os responsáveis pelo preenchimento do inquérito por questionário, nomeadamente características pessoais (sexo e idade), de formação académica e as suas funções, que foi dirigido aos programadores de T.M..

2.6. AMOSTRA

A amostra inicialmente delimitada para este estudo incidiu sobre onze Teatros localizados em Municípios de pequena e média dimensão na Zona de Lisboa e Vale do Tejo, associados numa rede de programação: Abrantes; Alcanena; Alcobaca; Cartaxo; Golegã; Moita; Montijo; Palmela; Sesimbra; Sobral Monte Agraço; Torres Vedras. No entanto apenas responderam aos inquéritos por questionário, cinco T.M., Centro Cultural Município do Cartaxo; Cinema-Teatro Joaquim de Almeida – Montijo, CineTeatro São João – Palmela, Cineteatro Municipal João Mota – Sesimbra, Cine-Teatro de Sobral de Monte Agraço e foi, tendo como base esses cinco equipamentos, que este estudo foi efetuado.

A necessidade de delimitação desta amostra surgiu uma vez que no âmbito desta investigação se tornava bastante moroso estudar todos os T.M. existentes em Portugal. Para a circunscrever foram tidos em conta três fatores: a limitação de uma área geográfica (zona de Lisboa e Vale do Tejo), a dimensão dos municípios (pequena e média dimensão), e o facto de estes T.M. estarem associados, no ano de 2012, a uma rede de programação.

2.7. CARACTERIZAÇÃO DOS INQUIRIDOS

Os inquéritos por questionário foram enviados diretamente para os T.M., via correio eletrónico, e direcionados aos seus programadores, coordenadores, diretores ou produtores. Estes técnicos, que trabalham diretamente no terreno, estão encarregues da gestão e programação destes equipamentos e são mediadores entre o T.M. e a comunidade, entre as artes e os públicos, mas também são intermediários entre a cultura e a política, uma vez que inquirimos espaços municipais.

No inquérito foram colocadas algumas questões, que nos permitem caracterizar os responsáveis pelo seu preenchimento. Dos inquiridos 80% são indivíduos do sexo feminino, e 20% do sexo masculino. Com idades compreendidas entre os 24 e os 38 anos.

Quanto às habilitações académicas todos estes indivíduos apresentam formação ao nível do ensino superior, sendo que 60% dos inquiridos são licenciados e 40% possuem mestrado.

Quando inquiridos sobre a função que desempenham no Teatro Municipal, todos os inquiridos atribuem designações diferentes às suas competências profissionais: “direcção”, “programação”, “produção”, “produção e serviços educativos”, “produção e comunicação”. Relativamente à duração do desempenho desta função, 60% dos inquiridos desempenha esta função entre cinco a seis anos, referindo que o fazem praticamente desde a abertura após

recuperação/reabilitação, 20% desempenha esta função há mais de dez anos e 20% desempenha a função há um ano.

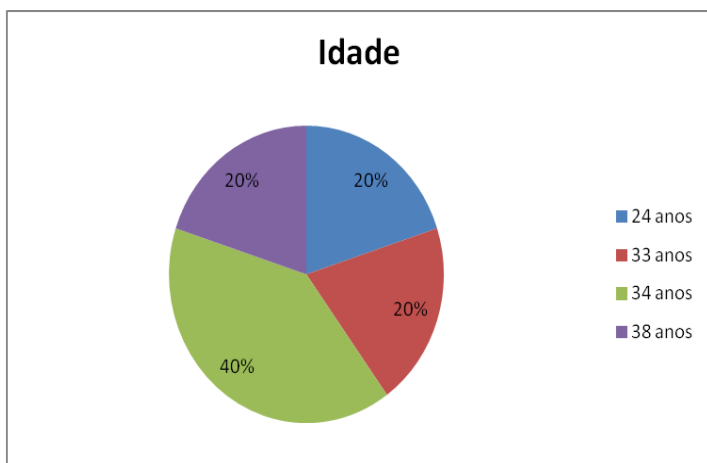


GRÁFICO N.º 1: Idade Responsáveis pelo preenchimento do inquérito por questionário.

2.8. LIMITAÇÕES DO INQUÉRITO

A escolha dos inquéritos por questionário e a forma como foram aplicados revelou, ao longo deste estudo, algumas limitações que julgamos ser importante referir.

O envio via correio eletrónico tornou a resposta menos célere, mesmo após alguns contactos telefónicos e pessoais, alguns dos inquiridos responderam tarde ou não responderam.

A falta de obtenção de resposta por parte de alguns espaços tornou a amostra pobre e levou-nos a utilizar, de forma mais sistemática, outras metodologias, como referido anteriormente: a fim de definir conceitos, foi necessário recorrer à análise de programas e políticas culturais sobre a matéria, à análise das missões de outros T.M., sendo utilizadas metodologias de investigação mencionadas anteriormente.

Ao longo da execução deste estudo verificamos também que algumas das questões do inquérito por questionário, poderiam ter sido colocadas de outra forma, a fim de proporcionarem respostas mais diretas e que deveríamos ter colocado algumas questões que não colocamos, e cuja sua resposta poderia ter esclarecido algumas questões levantadas no nosso estudo.

3. O LUGAR ONDE SE VÊ UM ESPETÁCULO

A palavra Teatro tem origem na palavra grega *Théatron* que significa “lugar onde se vê um espetáculo” (Costa, 1987, pág.1594) e é neste sentido, de lugar onde se assiste ao espetáculo, que vamos abordar o Teatro neste estudo.

Um dos mais antigos testemunhos da origem dos *Théatron* é o Teatro do Epidauro, na Grécia, que ostenta um magnífico anfiteatro, de 1400 bancadas, recortado na colina natural, em volta de uma arena, onde centenas de pessoas assistiam a representações, de comédias e tragédias por vezes acompanhadas de música, que tinham simultaneamente uma função educativa e uma forte ligação com a política e com a religião. O *Théatron* além de proporcionar uma boa perspetiva da representação permitia também a captação e amplificação natural do som, para que os milhares de homens presentes assistissem com qualidade ao espetáculo. Na arena, havia o espaço destinado aos músicos – a *orchestra*, um espaço destinado aos atores, onde acontecia a ação – *proskenium* e *sken*. Para dividir os espaços eram colocadas estruturas de madeira que auxiliavam na encenação, marcavam o espaço de representação, escondendo o que não queriam que fosse mostrado como as zonas de mudança de roupa e máquinas responsáveis por alguns dos efeitos que aconteciam em cena (Artes, 2007).

O Teatro Romano continuava a ser apresentado em espaços ao ar livre, com formato de anfiteatro, mas erguidos em terrenos planos e com a possibilidade de ser coberto por um toldo – *valerium*. Nestes edifícios romanos havia, à semelhança dos *théatron*, uma clara distinção entre o palco e a plateia. A área destinada aos espectadores, a *cavea*, torna-se num hemiciclo perfeito e absorve o semicírculo da *orchestra*. A área dos atores restringe-se a um *pulpitum* enquadrado numa monumental fachada, a *frons scaenae*. Continua a existir o *proscenium*, feito de madeira, como espaço de encenação, mas tendo como fundo uma fachada cénica, de pedra, fixa, com nichos onde são colocadas belas estátuas ornamentais, e onde os atores circulam através de portas. No espaço cénico aparece a cortina. A *orchestra* semicircular, não é utilizada nas encenações e serve de lugar privilegiado onde se sentam as pessoas importantes para ver o espetáculo.

Na Idade Média as representações eram muitas vezes ligadas à religião e acabaram por sair dos teatros, sendo realizadas em vários espaços nas ruas da cidade, nos adros das igrejas, em palcos improvisados, em cima de carroças ou em estrados de madeira ou mesmo dentro dos templos românicos e góticos ou nos salões dos nobres.

No Renascimento, em Itália a representação passa a ter o seu palco nobre no interior de edifícios, que são adaptados ou criados de raiz para receberem as encenações. Dá-se neste período a construção dos primeiros Teatros à Italiana - onde a plateia e o palco ficam em

posição frontal de oposição. Utilizam-se cenários, criados por pintores renascentistas, que pretendem dar a ilusão de profundidade ao espaço de palco e são inventados diversos mecanismos para facilitar a troca de cenários e a utilização de truques cenográficos. O lugar central era ocupado pelo rei e há um forte estatuto social associado ao lugar de onde se vê o espetáculo.

No século XVI, em Inglaterra, foram erguidos na margem do rio Tâmesa, oposta a Londres, vários edifícios teatrais de formato circular, ao ar livre. Neles, o palco, que era rodeado por três andares de galerias, prolongava-se até ao centro da arena. Os espetáculos eram realizados durante o dia, pois não existia luz artificial.

No século XVII, em Espanha, apresentavam-se espetáculos em *Pátios* (espaços internos de residências e estalagens), ou em *Corrales* (palcos abertos em espaços das ruas e becos das cidades), também durante o dia, pois não existia luz artificial. Os espaços cénicos eram tabladados de madeira, com uma cortina de fundo que servia de camarim para os atores.

No século XVIII em França, eram apresentados espetáculos de teatro com alguma frequência, autores como Molière e Racine, impulsionavam a sua propagação nas mais variadas classes sociais. O teatro era uma excelente forma de comunicação com o público e a sua apresentação, que no início do século era feita sobretudo em feiras e praças no caso do teatro dirigido ao povo, e em casas abastadas no caso das peças mais requintadas dirigidas à burguesia, na segunda metade do século o teatro é apresentado em espaços cada vez mais apropriados e adaptados, Teatros e Palácios.

3.1. O TEATRO NO SÉCULO XVIII

Num período fortemente marcado pelo Iluminismo², o teatro influenciou os filósofos da época, que voltam à praça pública e que, muitas vezes utilizam o teatro como meio de propagação das suas ideias. Neste contexto surgem, três filósofos, escritores e dramaturgos, que julgamos fazer sentido mencionar pelo seu debate em torno do teatro e do poder que teria a cena teatral de aperfeiçoar moralmente os homens: Voltaire, Diderot e Rousseau.

Voltaire (1694-1778), situando a sua obra na poética e no teatro clássico, teve como grandes referências a tragédia e a comédia do século anterior; Diderot (1713-1784), foi o fundador de um novo género: o drama, e editor da *Encyclopédie* (1750-1772), para a qual contribuíram

² Iluminismo – No século XVIII na Europa, um movimento cultural de intelectuais procurou mobilizar o poder da razão, com a finalidade de reformar a sociedade e o conhecimento prévio. Este período também designado por Era do iluminismo ou a Era da Razão, promoveu o intercâmbio intelectual e foi contra a intolerância e os abusos da Igreja e do Estado. Com início entre os anos de 1650 e 1700 e floresceu a té 1790-1800, teve como principais impulsionadores os filósofos Baruch Spinoza, John Locke, Pierre Bayle e o matemático Isaac Newton e recebeu o apoio de vários príncipes reinantes na europa que aplicaram as suas ideias no governo. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Iluminismo>, 2013)

notáveis figuras do iluminismo francês; e Rousseau (1712-1778) foi um dos filósofos do iluminismo e um precursor do romantismo, considerou a tragédia e o drama “como simples figuras do teatro moderno, cena privatizada que, segundo ele, separa os homens, ao invés de os reunir, como na Antiguidade.” (Mattos, 2013, pág.8)

Para estes pensadores, o espetáculo teatral e o seu poder pedagógico constitui o grande tema de debate. Enquanto os dois primeiros consideram que o teatro é um precioso meio de educação, não é só um meio de diversão. Atribuindo ao espetáculo o objetivo moral e pedagógico, que combate os preconceitos e tem a função de esclarecer os homens, ensinando-os a detestar o vício e a amar a virtude, tal como a filosofia. Rousseau afirma que tal convicção é ilusória e que o teatro não tem esse poder, o que faz é o espelhar as paixões do seu público (Mattos, 2013).

Neste debate, Voltaire refere a importância do teatro enquanto espaço de encontro, de formação do gosto e do espírito, de divulgação da língua e enquanto escola da poesia e da virtude, segundo Mattos, Voltaire escreveu: “*É apenas no teatro que a nação se reúne; é lá que o espírito e o gosto da juventude se formam; é lá que os estrangeiros vão aprender nossa língua, que nenhuma máxima ruim é tolerada e nenhum sentimento estimável é recitado sem ser aplaudido; é uma escola permanente de poesia e de virtude*” (Mattos, 2013, pág.11). Enquanto que Diderot, contesta o poder da tragédia e da comédia clássica e a cena francesa moderna, ou seja Voltaire, “a fim de restituir ao teatro o poder de melhorar os homens, é preciso “abalar” (“*renverser*”) os espíritos, levando “tumulto” e “pavor” à alma do espectador, a exemplo da tragédia grega. Para isso, deve-se resgatar a energia da linguagem, a energia da natureza de que a linguagem é portadora, o que se supõe que libere a cena das regras e “conveniências” clássicas” (Mattos, 2013, pág.12). Diderot considera que o espetáculo deve dar menos importância à palavra, os diálogos devem ser simples e as outras expressões, gestos e olhares, sons e ruídos, devem ganhar mais importância, potencializando o discurso. O dramaturgo deve recorrer a um teatro de grandes poetas e dar mais valor ao texto literário que deve ser escrito em prosa. O teatro deve resgatar a natureza simples, restabelecer a dimensão espetacular da cena, que deve sair da corte para o cotidiano doméstico, deve emitir ações da vida (Mattos, 2013).

Rousseau, na “*Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*” (Mattos, 2013), protesta contra a pretensão de dar ao teatro uma missão civilizadora e ataca a mitologia das luzes, negando que o progresso do conhecimento tivesse resultado no aperfeiçoamento moral do homem. Para este filósofo, o progresso do conhecimento aprofunda a servidão humana e integra nesta perspectiva o caso particular do Teatro moderno, tentando provar que este é estranho à virtude e que por isso não lhe deve ser atribuído um poder pedagógico. Na Carta “condena o suposto etnocentrismo da Filosofia que pretende saber o que é bom para o homem em geral e impor em toda parte certo modelo de espetáculo. Os filósofos dão demasiada importância às

ideias de natureza humana e espetáculo em geral, ignorando as singularidades de cada lugar e as várias figuras históricas do teatro. Esquecem que o homem é uno, mas a história o torna múltiplo, e que essa diversidade também multiplica os tipos de espetáculo”. “Os espetáculos estão comprometidos com as paixões do espectador, e não com sua virtude”. Cada espetáculo procura satisfazer a paixão dominante de cada povo, que o distingue dos outros povos. Para Rousseau, os espetáculos dependem dessas paixões e são bons ou maus segundo o valor das paixões que tem em vista. Considera que para obterem sucesso, os espetáculos necessitam de satisfazer essas paixões, se isso não acontecer, desgostarão o público e desaparecerão. (Mattos, 2013).

O teatro deve corresponder às paixões do público se quiser sobreviver, e por isso existe uma relação de cumplicidade entre teatro e público. Considera que o Teatro não possui “nenhum poder de mudar os costumes. Se quiser agradar, terá de segui-los, abdicando de qualquer objetivo pedagógico; se quiser corrigi-los, aborrecerá o público, renunciando à diversão e arriscando a própria sobrevivência.” (Mattos, 2013). Cada povo tem os seus hábitos e os seus costumes e o teatro tem de se adaptar a esses hábitos para não afastar o público.

Rousseau considera, assim, que o teatro não possui o poder de mudar a sociedade, os seus costumes, visão que se opõe a Voltaire e Diderot que consideram que os espetáculos tem objetivos pedagógicos e morais.

O Teatro francês de Molière, Voltaire e Rancine não se impôs facilmente na estrutura social iluminista portuguesa. (Barata, 1991, pág.219). No século XVIII, Portugal atravessava tempos de instabilidade económica, social e política, o povo português exteriorizava na festa o que gostaria de ser, e era através da festa que procurava a ilusão. Foi um século, assinalado por contrastes “do urbanismo à moda, da moral à ética, tudo se configurava sob o signo da desproporção. O teatro “privado”, onde timidamente se faziam sentir os contributos de certos cantores «operistas» italianos, coexistia com manifestações teatrais públicas de inequívoco agrado, ou ainda com a sumptuosidade das manifestações religiosas, onde a marca da teatralidade nunca era deixada ao acaso” (Barata, 1991, pág.209). A cultura portuguesa era fortemente influenciada pelo modelo castelhano e essa influência reflete-se quer na forma de fazer e pensar o teatro, quer nos edifícios teatrais.

3.2. OS TEATROS EM PORTUGAL

Em Portugal, há uma forte influência de Espanha, o primeiro teatro público de que há informação, é o Pátio das Arcas criado do final do século XVI. No século XVIII, surgem novos teatros, em edifícios adaptados que seguiram o modelo à italiana, exemplo disso foi o Teatro do Bairro Alto ou da Rua dos Condes, entre 1756 e 1765, e os Teatros construídos de raiz

como a Ópera do Tejo construída em 1755, o Teatro de S. Carlos que data de 1793, O Teatro D. Maria II em 1840 e o Teatro da Trindade em 1867 (Artes, 2007).

Segundo Maria Câmara e Vânia Anastácio, na obra “*O Teatro em Lisboa no Tempo do Marques de Pombal*” (Anastácio, 2005), em 1752, a corte portuguesa contrata o arquiteto bolonhês Giovanni Carlo Sicinio Bibiena, conhecido pelos portugueses como João Carlos, para a construção de novos Teatros Régios e dos respetivos aparatos cénicos. Este momento marca o início da construção de diferentes espaços teatrais em Portugal, sobretudo na cidade de Lisboa, que, à semelhança do que acontecia no resto da Europa, pretendia dotar a corte de equipamento necessário para fruir da Ópera Italiana, que englobava o poema lírico, o canto e a dança.

No século XVIII, sobretudo na segunda metade, foi um período importante para o desenvolvimento dos teatros em Lisboa, um período de grandes mudanças “em meados de Setecentos era ainda entre nós muito incipiente e alheio aos hábitos correntes o conceito de teatro enquanto edifício” (Anastácio, 2005). Foi no reinado de D. José I, que se empenhou em concretizar um sonho do seu pai, D. João V, em construir um Teatro Real da Ópera, que se construiu a Real Ópera do Tejo, também chamado de Teatro dos Paços da Ribeira (Cruz, 2001), inaugurada a 2 de Abril de 1755, mas que devido ao terramoto, durou apenas sete meses. Ao construir este teatro, D. José I “respondia a este conjunto de desejos, que eram também os seus: “Teatro para si, e para o povo, e côrte ao mesmo tempo”” (Anastácio, 2005).

Antes da inauguração, para que o Rei, a corte e o povo tivessem acesso ao teatro em simultâneo, é publicado um dos documentos primordiais na legislação das salas de espetáculo em Portugal, o Aviso Régio de 26 de Março de 1755, onde pela primeira vez são dadas instruções sobre a organização geral do acesso do público a um teatro: a) separação de zonas (plateia e camarotes), b) distribuição de públicos – definição de quem poderia ser admitido em cada uma das zonas (distinção social), c) lotação de cada zona, d) numeração de lugares, e) condições e formas de acesso (bilhete numerado mostrado à entrada das zonas de acesso), f) segurança (porteiros e guardas e sua localização e atuação).

Illustrissimo e Excelentissimo Senhor Sua Magestade He servido mandar participar a V.Ex^a o plano de distribuição dos lugares da Opera, assim da Plateia, como dos Camarotes:

Pelo que tem determinado que na Plateia tenham lugar nos quarenta bancos, que ocupão o recinto interior dos pedestais das Colunas trezentas e cincoenta Pessoas; os Grandes Ecclesiásticos, e Seculares do Reino; os que pela lei tenham tratamento de Illustrissima e Senhoria, os que tem titulo do Conselho de El Rei, os que teem Foro de Fidalgo de Sua Casa, e os Officiaes Militares de Coronel inclusivé para cima; os que nos quatro bancos, que estão fora do

recinto sobredito, tenham lugar seis Porteiros da Camara do Numero com ordem de V.Ex^a para examinarem as Pessoas, que intentaram entrar na Plateia, e não conseguir que entre o não tiver huma das qualidades sobreditas, e mostrar bilhete de V.Ex^a com o nome e destino para a Plateia. Que os catorze Camarotes, a que sua Magestade não deo certeza distribuirá V. Ex^o por Pessoas que não faça responsável estarem na sua Real Presença, com bilhete de V.Ex^a em que declara o numero de Camarote, se he parte do norte ou do sul e as Pessoas que hão de ocupar. Os vinte e quatro Camarotes com destinação do numero, da parte de donde fição, e das pessoas, he necessario evitar duvidas por meio de se mostrar aos Guardas o bilhete de V.Ex^a e o que der o cedente, que nomei as Pessoas em que o ceder; e todos os bilhetes haverá declaração de numero de Camarote, e da parte a que fica pela qual na loja se mostrará e escada, que conduz para elle; Que as Pessoas, que teem merce de camarote certo; mas querendo ir à Plateia, algum dia pedirão bilhete que se lhe não negará: para boa ordem, e sossego com que deve ser admitidas e encaminhadas as Pessoas, que tiverem lugar no Theatro, he Sua Magestade servido que o corredor do plano da Plateia, além de dois Porteiros de Câmara deo n^o na sahida de cada huma das três escadas que sobem da loja, a qual averiguará se com effeito a Pessoa que suir e pretender entrar na Plateia ou de Camarote, e achando-a na realidade assim o deixarão entrar e pelo contrario dirá aos Soldados da Guarda, que hão de estar acompanhando o dito porteiro e os três referidos que estiveram ba sahida da escada n^o II, também terá cuidado que não entre pela porta do corredor que vem pela escada da Loja da Rainha Nossa Senhora, Pessoa alguma que não tenha assistência ou sirva o Paço. E ordeno o mesmo Senhor alguma que V.Exa faça executar o referido com exacta observância. Deus Guarde a V.Exa Paço 26 de Março de 1755 – Diogo Mendonça Corte Real.

Fonte: “O Teatro em Lisboa no Tempo do Marques de Pombal”, Maria Câmara e Vânia Anastácio, 1995, pág 84 e 85.

Segundo as mesmas autoras, além da criação e activação de novos espaços teatrais, D.José I contactou novos agentes culturais, como architectos-cenógrafos, bailarinos e músicos. Estes agentes dedicavam-se sobretudo ao teatro lírico e à ópera.

Se a nível social se sentiram mudanças com esta abertura do teatro à sociedade, a segunda metade do século XVIII foi também um período de grandes alterações a nível urbanístico e também a nível da arquitetura interior e exterior dos edificios teatrais.

Além da Real Ópera do Tejo, que após destruição praticamente completa pelo terramoto, apenas sobraram algumas gravuras, “D.José não se resigna, entretanto, a esta catástrofe lírico-telúrica, e faz erguer junto da corte dois pequenos teatros: O Teatro de Queluz e o Teatro de Salvaterra.” (Cruz, 2001). Assim, após esta tragédia, outros teatros foram construídos por iniciativa régia: os já referidos, Teatro Régio de Salvaterra em 1758 (fora de Lisboa, vila onde a corte passava o entrudo) e Teatro Régio de Queluz em 1778, e ainda, o Teatro do Forte (situado na actual Praça do Comercio em Lisboa) e o Teatro Régio da Ajuda em 1762.

Na segunda metade do século XVIII e no início do Século XIX, começam a aparecer na cidade de Lisboa, espaços dedicados à actividade “comercial” teatral rentável, dá-se um novo sentido de organização do espectáculo como manifestação pública. Os edifícios teatrais são posicionados urbanisticamente de acordo com o gosto dos destinatários.

Ivo Cruz (Cruz, 2001) refere que, é nesta linha mais comercial e popular, do espectáculo português de ópera, que em 1735 é inaugurada a “Academia da Trindade”, sendo a primeira sala de teatro lírico aberta ao público, onde foram representadas numerosas óperas italianas.

Em termos financeiros a própria Coroa desejava que a actividade teatral passasse para o controlo da iniciativa privada. E em 1771, no Alvará Régio de 17 de Junho, é fundada a *Sociedade de Subsistência dos Teatros Públicos da Corte*, sendo um órgão institucional, que nos seus estatutos definia um regime de gestão para os teatros públicos dirigida por uma nova elite emergente formada por homens de negócios de Lisboa. Neste documento, os teatros públicos deixaram de ser privativos, há uma elevação social do estatuto de actor e qualquer pessoa passa a ter acesso através de bilhete, o que não acontecia com os teatros da corte que tinham uma frequência restrita. Esta Sociedade é extinta em 1774 por Marquês de Pombal, deixando um vazio nas artes dramática e coreográfica.

Em 30 de Junho de 1793 é inaugurado, após construção de iniciativa cívica, o Teatro de S. Carlos, que “veio como que concretizar e fixar, até aos nossos dias, a linha ou corrente mais aristocrática do teatro de ópera – e do outro” (Cruz, 2001).

Entretanto a norte, ainda segundo Ivo Cruz, “no Porto, algumas iniciativas apontam a irradiação do gosto pela ópera: numa sala improvisada, o Teatro do Corpo da Guarda, cantava-se Pergolesi, em 1762. E, em 1798, o Teatro de São João abria as suas portas a sucessivas companhias italianas”.

Em Novembro de 1836, D. Maria II mandou publicar o diploma que criou a Inspeção-Geral dos Teatros Nacionais (IGT)³, por proposta de Almeida Garrett, que seria o primeiro Inspetor-Geral.

³ A Inspeção-Geral dos Teatros (IGT) foi o primeiro órgão de inspeção na área dos espetáculos, incluindo recintos. Em 1933, com a reformulação dos ministérios, a IGE passa para a tutela do Ministério

Almeida Garrett, com formação jurídica, além inspetor da IGT, foi dramaturgo, gestor da política teatral, animador de companhia, diretor de escola. Em suma, foi o impulsionador de uma reforma estrutural no teatro português, quer a nível de organização quer pela análise que fez da cultura teatral portuguesa e respetiva criação dramaturgica. Desenhou “as grandes linhas de uma ainda válida estrutura teatral” (Cruz, 2001, pág.150), foram elas: 1) a *Inspeção-Geral de Teatros e Espetáculos Teatrais*, com a finalidade de gerir as ações de fomento e ação teatral, arbitra situações de funcionamento entre artistas e diretores ou empresários, zela pela segurança dos estabelecimentos teatrais, dirige o Conservatório e prescinde ao juri dos prémios de dramaturgia; 2) *Sociedade para a Fundação de um Teatro Nacional*, da qual resultou a construção do Teatro Nacional D.Maria II; 3) *Criação do Conservatório Geral da Arte Dramática*, que englobou o Conservatório de Música; 4) *Criação de uma Companhia Nacional*; 5) *Concurso do Conservatório*, promovendo prémios para autores dramáticos; 6) *Proteção dos direitos Autorais*, através do Projeto de Lei sobre a Propriedade Literaria e Artística; 7) *Política de Subsídios*, através de uma distribuição equitativa de subsídios (Cruz, 2001, pág.150:153).

A 12 de Abril de 1846 é inaugurado o Teatro Nacional D.Maria II, “a sua construção (...), inspirada por Almeida Garrett, (...) veio constituir uma referência cultural incontornável, unindo o seu papel de sala de espetáculos e escola de arte dramática ao valor arquitetónico e artístico de uma das obras mais emblemáticas do neoclassicismo de raiz palladiana que Lisboa possui, e que se impõe como elemento estruturante da principal praça da baixa Pombalina” (DR, n.132, decreto n.º 16/2012 de 10 Julho).

Para Susana Peixoto da Silva (Silva S. C., 2010, pag.18), a construção e inauguração do Teatro D. Maria II, em 1846, terá funcionado como ponto de partida de “movimento generalizado e muito consciente de construção ou adaptação de edifícios destinados ao espetáculo teatral, quase todos dentro da estrutura canónica do *Teatro à Italiana*⁴”. No final do século XIX, além de Lisboa e do Porto, várias outras cidades, capitais de distrito e cidades de média dimensão, construíram salas segundo estas características, das quais destaca: em

da Educação Nacional (Lei n.º1941 de 11 de Abril de 1936) passando a designar-se Inspeção dos Espectáculos (IE) (Silva, 2010, pág.65)

⁴ Teatro à Italiana – tipologia de sala de espetáculos, desenvolvida, no século XVI, em Itália. Estas salas eram organizadas a partir de um eixo de perspetiva, com ponto de fuga ao centro do palco. O público era distribuído numa sala em forma de ferradura, com várias ordens de camarotes e com a plateia ao centro. Esta distribuição do público (plateia/camarotes) era o “espelho de uma hierarquia social bem demarcada” (Barata, 1991, pág. 37), onde o espectador era ignorado, segundo o mesmo autor, não podendo ultrapassar a quarta parede. “Os espaços de representação dentro destes edifícios adquirem uma enorme importância assim como a sua própria referência urbana” (Silva, 2010, citando Carneiro, Luís Soares). Além da tipologia de Sala à Italiana, que é ainda hoje a mais tradicional, há outras tipologias de sala, cada vez mais distintas, mas destacamos, dentro destas, as mais comuns que são a cena Isabelina, ou à inglesa, muito semelhante à italiana, distinguindo-se pelo fato do proscénio ser eliminado e da cena se estender sobre a plateia; a cena de arena central, e a cena anular em que o público se situa no centro da cena.

1881, a construção do Teatro Aveirense, na cidade de Aveiro; em 1885, a construção em Viana do Castelo do Teatro Sá de Miranda; em 1892, o Teatro Garcia de Resende, construído na cidade de Évora; no mesmo ano o Teatro Circo Príncipe Real, construído em Coimbra; e em 1896, a construção do Teatro Diogo Bernardes em Ponte de Lima.

Referindo dados compilados por Sousa Bastos, no *Dicionário do Teatro Português*, Susana Silva (Silva, 2010) afirma que, no início do século XX, existiam em Portugal cerca de 150 teatros em funcionamento, construídos principalmente ao longo do século XIX, considerando que os teatros eram os grandes equipamentos urbanos de lazer nesta época.

De acordo com o estudo de Luis Soares Carneiro, citado por Susana Silva, desde meados do século XIX “a explosão do gosto pela atividade teatral e pela actuação amadora faz aumentar os pedidos de cedência de espaços para a instalação de novos teatros, na generalidade adaptados em construções existentes e propriedade de entusiastas ou sociedades culturais e recreativas” (Silva, 2010, pág. 58).

Quando em 1895, os irmãos Luise e Auguste Lumière, conceberam o cinema, revolucionaram os hábitos de entretenimento das diferentes classes sociais. Em Portugal, várias foram as salas de espetáculos que se adaptaram para receber os animatografos ou cinematógrafos, que além de ocuparem teatros, apareciam em feiras, circos, esplanadas, salões recreativos e outros espaços, alguns improvisados, onde existia grande concentração de pessoas, confirmando a sua grande aceitação popular.

Um pouco por todo o país, nas cidades, no final do século XIX e no início do século XX, o animatógrafo instalou-se como um espetáculo itinerante, que se apresentava em construções próprias ou adaptadas, de acordo com Susana Silva. Com a evolução e a chegada do cinema sonoro, “os espaços onde inicialmente o animatografo se tinha instalado têm de ser adaptados às novas imposições técnicas” (Silva, 2010, pág. 24) que obedecem a regulamentação própria. Com estas imposições, e devido ao sucesso que o cinema tinha junto do público, “praticamente todas as salas de teatro existentes adaptaram-se para a instalação primeiro do animatografo e mais tarde, com a imposição legislativa e com o aparecimento do cinema sonoro, da cabine de projecção, implicando muitas vezes a ocupação do antigo camarote central da 1ª ordem” (Silva, 2010).

Diversas salas foram adaptadas para cinema, nomeadamente nas capitais de distrito: Aveiro, Beja, Braga, Coimbra, Santarém, Setúbal e mesmo em Lisboa, onde entre 1927 e 1931 se registaram doze salas de teatro adaptadas a cinema (Silva, 2010).

Esta adaptação pode ser justificada por a maioria destas salas de espetáculos ter sido construída e idealizada por “iniciativa privada e local, segundo um “modelo «capitalista»(...) que se baseou sistematicamente em iniciativas locais de comerciantes, proprietários e outros

«notáveis» (Silva, 2010, pág.57). Estes investidores eram motivados pelo aspecto comercial, mas sobretudo pelo prestígio que estava associado a estes espaços e aos eventos que neles se organizavam, empresários isolados ou associados em grupos empresariais e sociedades de acções criados para o efeito empenham-se na angariação de fundos, para a aquisição de um local para a construção, no projecto e na própria construção (Silva, 2010).

Ainda segundo a mesma autora, as salas de espetáculo e teatros, eram os únicos locais de encontro adequados a uma burguesia em ascensão que se interessa pelos prazeres de uma nova sociabilidade, quer em Lisboa e no Porto quer no resto do país. As pessoas influentes, de associações e colectividades e os grandes proprietários e até grupos de pequenos burgueses, alguns regressados do Brasil, interveem na iniciativa de construção de vários teatros, ficando muitas vezes o seu nome associado à sala de espectáculos. Como exemplos refere o Teatro Valadares, 1898, em Caminha; o Teatro Mascarenhas Gregório, 1909, em Silves, o Teatro Diogo Bernardes, 1893, Ponte de Lima; o Cine-Teatro de Fafe, 1923; o Teatro Constantino Nery, 1906, Matosinhos e o Teatro Politeama, 1913 em Lisboa, entre outros. Alguns Teatros foram construídos por iniciativas industriais, cujas salas eram dedicadas aos trabalhadores e as seus familiares como foi o caso do Teatro Stephens, 1786, na Real Fábrica de Vidros da Marinha Grande e em 1824, o Teatro da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre em Ilhavo. Também a empresa Manson&Barry, que explorava a Mina de São Domingos em Mértola, mandou instalar um edifício autónomo para funcionar como Teatro. Nas cidades mais pequenas e em algumas vilas, as Associações Recreativas, as sociedades Filarmónicas, os Grémios ou ainda as Associações dos Bombeiros Voluntários transformam-se nos promotores dos espaços de convívio locais, encontrando-se inúmeros Teatros ligados a esses grupos, que não tinham uma lógica comercial directa. Também algumas Misericórdias locais e Câmaras Municipais, adquirem estes equipamentos, como foi o caso do Teatro Bernandim Ribeiro, 1921, Estremoz ou o Teatro Aveirense, 1881, iniciativa da Sociedade Construtora e Administrativa do Teatro Aveirense, constituída entre privados e a Câmara (Silva, 2010, pág.58-60).

Em meados do século XX, muitas das sociedades proprietárias destas salas de espectáculos atravessam problemas financeiros e acabam por ser entregues às autarquias de fora a evitar o seu encerramento ou para garantir as obras de adaptação a regulamentadas e publicadas no Decreto n.º11.091 de 18 de Setembro de 1925, que regulamentava a construção, reconstrução ou alterações de casas destinadas a espectáculos públicos e mais tarde integrado no Decreto n.º13.564 de 6 de Maio de 1927, que previa a fiscalização de recintos e todas as disposições legais relativas a espectáculos públicos, ambos ainda sob a vigência da Inspeção Geral dos Teatros, criada em 1836, sob a tutela do Ministério da Instrução Pública. (Silva, 2010, pág.39)

As cidades evoluem e ao longo do século XX a sociedade dá cada vez mais importância aos tempos livres, ao prazer do divertimento e do entretenimento, mas também ao acesso à cultura e os equipamentos de recreio marcam o “ambiente cosmopolita das cidades” (Silva, 2010)

Susana Silva refere que “o processo de edificação de Cine-Teatros em Portugal, decorrido entre as décadas de 1930 e 1960, acompanha o percurso da arquitectura portuguesa do século XX. Construídos no período de vigência do Estado Novo, os Cine -Teatros são obras de promoção privada que conciliam os princípios programáticos dos espetáculos de cinema e teatro num edifício único e se assumem como o grande equipamento cultural das localidades onde se inserem.” (Silva, 2010)

Como vimos, ao longo dos séculos, há semelhança do que aconteceu com a sociedade, também os locais de apresentação de espetáculos foram evoluindo, criaram-se e adaptaram-se novos edifícios destinados ao exercício das artes performativas. As grandes alterações, que se verificaram, nestes edifícios e espaços de apresentação relacionaram-se quer com a evolução histórica, quer com a necessidade de adaptação destes espaços à inovação tecnológica e foram motivadas por diferentes fatores: políticos e religiosos, sociais, técnicos, artísticos, programáticos e estéticos.

Relativamente aos fatores políticos e religiosos, verificamos nas diferentes épocas históricas o teatro (espetáculo) foi visto de diferentes maneiras, desde uma função educativa na Grécia Antiga, passando pela função religiosa na Idade Média, a função política na Rússia Pós-Revolução de 1917, ou em Portugal no pós-revolução de Abril de 1974, até à função de entretenimento ou de esclarecimento em tempos mais recentes, em cada um destes momentos o local de apresentação foi diferente: praças, ruas, igrejas, teatros/salas de espetáculos.

A função social que estes edifícios ocuparam, e ocupam, também influenciaram a sua evolução, pois, as diferentes épocas ditaram adaptações dos espaços de acordo com a distribuição hierárquica do público que assistia aos espetáculos, desde o destaque para o lugar onde a nobreza e o clero assistiam, passando pela época onde se ia ao teatro para ver e para se ser visto, até a plateias sem distinção social. Também os fatores económicos, relacionados com a rentabilização dos teatros públicos e comerciais, influenciaram por exemplo a passagem do espaço de representação de espaços públicos, abertos, para espaços fechados, onde há controlo de entrada e lugar à cobrança de “bilhete”.

No que se refere aos fatores de influência de cariz técnico as inovações técnicas relacionadas a acústica dos edifícios (é importante ouvir bem os artistas, como já na Grécia se tinha percebido); com a mecânica de cena (que teve o seu grande período de desenvolvimento nos séculos XVI e XVII que permitia o aperfeiçoamento da Ilusão teatral); e com a iluminação da cena e da sala (bastante importante nos edifícios fechados, feita inicialmente com velas,

lamparinas de azeite, iluminação a gás por fim a luz elétrica), influenciaram fortemente a arquitetura dos edifícios quer em termos de formas quem em termos de materiais.

Também os fatores artísticos e programáticos tiveram influência na evolução destes edifícios pois a possibilidade de nestes espaços se poderem apresentar vários tipos de artes, quer performativas: teatro, dança, multidisciplinares, quer música e cinema, fez com que os edifícios tivessem de ser “mistos” e por isso adaptados de forma a responderem às necessidades das diferentes áreas do espetáculo;

Por último consideramos que outro dos fatores importantes para esta evolução concerne à questão estética do próprio edifício, que foi evoluindo com a própria arquitetura.

No século XX, e XXI, marcados pelos valores da arquitetura contemporânea, reconstroem-se os antigos Teatros, e constroem-se novas salas, novos centros de espetáculos, centros culturais, muitos deles multiusos e polivalentes preparados para acolher várias áreas artísticas e várias tipologias de espetáculos, não só de natureza artística.

3.3. OS T.M. EM PORTUGAL NO SÉCULO XX E XXI – POLÍTICAS DE CONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO

Desde os primeiros edifícios destinados à prática Teatral construídos em Portugal, no século XVI, até aos dias de hoje, houve algumas alterações, como vimos anteriormente.

No início do século XX, sobretudo a partir dos anos 20, devido ao surgimento do cinema, as salas de espetáculo proliferaram por todo o país. Algumas dessas salas estavam equipadas com caixa de palco e mecânica de cena, no entanto a sua grande função era a projeção de cinema.

A sua exploração era feita por empresas artísticas, clubes ou associações, ligados ao cinema e nalguns casos também ao teatro. Ao longo do século, sobretudo na segunda metade, essas empresas, cada vez mais deficitárias, devido à diminuição do público, foram falindo e estes edifícios, foram sendo abandonados.

Em várias cidades, pela importância que o Teatro ou Cine-teatro constituía na memória da comunidade, pelo valor arquitetónico e social de alguns desses edifícios, e também porque não havia, em alguns casos, nenhum outro espaço de criação, apresentação e fruição cultural das artes performativas, os municípios foram-se apoderando destas salas, algumas delas sem condições de segurança e com condições técnicas bastante deficitárias. Em 1985, a Lei do Património Cultural Português (Lei 13/85, de 6 de Julho) veio dar um contributo para a apropriação destes espaços culturais, pois regulamentou a classificação dos bens imóveis,

distinguindo-os pelo seu valor cultural, histórico e estético e garantindo a sua conservação e fruição pela comunidade.

No entanto, apesar deste esforço de valorização e regulamentação, alguns desses espaços foram ficando cada vez mais degradados e também abandonados pelas próprias câmaras municipais que os tinham adquirido, mas que não tinham condições para a sua reparação e utilização.

Em 1986, Portugal entra na Comunidade Económica Europeia (CEE), o que lhe proporciona grandes alterações sobretudo a nível económico, político e social. Na área cultural possibilita o acesso a apoios, nomeadamente financeiros, e a diversos programas e projetos que contribuirão para o seu desenvolvimento a vários níveis.

Com a assinatura do tratado de Maastricht, ou tratado da União Europeia (UE), em Fevereiro de 1992, a UE atribuiu nova ênfase à cultura enquanto meio de integração europeia, estabelecendo, no artigo 128 que “a Comunidade contribuirá para o desenvolvimento das culturas dos Estados-Membros, respeitando a sua diversidade nacional e regional e pondo, simultaneamente, em evidência o património cultural comum” (POC, 2008). Neste sentido a União Europeia cria vários programas de desenvolvimento, valorização e qualificação em várias áreas.

Paralelamente ao envolvimento na União Europeia, em termos culturais, na década de 90 verificam-se algumas transformações no panorama cultural português, quer na tutela política da Secretaria de Estado da Cultura e da sua alteração para Ministério da Cultura⁵, quer na realização de algumas obras e momentos marcantes na história da cultura em Portugal, como foi o caso da inauguração, em 1993, do Centro Cultural de Belém e em 1994 da Lisboa Capital Europeia da Cultura (que desencadeia obras de melhoramento em alguns dos teatros da capital), assim como a Expo98, em Lisboa, que proporciona entre outras coisas a construção de novos espaços culturais, nomeadamente do Teatro Camões.

Segundo Carlos Vargas (Vargas, 2011), entre 1992 e 1998, através do programa “Rede Nacional de Salas de Espetáculo”, criado pelo estado português, são realizadas 31 ações de aquisição, obras e equipamento, numa verba total de 2.363.291.500\$00 (€11.788.048,30).

⁵ A Política Cultural do Governo de Portugal esteve até 1976 a cargo do Ministério da Educação. No I Governo Constitucional, em 1976, foi criada a Secretaria de Estado da Cultura, na dependência directa da Presidência do Conselho de Ministros. Em 1983, a sua tutela alterna entre a Presidência do Conselho de Ministros e o Ministério da Educação. No IX Governo Constitucional, em 1983, a Secretaria de Estado da Cultura passa a Ministério da Cultura. No X Governo Constitucional, em 1985, volta a ser Secretaria de Estado, sob a tutela do Ministério da Educação, e em 1987 volta para a tutela da Presidência do Conselho de Ministros. No XIII Governo Constitucional, em 1995, a Secretaria de Estado volta a ser Ministério da Cultura. No XIX Governo Constitucional, em 2011, volta novamente a Secretaria de Estado da Cultura tutelada directamente pelo Primeiro-Ministro.

O XIII Governo Constitucional (1995-1999) volta a criar o Ministério da Cultura (MC), liderado por Manuel Maria Carrilho e tendo como Secretário de Estado Ruy Vieira Nery. No Decreto-Lei 42/96, de 7 de Maio, pode ler-se o seguinte: “Com a criação do Ministério da Cultura, o XIII Governo Constitucional assumiu no domínio da cultura um papel que exige uma profunda reformulação da sua estrutura e funções institucionais. As funções do Estado nesta área são sobretudo duas: por um lado, a de melhorar as condições de acesso à cultura e, por outro, defender e salvaguardar o património cultural, incentivando novas modalidades da sua fruição e conhecimento.” E no mesmo documento “As funções do Estado (...) traduzem-se fundamentalmente numa particular responsabilização no domínio das grandes infra-estruturas indispensáveis ao desenvolvimento de uma política cultural coerente, consistente e eficaz”. Para prossecução das suas atribuições, o MC, de acordo com o mesmo decreto, compreende diversos serviços, dos quais destacamos o Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE).

São atribuições do IPAE de acordo com o Decreto-Lei 42/96, de 7 de Maio: a) Fomentar as atividades de iniciativa não-governamental nos domínios da música, da dança, do teatro e demais formas de criação nas artes do espetáculo, designadamente através do apoio financeiro e técnico à produção independente nestes domínios; b) Gerir a participação do Estado em iniciativas conjuntas com autarquias e outras entidades públicas e privadas com vista a incentivar a produção e a difusão artísticas no âmbito das artes do espetáculo; c) Apoiar a construção, a recuperação e o equipamento técnico de recintos culturais vocacionados para a realização de espetáculos; d) Estimular a criação, a investigação, a reflexão crítica, a circulação de informação e o intercâmbio internacional em todos os domínios das artes do espetáculo.

A 5 de Novembro de 1996, é publicado pelo MC, no Despacho Normativo n.º 46/96, o Programa Adaptação e Instalação de Recintos Culturais que “visa a constituição de um conjunto de salas em que as atividades das artes do espetáculo sejam preponderantes e com valências técnico-funcionais que permitam assegurar o acolhimento de espetáculos de natureza profissional, sem prejuízo das atividades de carácter local e, eventualmente, amador. Procura-se, desta forma, promover a recuperação e a construção de recintos que assegurem uma utilização artística permanente, interligando, assim, a criação de uma rede de salas de espetáculos com o estabelecimento de um circuito nacional de produção artística neste domínio”.

Este Programa aplica-se a imóveis destinados à criação, difusão, formação e divulgação de atividades ligadas às artes do espetáculo e dele podem beneficiar as autarquias locais, e entidades privadas, com ou sem fins lucrativos. Compreende três projetos: a) Projeto 1 - criação de um conjunto de salas de espetáculos; b) Projeto 2 - equipamentos de formação, difusão e divulgação artísticas; c) Projeto 3 - equipamentos de qualidade, de carácter local.

De acordo com o Despacho-Normativo 25/97 de 25 de Maio, que prorroga o prazo de seriação das candidaturas respeitantes ao ano de 1997, “face à necessidade de garantir o máximo rigor técnico na seleção e de viabilizar o recurso a fontes de financiamento alargadas” a este programa concorrem 239 propostas.

No Despacho-Normativo 37/97, de 23 de Julho, é cancelado o concurso do Programa Adaptação e Instalação de Recintos Culturais pois do concurso resultou num “elevado número de candidaturas de grande qualidade técnica. Uma parte dos projetos consubstanciados nessas candidaturas será coberta diretamente por recursos financeiros afetos ao próprio MC, estando em curso um trabalho conjunto com outros ministérios - designadamente com o Ministério do Equipamento, do Planeamento e da Administração do Território - no sentido de que um segundo conjunto de projetos possa ter cobertura em outros programas geridos por organismos do Estado. Não seria realista, no entanto, esperar que os recursos orçamentais a afetar a este Programa possam, no biénio de 1997-1998, apesar do seu montante considerável, assegurar o apoio à totalidade das candidaturas seriadas pelos escalões prioritários na avaliação decorrente do concurso já realizado. Não se mostra, assim, responsável abrir novo concurso para este Programa referente ao ano de 1998”. E em 1998, este concurso é anulado sendo o Despacho Normativo n. 48/98, de 7 de Julho revogado. Neste despacho pode ler-se: “O panorama que, em 1995, se encontrou no sector dos recintos de espetáculos exigia uma resposta global que, cortando com a abordagem aleatória e casuística anterior, permitisse apurar com rigor as características das principais dificuldades do sector e, ao mesmo tempo, hierarquizá-las com vista à sua solução. Foi com esse objetivo que foi elaborado o Despacho Normativo n.º 46/96, de 5 de Novembro. Ele permitiu, de facto, o apuramento que se pretendia, impondo, no entanto, um retrato inesperado: o de que a resposta às situações encontradas exigia um financiamento de cerca de 22 milhões de contos.”

Os novos programas, devido à dimensão do investimento são enquadrados no âmbito do Quadro Comunitário de Apoio II (QCA II), 1994-1999, no Programa Operacional da Cultura (POC).

Em 1997, a situação dos recintos de espetáculo, de acordo com a análise do POC (POC, 2008), é particularmente negativa. As salas existentes não apresentam as condições adequadas para a apresentação de espetáculos de artes performativas e de música, pois foram concebidas para cinema e algumas encontram-se desativadas há vários anos. No levantamento feito, a situação dos recintos de espetáculo era a seguinte: 376 recintos em utilização, com uma lotação global de 246 734 lugares, 64% desses recintos tinha uma lotação inferior a 300 lugares e 9% dos recintos (34) tinham mais de 1 000 lugares; a frequência às sessões foi de 14 milhões de espectadores, sendo que 92% dos lugares foram ocupados em sessões de cinema; a distribuição regional dos recintos é assimétrica: 31% dos recintos estão

situados na Região de Lisboa e Vale do Tejo e 52% do número de espectadores também pertencem à mesma região.

Esta análise, deteta como principal problema o facto das infraestruturas, os recintos culturais, não cobrirem minimamente a rede urbana e da maior parte das capitais de distrito, que são os núcleos urbanos mais populacionais com maior apetência para a realização e usufruto de atividades culturais, não dispõem de salas adequadas para teatro, música ou dança.

Em 1998 e 1999, o IPAE – Instituto Português das Artes do Espetáculo, no âmbito da Medida 5 – Museus e Outros Equipamentos Culturais do Subprograma Turismo e Património Cultural do Quadro Comunitário de Apoio II (QCAII), apoiou as obras de reconstrução dos seguintes teatros e cine-teatros (Vargas, 2011):

TABELA N.º 1: Teatros Apoiados pelo QCAII.

Teatros Apoiados pelo QCA II	
Abrantes	Cine-Teatro S. Pedro
Braga	Theatro Circo
Póvoa de Lanhoso	Teatro Club da Póvoa de Lanhoso
São Pedro do Sul	Cineteatro de São Pedro do Sul
Viana do Castelo	Teatro Sá de Miranda

Em 17 de Dezembro de 1998, o Ministério da Cultura celebra um protocolo de apoio mecenático com a empresa Tabaqueira, S.A., no montante de 1,5 milhões de contos (€7.481.968,00), para o programa “Rede Nacional de Recintos Culturais / Rede de Teatros Históricos”. De acordo com Vargas, este protocolo faz referência a uma “Rede de Teatros Históricos”⁶: “considerando que a reabilitação das infraestruturas culturais constitui para o MC uma prioridade nacional, é criado o programa “Rede de Teatros Históricos”, com o objetivo de dotar o país de uma rede básica de salas de espetáculo que permita o desenvolvimento e a descentralização da atividade cultural de modo a incentivar a política de itinerâncias, incrementando e diversificando a oferta nos principais centros urbanos”(Vargas, 2011).

Ainda segundo o investigador Carlos Vargas, o MC, em Carta dirigida, por Manuel Maria Carrilho, aos presidentes de câmara do país afirma que:

“O Ministério da Cultura reconhece como fundamental a existência de uma rede nacional de recintos culturais que possibilite, por um lado, o

⁶ Também mencionada no site da Tabaqueira, em:

http://www.pmi.com/pt_pt/responsibility/our_citizenship_giving_programs/pages/arts_and_culture.aspx, Onde, a 16 Agosto 2012, se pode ler:

“Rede Teatros Históricos - Através de um protocolo assinado com o Ministério da Cultura, contribuimos para recuperar e modernizar vinte e um teatros e cine-teatros por todo o país, o que constitui um dos mais relevantes apoios mecenáticos alguma vez realizado por uma empresa em Portugal.”

desenvolvimento de programas de difusão cultural e, por outro, a criação de pólos descentralizados de produção artística. Foi no sentido de colmatar esta falha nas estruturas culturais do nosso país que o Ministério da Cultura estabeleceu o programa “Rede Nacional de Recintos Culturais / Rede de Teatros Históricos” que, de uma forma faseada terá como objectivo o de vir a dotar os principais núcleos urbanos do país de uma sala de espetáculos que satisfaça, nas melhores condições, quer o público, quer os artistas. Os elevados montantes financeiros necessários à concretização deste projecto levou à construção de uma engenharia financeira que passa pela participação mecenática, nomeadamente da Tabaqueira, S.A. e por outros órgãos da Administração Central.” (Vargas, 2011)

Em Março de 1999, no Centro Cultural de Belém, foi apresentado em sessão pública este programa, mas apesar de incluir a designação “Rede de Teatros Históricos”, a mesma designação que consta no protocolo celebrado com a Tabaqueira S.A., esta nunca foi mencionada, aparecendo no seu lugar a designação “Rede Municipal de Espaços Culturais” a par da designação “Rede Nacional de Teatros e Cineteatros” (Vargas, 2011).

Neste contexto são anunciadas as seguintes obras de construção ou remodelação (Vargas, 2011):

TABELA N.º 2: Rede Nacional de Teatros e Cineteatros – Capitais de Distrito

Rede Nacional de Teatros e Cineteatros - Capitais de Distrito		
Aveiro	Teatro Aveirense	Recuperação
Beja	Teatro Pax Julia	Recuperação
Castelo Branco	Cine-Teatro Avenida	Recuperação
Coimbra		Construção novo edifício
Faro	Teatro Lethes	Recuperação
Guarda		Construção novo edifício
Leiria		Construção novo edifício
Portalegre		Construção novo edifício
Santarém	Teatro Sá da Bandeira	Recuperação
Viana do Castelo	Teatro Sá de Miranda	Recuperação
Vila Real		Construção novo edifício

TABELA N.º 3: Rede Municipal de Espaços Culturais

Rede Municipal de Espaços Culturais		
Almada		Construção novo edifício
Figueira da Foz		Construção novo edifício
Guimarães		Construção novo edifício
Lamego	Teatro Ribeiro Conceição	Recuperação

Mértola	Cine-Teatro Marques Duque	Recuperação
Montijo	Cine-Teatro Joaquim de Almeida	Recuperação
Sintra	Cine-Teatro Carlos Manuel	Recuperação
Vila do Conde	Cine- Teatro Neiva	Recuperação

O MC e diversas autarquias, celebram ao longo de 1999 e 2000, vários documentos de compromisso, nos termos do Decreto-Lei 384/97, que estabelece o regime de celebração de contratos programa de natureza sectorial ou plurisectorial no âmbito da cooperação técnica e financeira entre a administração central e um ou mais municípios, associações de municípios, ou empresas concessionárias destes.

Numa segunda fase, foram assinados documentos com as seguintes autarquias (Vargas, 2011):

TABELA N.º 4: Rede Nacional de Teatros – Capitais de Distrito

Rede Nacional de Teatros - Capitais de Distrito (apoio mecenático da Tabaqueira S.A.)	
Bragança	Construção novo edifício
Faro	Construção novo edifício

TABELA N.º 5: Rede Municipal de Espaços Culturais

Rede Municipal de Espaços Culturais	
Campo Maior	Centro Cultural de Campo Maior
Covilhã	Centro de Artes
Estarreja	Cine Teatro de Estarreja
Monção	Cine-Teatro João Verde
Ourique	Cine-Teatro de Ourique
Sever do Vouga	Cine-Alba
Tarouca	Auditório Municipal de Tarouca

Segundo Vargas, o montante total dos compromissos assumidos ascende a cerca de € 18.658.877,56, suportando a Tabaqueira S.A. o montante de € 7.481.968,00 e o MC pelo Ministério do Equipamento, do Planeamento e da Administração do Território (MEPAT) é de €11.176.908,65 distribuído nos anos de 1999, 2000 e 2001. Os montantes suportados pelo MC foram inscritos em sede de PIDDAC do IPAE, ex-Projecto Raízes e ainda através do Fundo de Fomento Cultural (FFC). A contribuição mecenática da Tabaqueira, S.A. foi também dividida em parcelas de € 2.493.989,78 durante três anos (1999, 2000 e 2001). Estes montantes integraram o Orçamento de Receita do FFC, a quem foi atribuída a competência para processamento dos pagamentos com contrapartida daquele donativo.

Apesar do anunciado publicamente, serão apenas onze os equipamentos a beneficiarem do referido apoio mecenático, pois as cidades de Coimbra, Portalegre e Santarém não foram contempladas.

O conceito de “Teatros Históricos” inicialmente invocado no protocolo foi ignorado e não se fez distinção entre a “Rede Nacional de Teatros e Cineteatros” e a “Rede Municipal e Espaços Culturais”. Foram assim, apoiados os seguintes teatros:

TABELA N.º 6: Teatros Apoiados “Rede Nacional de Teatros e Cineteatros” e a “Rede Municipal e Espaços Culturais”

Cidade	Teatro	Tipo Intervenção	Entidade	Valor	Inauguração
Aveiro	Teatro Aveirense	Recuperação	Câmara Municipal	€ 532.965,55	
Beja	Teatro Pax Julia	Recuperação	Câmara Municipal	€ 365.629,61	
Bragança		Construção novo edifício	Câmara Municipal	€ 997.500,00	2004
Castelo Branco	Cine-Teatro Avenida	Recuperação	Câmara Municipal	€ 374.098,42	
Guarda		Construção novo edifício	Câmara Municipal	€ 997.500,00	2005
Leiria	Mercado Sant' Ana	Recuperação	Câmara Municipal	€ 997.595,79	
Sintra	Cine-Teatro Carlos Manuel	Recuperação	Câmara Municipal	€ 498.797,90	
Viana do Castelo	Teatro Sá de Miranda	Recuperação	Câmara Municipal	€ 498.797,90	
Vila Real		Construção novo edifício	Câmara Municipal	€ 997.500,00	2004
Faro	Teatro Lethes	Recuperação	Cruz Vermelha Portuguesa	€ 916.241,85	
Porto	Teatro Carlos Alberto	Recuperação	Porto2001.S.A.Capital Europeia da Cultura	€ 570.216,99	
Investimento Total				€ 7.746.844,01	

Apesar do montante total acordado ser de € 7.481.969,34, face aos atrasos legais e às sucessivas derrapagens das obras, o FFC procedeu a aplicações financeiras, das quais resultaram juros que aumentaram os pagamentos no valor final de €7.746.844,01. O apoio da Tabaqueira, S.A. correspondeu, em média, a 12,8% do financiamento total de cada projeto. Memorando do FFC, de 11 de Dezembro de 2006 (Vargas, 2011).

De acordo com a edição do POC – “Projetos Financiados pelo Programa Operacional da Cultura” (POC, 2007), no âmbito do QCAIII (2000-2006), o POC beneficiou do financiamento do Fundo Europeu para Desenvolvimento Regional (FEDER), que reconheceu o papel da cultura para o desenvolvimento da sociedade, a coesão social, a inovação e o progresso da sociedade.

A concretização deste Programa, com um investimento total de cerca de 327,5 mil euros, sendo 237,3 mil euros de fundos comunitários, representou um crescimento no investimento em relação ao QCAII (1994-1999). Teve como principais objetivos reforçar a cultura como fator de desenvolvimento e de emprego e promover um maior equilíbrio espacial no acesso à cultura.

Este programa teve dois eixos prioritários: valorizar o património histórico e cultural e favorecer o acesso a bens culturais; e atuou através de cinco medidas operacionais: a recuperação e

animação dos sítios históricos e culturais, a modernização e dinamização dos museus nacionais, a criação de uma rede fundamental de recintos culturais, a utilização das novas tecnologias da informação para o acesso à cultura, e a assistência técnica. Foram apoiados no âmbito deste projeto as seguintes salas de espetáculo:

TABELA N.º 7: Teatros apoiados no âmbito do QCAIII

Região	Cidade	Tipo	Entidade	Investimento	Investimento	Comparticipação
	Teatro	Intervenção		Total	Elegível	FEDER
Norte	Matosinhos Cine-Teatro Constantino Nery	Recuperação	Câmara Municipal	€3.926.271,85	€3.510.118,58	€1.755.059,29
	Bragança Teatro Mun. de Bragança	Construção novo edifício	Câmara Municipal	€8.923.456,62	€8.029.484,91	€4.987.924,72
	Vila do Conde Teatro Mun. de V. Conde	Recuperação	Câmara Municipal	€7.956.886,78	€7.324.780,78	€3.662.390,37
	Vila Real Teatro Mun. de Vila Real	Construção novo edifício	Câmara Municipal	€9.142.945,53	€8.667.847,06	€4.988.345,98
	Porto Teatro Carlos Alberto(TECA)	Recuperação	Porto 2001 S.A.	€8.633.541,84	€5.276.524,31	€3.957.393,23
	Braga Theatro Circo de Braga	Recuperação	Câmara Municipal	€8.225.166,99	€7.666.385,27	€4.987.750,26
Centro	Aveiro Teatro Aveirense	Recuperação	Câmara Municipal	€5.940.603,15	€4.641.828,50	€3.481.371,38
	Leiria Teatro José Lúcio da Silva	Recuperação	Câmara Municipal	€2.811.179,68	€2.314.832,40	€1.157.416,20
	Guarda Sala de Espetáculos da Guarda	Construção novo edifício	Câmara Municipal	€11.583.054,34	€9.810.601,01	€4.987.709,55
Alentejo	Portalegre Centro de Artes do Espetáculo	Construção novo edifício	Câmara Municipal	€6.59.467,68€	€6.260.398,47	€4.695.276,13
	Beja Cine-Teatro Pax-Júlia	Recuperação	Câmara Municipal	€1.840.964,02	€1.590.899,35	€795.499,70
Algarve	Faro Teatro Municipal de Faro	Construção novo edifício	Câmara Municipal	€9.092.565,28	€7.670.663,28	€4.933.770,62

Também a nível regional realizados alguns programas, na região de Lisboa e Vale do Tejo, é no âmbito do PERLVT - Plano Estratégico da Região de Lisboa e Vale do Tejo e no PORLVT – Programa Operacional Regional que se torna uma prioridade a consolidação do património cultural regional. Neste contexto, insere-se a iniciativa de recuperar, reabilitar e valorizar um

conjunto de teatros e cine-teatros, de forma a consolidar uma rede regional, sobretudo nas sub-regiões Oeste e Vale do Tejo onde se sentiam mais carências a este nível.

Em Maio de 2002, a CCDR-LVT, publica a brochura “Lisboa e Vale do Tejo – Valorização Cultural, Reabilitação do Património”, coordenada por António Fonseca Ferreira, onde dá conta da recuperação dos seguintes vinte teatros, dos quais oito já estavam recuperados e em funcionamento e para os restantes doze previa-se a abertura até 2004:

TABELA N.º 8: Teatros recuperados de acordo com a CCDR-LVT Maio de 2002

Cidade Teatro	Tipo Intervenção	Entidade	Financiamento
Abrantes Cine-Teatro S.Pedro	Recuperação	Câmara Municipal	Co- financiado pelo Programa Operacional da Cultura
Alcanena Cine-Teatro S.Pedro	Recuperação	Câmara Municipal	PORLVT- Medida 1.5: Ações específicas de Valorização Territorial
Alcobaça Cine-Teatro Alcobaça	Recuperação	Câmara Municipal	PORLVT- Medida 1.5: Ações específicas de Valorização Territorial
Alenquer Teatro Ana Pereira	Recuperação	S. C. da Misericórdia; Amigos de Alenquer; C. Municipal	
Almeirim Cine-Teatro Almeirim	Recuperação	Câmara Municipal	Co- financiado pelo Programa Operacional da Cultura
Alpiarça Cine-Teatro Alpiarça	Recuperação	Câmara Municipal	Co- financiado pelo Programa Operacional da Cultura
Benavente Cine-Teatro de Benavente	Recuperação	Câmara Municipal	PORLVT- Medida 1.1: Acessibilidades e Equipamento
Bombarral Teatro Eduardo Brazão	Recuperação	Câmara Municipal	PORLVT- Medida 1.5: Ações específicas de Valorização Territorial
Cartaxo Cine-Teatro Municipal do Cartaxo	Recuperação	Câmara Municipal	PORLVT- Medida 1.5: Ações específicas de Valorização Territorial
Chamusca Cine-Teatro da Chamusca	Recuperação	Santa Casa da Misericórdia	PORLVT- Medida 1.5: Ações específicas de Valorização Territorial
Entroncamento Cine-Teatro S.João		Câmara Municipal	
Ferreira do Zêzere Cine-Teatro Municipal de F. do Zêzere	Recuperação	Câmara Municipal	QCAII – PORLVT – Sub-Programa A
Lisboa T. M. S.Luiz / T.Est. Mário Viegas	Recuperação	Câmara Municipal	QCAII – PORLVT – Sub-Programa A
Nazaré Cine-Teatro da Nazaré	Recuperação	Câmara Municipal	PORLVT- Medida 1.5: Ações específicas de Valorização Territorial
Santarém Teatro Sá da Bandeira	Recuperação	Câmara Municipal	PORLVT- Medida 1.5: Ações específicas de Valorização Territorial
Sintra Casa do Teatro de Sintra	Recuperação	Câmara Municipal	QCAII – PORLVT – Sub-Programa A
Sintra Centro Cultural Olga Cadaval	Recuperação	Câmara Municipal	QCAII – PORLVT – Sub-Programa A
Sobral de Monte Agraço	Recuperação	Câmara Municipal	PORLVT- Medida 1.5: Ações específicas de Valorização Territorial

Cine-Teatro de S. de Monte Agraço			
Tomar Cine-Teatro Paraíso	Recuperação	Câmara Municipal	PORLVT- Medida 1.5: Ações específicas de Valorização Territorial
Torres Vedras Teatro-Cine de Torres Vedras	Recuperação	Câmara Municipal	PORLVT- Medida 1.5: Ações específicas de Valorização Territorial

Segundo Carlos Vargas, o FFC, a 13 de Dezembro de 2006, estima um investimento por parte do MC de € 60.728.440,63€, para 29 equipamentos, o que corresponde a 87,2% do investimento total (Vargas, 2011).

Ao longo dos últimos anos, muito mudou em termos de salas de espetáculo em Portugal, sobretudo fora dos núcleos urbanos de Lisboa e do Porto. Foram muitos os teatros recuperados, reabilitados e construídos um pouco por todo o país. Podemos identificar desde 2002 até 2006 a abertura de mais de cento e trinta recintos (Artemrede, 2009), quase todos por autarquias que através de concursos, maioritariamente, promovidos pelo MC financiados com recurso a fundos europeus, conseguiram enriquecer o seu território.

A maioria das cidades “Capitais de Distrito”, mas também cidades de média e pequena dimensão possuem agora salas de espetáculos, com condições para apresentação de espetáculos de diversas áreas artísticas e com equipamentos técnicos que permitem não só a fruição, mas também a criação artística um pouco por todo o país.

Em paralelo com estes programas de recuperação das estruturas físicas foram surgindo também apoios nas áreas da programação. Alguns dos espaços, aquando do apoio para recuperação e construção receberam também apoios para programação através do POC/FEDER.

Passada a fase da maioria das obras, estes equipamentos foram apoiados, para o período de 2007-2013, na programação, apresentação, comunicação e formação de profissionais, sobretudo com as candidaturas ao QREN – Quadro de Referência Estratégico Nacional, muitas vezes apresentadas em Redes de Programação.

Importa ainda referir que a Rede, proposta por Manuel Maria Carrilho, e apresentada em 1999, não se chegou a concretizar, tal como tinha sido prevista, enquanto “plataforma de circulação de informação e de difusão de bens e eventos culturais que se propagariam ao longo das ramificações nunca se concretizou” (Centeno, 2012, pág.334).

Desde o XIII Governo Constitucional (1995-1999), de António Guterres, os programas do executivo referiram a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros. O XVIII Governo Constitucional (2009-2011), de José Sócrates, comprometia-se a promover “a articulação com as autarquias locais e os agentes culturais para a produção e programação cultural, visando a cobertura

integrada, e em rede do território nacional e o acesso equitativo à cultura”. O XIX Governo Constitucional (2011-2015), de Pedro Passos Coelho, não refere a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros no seu programa (Centeno, 2012, pag. 334-335).

3.4. TEATROS QUE COMPÕEM O ESTUDO

Em relação aos teatros que compõem este estudo numa análise, à sua história, características e funções, baseada quer nas histórias destes equipamentos, disponíveis nos sítios da internet dos respetivos municípios, quer aos dados recolhidos nos inquéritos, retivemos a seguinte informação:

3.4.1 CENTRO CULTURAL DO CARTAXO - MUNICÍPIO DO CARTAXO

Em 1947 abre portas no Cartaxo o Cine-Teatro Ribatejo. Este espaço com uma atividade sobretudo ligada ao cinema faz parte da dinâmica cultural local até 1988.

No mesmo local, a 10 de junho de 2005 é inaugurado o Centro Cultural – Município do Cartaxo (CCC) um edifício de arquitetura contemporânea, preparado para receber espetáculos das mais diversas áreas artísticas, incluindo cinema. O novo Centro Cultural é um espaço aberto ao exterior, assumindo-se como a “Casa da Cultura de todos e para todos” (Cartaxo, 2013).

Com esta obra, a autarquia pretendeu dotar a cidade de um equipamento cultural apto para desenvolver um trabalho de formação e sensibilização artística através da apresentação de espetáculos, exposições temporárias, workshops e colóquios temáticos e do desenvolvimento de um projeto educativo. Oferecendo à população uma programação que obedece ao compromisso de trabalhar para todos os públicos, de todos gostos e idades, tendo como único critério a qualidade dos espetáculos e das obras.

3.4.2 CINE-TEATRO JOAQUIM DE ALMEIDA – MUNICÍPIO DO MONTIJO

O Cinema Teatro Joaquim de Almeida foi inaugurado em 1957 e funcionou até 1991.

Em 1999 foi adquirido pela Câmara do Montijo. Sofreu obras de recuperação e reabriu ao público em agosto de 2005.

Com vista à ocupação desta sala, a Câmara Municipal do Montijo, aderiu à rede de teatros da Região de Lisboa e Vale do Tejo, estabelecendo parceria com outros municípios da região num projeto desencadeado pela Comissão de Coordenação de Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo.

Este equipamento cultural municipal, está capacitado para receber espetáculos das mais variadas áreas artísticas, e foi criado com a finalidade de surpreender e desafiar os munícipes

para o conhecimento de novas linguagens, novas forma de expressar a arte, a literatura, e as mais variadas áreas do conhecimento.

Com a sua construção a autarquia pretendeu colocar à disposição da população um espaço cultural onde as pessoas se sintam bem, onde se revejam e onde saibam que encontram sempre produtos culturais de qualidade, assumindo assim as suas responsabilidades culturais, educativas e sociais.

3.4.3. CINETEATRO SÃO JOÃO – MUNICÍPIO DE PALMELA

Data de 1949 o projeto de licenciamento CineTeatro São João, Palmela (Silva, 2010). Durante vários anos, este equipamento desempenhou um papel de relevo na vida cultural de Palmela, tendo encerrado ao público em 1981.

Em 1989, a Câmara Municipal de Palmela adquire este cine-teatro com o objetivo de devolver a este equipamento o seu papel de espaço cultural ao serviço da população do concelho, estabelecendo uma política cultural ao serviço da comunidade e de promoção da cidadania.

Em Outubro de 1991, é reaberto o Cineteatro São João, após obras de preservação arquitetónica do edifício, promovidas pela autarquia.

Com a recuperação deste edifício e a criação de uma rede de equipamentos culturais o Município de Palmela pretendeu estimular a promoção dos agentes criativos locais, a defesa do património cultural, a democratização do acesso à cultura, o respeito pela diversidade estética.

Afirmando-se como um importante recurso da comunidade, particularmente da comunidade educativa, dos artistas, dos criadores e dos projetos culturais locais, este edifício é um equipamento cultural qualificado, polivalente e dinâmico.

3.4.4. CINETEATRO MUNICIPAL JOÃO MOTA – MUNICÍPIO DE SESIMBRA

O Cine-Teatro João Mota, construído em 1958 foi inaugurado em 1962, sendo uma sala de espetáculos preparada para a projeção de cinema, mas também para a apresentação de peças de teatro. Numa vila marcada por uma vivência sazonal e de férias, este edifício contribuiu para criar, sobretudo a quem morava nas cidades, uma ideia de que nesta vila se vivia uma cultura urbana, de animação e vida coletiva. Em 1997 encerra ao público.

A Câmara Municipal de Sesimbra, em 1998, celebra um protocolo com o Instituto Português do Livro e das Bibliotecas (IPLB) para a instalação de uma Biblioteca Municipal, tipo BM2 no edifício do Cine-Teatro João Mota. O projeto de recuperação do edifício e a sua reconversão e ampliação para a (re)instalação da primeira biblioteca da Rede de Leitura Pública do Concelho,

mantendo a valência de Cineteatro, foi legitimando pela importância histórica desta peça do património edificado da vila.

A 24 de Setembro de 2005, iniciou-se um novo período da história do edifício, com a inauguração do novo Cineteatro Municipal João Mota e da Biblioteca Municipal de Sesimbra. Num mesmo edifício a Câmara Municipal de Sesimbra oferece aos seus munícipes as valências de biblioteca, e a apresentação de espetáculos de natureza artística: cinema de teatro, música e de dança. Este novo equipamento constitui um espaço municipal de referência a nível cultural e de lazer.

A autarquia, com este novo edifício pretende que, numa lógica conjunta: biblioteca e Cine-teatro, ofereçam à comunidade uma programação cultural e lúdica que valorize o património e que atraia públicos.

3.4.5. CINE-TEATRO SOBRAL DE MONTE AGRAÇO

Construído em 1945, o Cine-Teatro Sobral de Monte Agraço esteve em funcionamento como sala de espetáculos, durante 54 anos. Com uma lotação de 570 lugares⁷, recebeu várias produções de teatro, e nas últimas décadas também de cinema. Foi encerrado devido às condições precárias de funcionamento em que se encontrava.

A Câmara Municipal adquiriu o Cine-Teatro à Associação dos Bombeiros Voluntários, em 2001, e as obras de recuperação iniciaram-se em Julho de 2004.

O Cine-Teatro reabriu as portas a 21 de Maio de 2006. A recuperação do edifício, por parte do município contou com o co-financiamento do PORLVT.

Com esta obra, o município pretendeu reabilitar um edifício ligado à memória coletiva da população e proporcionar aos seus munícipes um espaço de cultura, de aprendizagem e de atualidade artística, com o objetivo de prestar um serviço público de qualidade, ao promover o acesso generalizado da população a diferentes atividades culturais.

3.4.6. RESULTADOS DA ANÁLISE:

Com esta análise, fomos verificando que os teatros escolhidos para incluírem a amostra base de investigação apesar de apresentarem histórias próprias, acabam por testemunhar o que anteriormente foi referido sobre a existência destes equipamentos em Portugal.

⁷ Segundo Susana Silva, referindo-se ao Projeto de construção do Cine-Teatro Sobral de Monte Agraço “apesar de todas as dificuldades financeiras associadas à iniciativa, o projeto apresentava uma intenção de 600 lugares “para uma aldeia de 800 habitantes, de pequeníssimos recursos” ou seja uma lotação para 75% da população existente.” (Silva, 2010)

Os edifícios que deram origem aos T.M. dos nossos dias, foram construídos entre 1927 e 1959 em cidades ou vilas de pequena e média dimensão, sobretudo por iniciativas privadas, tendo como função principal a exibição de cinema, mas estando também preparados para a apresentação de teatro e de outros espetáculos.

Estes equipamentos eram locais de encontro da comunidade local, mas também dos que visitavam a cidade, sobretudo nos territórios marcados pela sazonalidade de férias como no caso de Sesimbra. Estimulavam a dinâmica cultural destas vilas e cidades, desempenhavam o papel de “principal equipamento cosmopolita e palco da vida social” (Silva, 2010, pág.170) destes territórios.

À medida que os tempos foram passando e os territórios foram evoluindo, estes equipamentos foram entrando em decadência. E nas últimas décadas do séc. XX, muitos destes equipamentos foram encerrando, por se encontrarem, na maioria dos casos em avançado estado de degradação que comprometia quer a prática artística quer a segurança do público que assistia aos espetáculos. O encerramento dos Teatros inquiridos verificou-se entre 1981 e 2007.

	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Cartaxo								■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Montijo											■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Palmela	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■																
Sesimbra																	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
S.M. Agraço																			■	■	■	■	■	■	■	■	

Legenda: ■ Período de encerramento

GRÁFICO N.º2: Período de encerramento dos Teatros nas cidades que compõem o estudo.

As Câmaras Municipais conscientes da sua importância para a dinâmica social, educativa e cultural dos seus territórios, adquiriram estes equipamentos entre 1981 e 2001.

Entre 1991 e 2007, estes edifícios foram recuperados ou reconstruídos, pelos seus municípios que recorreram a financiamentos vindos dos vários programas disponíveis, dotando assim estas cidades de T.M. preparados para acolher diversos eventos culturais.

TABELA N.º 9: Teatros do estudo: intervenção e financiamento

Cidade	Teatro	Tipo Intervenção	Entidade	Co-Financiamento	Inauguração
Cartaxo	Centro Cultural - Município do Cartaxo	Recuperação/reconstrução	Câmara Municipal	PORLV: € 2 653 996.00	2005

Montijo	Cine-teatro Joaquim de Almeida	Recuperação/reconstrução	Câmara Municipal		2005
Palmela	CineTeatro São João	Recuperação/reconstrução	Câmara Municipal		1991
Sesimbra	CineTeatro Municipal João Mota	Recuperação/reconstrução	Câmara Municipal		2007
Sobral de Monte Agraço	Cine-teatro de Sobral de Monte Agraço	Recuperação/reconstrução	Câmara Municipal	PORLVT: €2 406 500.00	2006

A maioria dos T.M. mantém a designação do anterior edifício, assim como algumas das suas características arquitetónicas, sobretudo nas fachadas, com exceção do Município do Cartaxo, que no local do antigo Cine-Teatro Ribatejo, constrói um edifício completamente diferente ao qual atribui a designação de Centro Cultural – Município do Cartaxo.

As autarquias assumiram que estes equipamentos: são marcas na identidade do seu território; fazem parte do seu serviço público; desempenham um papel interventivo na área cultural, educativa e social. Por isso consideram que os T.M. devem oferecer à população uma programação regular, diversificada e de qualidade e promover o acesso e a fruição de diversos bens culturais por parte dos seus municípios.

3.5. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Ao longo deste capítulo fomos conhecendo um pouco da história dos edifícios de apresentação do teatro e do espetáculo. A evolução destes edifícios, desde a antiguidade na Grécia até aos nossos dias em Portugal.

Esta evolução foi marcada por avanços estruturais nos próprios edifícios, mas também pela progresso da forma de fazer, pensar e praticar as artes, sobretudo do espetáculo na Europa, destacando o período iluminista.

Demos especial importância à evolução histórica e estrutural dos Teatros em Portugal, que a partir do século XVIII se foram difundindo um pouco por todo o país, primeiro na capital, Lisboa, depois nos grandes centros urbanos e até em vilas e aldeias.

Na capital, os primeiros teatros, começaram por estar ligados à burguesia, são abertos ao povo por iniciativa da corte, que em 1755 publica a primeira legislação sobre salas de espetáculos em Portugal.

No século XIX, por influência de Almeida Garrett foi feita a primeira grande reforma estrutural no teatro português, quer a nível de organização quer pela análise que fez da cultura teatral portuguesa e respetiva criação dramaturgica, da qual destacamos a construção do Teatro Nacional, os departamentos de apoio e administração da cultura, o conservatório, a política de subsídios, os concursos oficiais de peças e a lei dos direitos de autor.

Em Lisboa, além de teatros construídos por iniciativas públicas constroem-se teatros de iniciativa privada, ligados à atividade comercial. E fora de Lisboa, estes equipamentos vão surgindo um pouco por todo o país, construídos por pessoas influentes, coletividades e associações. Situação que beneficiou com o aparecimento do cinema em 1895, que fez com que muitas destas salas se adaptassem para o receber e estimulou a construção de muitas outras. Os teatros eram pontos de encontro das pessoas, tal como defendia Voltaire na França do século XVIII, que estimulavam as sociedades e a vida cultural individual e coletiva.

Estes equipamentos marcam a vida coletiva das comunidades e os edifícios assumem-se como grandes equipamentos das localidades onde se inserem.

No século XXI o Governo de Portugal, percebendo a importância destes edifícios, que agora se encontravam decadentes, para a dinâmica cultural das cidades do país promoveu vários programas de apoio à sua reconstrução e até construção.

Ao longo do capítulo fomos conhecendo um pouco melhor esses programas e os seus objetivos e por fim, analisamos com um pouco mais de pormenor a evolução histórica dos teatros envolvidos neste estudo.

4. O QUE SÃO OS TEATROS MUNICIPAIS?

Os Teatros Municipais são espaços de apresentação de espetáculos de natureza artística, quer sejam eles da área das artes performativas: teatro, dança ou outros, quer de música ou cinema. Estes edifícios ou equipamentos podem assumir diversas características e designações: Teatro, Cine-teatro, Auditório ou Centro Cultural, mas em comum têm o facto de serem salas de espetáculos pertença de uma Câmara Municipal.

Os T.M., sendo teatros públicos⁸, têm como principal missão prestar um serviço público que possibilite o acesso à cultura, que promova o desenvolvimento cultural do território onde estão inseridos, que proporcione à comunidade, o acesso à criação, experimentação, apresentação e fruição da cultura e das artes do espetáculo e que promova experiências de encontro entre artistas e públicos potenciando reflexões sobre as artes e sobre o mundo.

No que concerne aos seus objetivos gerais, refletem: a democratização do acesso às artes do espetáculo de natureza artística; a apresentação de uma oferta cultural regular, diversificada e de qualidade; a captação, criação, formação e fidelização de públicos, o incentivo à participação cultural da comunidade; a qualificação e o desenvolvimento do tecido cultural e artístico local; a promoção da cooperação entre agentes culturais públicos e privados; o estímulo às realidades artísticas locais através do confronto com as realidades nacionais e internacionais; e a contribuição para o desenvolvimento do município e para a valorização da sua imagem.

Os T.M. são espaços que devem servir os munícipes do concelho onde estão inseridos, embora possam não servir todos ao mesmo tempo pois devem respeitar a diversidade social e cultural. Segundo Maria João Centeno, “as organizações culturais não podem, nem é desejável que o pretendam, controlar os significados que um espaço público pode gerar nos seus utentes, aquilo que verdadeiramente podem e devem é potenciar o acesso (limitar de que forma for o acesso a um espaço público é tornar real a interpretação elitista de cultura), o uso desse espaço de forma mais universal possível, para que o espaço possa mediar a subsequente produção social de conflitos e negociações e se converta num espaço social e público” (Centeno, 2012, pág.149).

Neste sentido, os T.M, devem proporcionar diferentes bens e serviços culturais (espetáculos, oficinas, conferências, seminários, conversas, etc.), aos seus diversos públicos, com base numa programação estratégica e diversificada, abrangendo diferentes expressões artísticas, diferentes géneros, estilos e modos de praticar as artes, que podem ir do acolhimento de

⁸ Segundo o documento Rede Informal de Programadores – Memorando da Reunião, Alcanena 24 de Novembro de 2009 – existem três tipos de Teatros Públicos: os Municipais (sobre os quais recai este estudo), os Nacionais e os Centros Regionais das Artes do Espetáculo.

projetos profissionais, até ao estímulo para práticas amadoras, atendendo às especificidades da região em que está inserido.

Os T.M. podem assumir diferentes tipologias, ainda que algumas em simultâneo, em função das suas missões, objetivos ou mesmo dos seus projetos artísticos. Designam-se: *Salas de Acolhimento* os teatros onde se apresentam espetáculos produzidos noutras estruturas; *Salas com Produção Própria* os teatros onde os espetáculos apresentados são produção ou co-produção do teatro com companhias convidadas a desenvolver um determinado trabalho; e *Salas com Companhias Residentes* os teatros onde há companhias residentes e onde se produzem os espetáculos que nela são apresentados, embora alguns façam digressão, por outras salas. Além das tipologias anteriormente referidas, as salas de espetáculo podem ainda ser consideradas *Salas Dedicadas*, salas onde se apresentam exclusivamente espetáculos de uma área artística, ou *Sala Mistas ou Múltiplas*, onde se apresentam vários tipos de espetáculos de natureza artística, esta última é a tipologia de sala mais comum nos T.M.

Em termos de estruturas físicas, os T.M. são edifícios, com grandes diferenças estruturais e arquitetónicas, entre si, são constituídos essencialmente por salas de espetáculos, compostas por: caixa de palco, palco, teia, plateia, com lotações variáveis, áreas técnicas e bastidores; camarins, salas de ensaio, áreas administrativas, áreas de socialização ou zonas de acolhimento de público: foyer, salas de exposição, bar, etc., e estão equipados com maquinaria de cena, com equipamentos técnicos de luz, som, multimédia e cinema, que permitem apresentar espetáculos com diferentes características.

As equipas dos T.M., também diferem muito de teatro para teatro, quer em número de funcionários, quer na definição de funções desses profissionais, situação que pode depender de vários fatores, dos quais destacamos a tipologia de sala e o modelo de gestão pelo qual o teatro é regido.

Na análise a vários organogramas e fichas técnicas de T.M.⁹ verificamos que há algumas diferenças nestas designações, que podem ser justificadas e agravadas por estas funções nunca terem correspondido às carreiras dos funcionários na administração pública, pois de acordo com o documento da *Rede Informal de Programadores – Memorando da Reunião, Alcanena 24 de Novembro de 2009*, “por não serem carreiras reconhecidas no quadro da Administração Pública, os teatros (...) são obrigados a colocarem estes profissionais, formalmente, em categorias e carreiras não correspondentes aos conteúdos funcionais dos que a exercem” situação que se refere aos trabalhadores dos T.M. e mas também dos Teatros Nacionais.

⁹ Teatro Virgínia, Teatro Maria Matos, Teatro Municipal da Guarda, Tempo-Teatro Municipal de Portimão, Teatro Viriato, Centro Cultural de Vila Flor, Teatro Municipal de Almada, disponíveis nos seus sites a 16/08/2012.

Tendo verificado essa mesma diversidade, apresentamos uma proposta de divisão por áreas e funções, que complementamos com a missão atribuída a essas funções no estudo “O sector das Actividades Artísticas, Culturais e de Espectáculo em Portugal” (Instituto para a Qualidade na Formação, I.P., 2006):

TABELA N.º 10: Proposta de divisão por área e função dos profissionais dos T.M.

Área	Função	Missão (IQF)
Administração	Conselho de Administração	(não definida pelo IQF)
	Direção Financeira	(não definida pelo IQF)
	Recursos Humanos	(não definida pelo IQF)
Programação	Gestor Cultural	<i>Define e implementa a estratégia e coordena a programação e a organização de uma instituição cultural, assegurando o seu bom funcionamento em termos artísticos, técnicos, financeiros e humanos.</i>
	Diretor Artístico	<i>Concebe a programação das atividades culturais e artísticas de determinada organização cultural, assegurando uma linha coerente de concretização das mesmas para sua divulgação/exibição pública.</i>
	Programador	
	Assistente Programação	(não definida pelo IQF)
	Serviços Educativos	<i>Promove, desenvolve e executa atividades de índole cultural e educativa, tendo em vista assegurar a compreensão e a interpretação dos conteúdos que a instituição/serviço pretende transmitir aos seus públicos.</i>
Produção	Produtor	<i>Garante a viabilização dos meios financeiros, humanos, materiais e logísticos necessários à realização de produções coreográficas, teatrais, musicais, cinematográficas ou televisivas, de exposições de artes plásticas ou outros eventos culturais, com vista à sua apresentação ou exibição pública de acordo com os parâmetros de qualidade técnica e artística, do orçamento e do prazo estabelecidos.</i>
	Produtor Executivo	
Comunicação	Técnicos de Comunicação	<i>Assegura a promoção das atividades e imagem da organização numa perspetiva comercial, de divulgação e angariação de público, sendo o interface e responsável, a montante, pela relação entre esta e os media e o público em geral.</i>
	Técnicos de Marketing	
	Relações Públicas	(não definida pelo IQF)
	Designers	(não definida pelo IQF)
Técnica	Diretor Técnico	<i>Coordena todas as ações associadas à construção, à montagem e ao funcionamento do espaço de apresentação de um espetáculo ao vivo, assegurando o cumprimento das diretrizes artísticas e técnicas definidas pelos seus criadores.</i>
	Diretor de Cena	<i>Coordena, supervisiona e programa as ações de natureza técnica e artística que decorrem em palco e nos bastidores, de forma a garantir a qualidade do espetáculo.</i>
	Maquinista de Cena	<i>Prepara a montagem e opera os equipamentos de palco e cenários, zelando pelas condições físicas e pela limpeza deste espaço, antes e durante a realização de um espetáculo ao vivo.</i>
	Técnico Palco	
	Técnico Iluminação	<i>Procede à preparação, montagem, e operação dos equipamentos e meios de iluminação com vista à realização de um espetáculo ao vivo ou de outro produto audiovisual.</i>
	Técnico Som	<i>Procede à preparação, montagem, captação, gravação, edição, mistura, amplificação de som e operação em espetáculos e exteriores, nas áreas do teatro, ópera, música, multimédia, dança, entre outros, assim como em estúdios de gravação.</i>
	Técnico Audiovisuais	<i>Procede à preparação, montagem, e controlo do equipamento audiovisual com vista à apresentação de um espetáculo ao vivo ou audiovisual.</i>
Projeccionista	(não definida pelo IQF)	
Frente de Casa	Receção	<i>Assegura o funcionamento dos serviços de acolhimento ao público, designadamente a receção, a bilheteira e a loja, presta informações de carácter geral (...) zela pela integridade do património que lhe está diretamente confinado, executando tarefas de vigilância e de apoio em</i>
	Bilheteira	
	Porteiro	
	Assistente de	

	Sala	<i>ações de emergência.</i>
Manutenção	Limpeza	(não definida pelo IQF)
	Segurança	(não definida pelo IQF)
	Manutenção	(não definida pelo IQF)

Desta proposta referimos que a área “Administração” no caso dos T.M. geridos pelas Câmaras Municipais é substituída pelos diferentes departamentos e serviços de apoio contidos no organograma de cada município.

A administração, ou a tutela política, atribui à equipa de programação, a liderança da equipa e do projeto do teatro, atribuindo-lhe autonomia e poderes diferentes de teatro para teatro.

Esta equipa de programação é formada por um ou por vários profissionais, dependendo de diversos fatores (missão do teatro, tipologia, modelo de gestão, projeto, etc.) os seus colaboradores são designados de programadores culturais, diretores artísticos ou gestores culturais. O mais frequente é os T.M. possuírem apenas um programador, que programa as diversas áreas artísticas (teatro, música, dança, cinema, exposições, etc), dirigidas a diferentes públicos. Em alguns casos, mais esporádicos, além do programador geral, os teatros possuem também um programador de serviços educativos. Contudo, há T.M., como por exemplo o Teatro Maria Matos, em Lisboa, que apresentam na sua ficha técnica (EGEAC, 2013), a equipa de programação dirigida por um director artístico e composta por dois programadores com especificidade de áreas: um programador de música e um programador de crianças e jovens. Verificando-se também neste campo disparidades de funcionamento entre os diferentes T.M..

A utilização simultânea dos termos programador cultural, director artístico ou gestor cultural é para Eliana Lopes, justificada por se verificar que “a actividade do programador cultural em Portugal ainda se encontra em constituição, por via da multiplicação dos locais de actividade ao longo da última década. Apesar de, por vezes, se verificar uma utilização quase aleatória dos termos programador cultural, director artístico e gestor cultural, admitimos as suas diferentes conotações, respectivamente, maior envolvimento no acto de escolha de uma ideia de cultura e sua mediação junto da administração e dos públicos, na produção da proposta artística e o administrador de recursos (financeiros, materiais, humanos, comunicacionais e culturais) na sequência de uma estratégia.” (Lopes, 2010, pág.3). Nos T.M., a utilização simultânea destes três termos, é também justificada por estes profissionais, independentemente da designação, acumularem, em muitos casos, estas três funções: intermediário entre a produção e a recepção, seleccionando ofertas de espetáculos (programador); criador de uma proposta artística (director artístico); e gestor de recursos necessários à atividade do teatro (gestor cultural).

Estes profissionais, são mediadores, que definem, agendam e implementam atividades artísticas, através de uma estratégia de programação. São agentes ativos, na ligação entre as diferentes instituições culturais, entre os criadores, os artistas, o terreno e as políticas culturais do município. A fim de desempenharem as suas funções, devem estar permanentemente atualizados e não deve limitar a sua atuação a acolher e a agendar eventos, deve ser agentes de desenvolvimento cultural, e “uma política de desenvolvimento cultural e artístico, para ser levada a cabo com sucesso, deve ser realizada em parceria com os agentes culturais que atuam no terreno” (Mendo, 1998, pág.3). Para tal é necessário que o programador conheça o campo da produção artística e o campo de recepção cultural.

Do programador depende a programação¹⁰ do teatro, muitas vezes refletida num programa¹¹, a programação deve ser uma obra exclusiva, um exercício de criação, deve traduzir as reflexões do programador e as suas codificações da realidade, “é um instrumento de prazer estético interessado e, mais do que um instituto de empregabilidade, um espaço de possível transformação social e educativa, porque permite aos intervenientes (artistas, espectadores, produtores) potenciarem a sua visão do mundo” (Ribeiro, 1998, pág.4). Mas, nos T.M. é também balizada pelas particularidades da instituição onde está inserida, pela política cultural do município, pela autonomia do programador e do projeto, pela sua duração, pelo contexto espacial, temporal e pelo recursos que estão à sua disposição, sejam eles financeiros, humanos, materiais, comunicacionais ou mesmo culturais.

Como vimos, a programação e gestão dos T.M. é de responsabilidade municipal, apesar do apoio na construção ou requalificação ter vindo por parte do estado. De acordo com a especificidade da política cultural local, o modelo de gestão dos T.M. pode assumir diversas formas, das quais destacamos: a Administração Autárquica: a autarquia gere o equipamento e a sua programação, através dos seus serviços (departamentos ou sectores de cultura), programando e organizando as atividades do teatro, por sua própria iniciativa, assegurando serviços próprios de produção, de co-produção e de compra de espetáculos; ou a autarquia cria uma equipa de trabalho específica do Teatro e atribui competências à direção artística ou à equipa de programação para que possa realizar o seu trabalho de forma independente em relação aos poderes políticos, que lhe atribuem um orçamento para que desenvolva o seu projeto; a gestão através de Fundações / Associações Culturais sem fins lucrativos/ Cooperativas: a autarquia estabelece protocolos com entidades privadas, como grupos de

¹⁰ “A programação aplica-se ao conjunto dos programas, projectos de trabalho de uma determinada empresa ou instituição para serem executados em determinado período de tempo, apontando para uma ampla prática da actividade de programar” (Lopes, 2010, pág18).

¹¹ “A origem etimológica de programa está no grego *prógramma*, ordem do dia, inscrição, e no latim *programma*, publicação por escrito. O prefixo *pro* indica o que está antes ou em defesa de algo; a raiz *grama* remete para *grapho* e este para a escrita. Considerado no sentido estritamente etimológico, programa será o que está escrito” (Lopes, 2010, pág.19).

teatro, dança, escolas de música, ou outros, que assumem a gestão dos espaços e a organização das atividades; a gestão por Empresas Municipais / Sociedades Anónimas – S.A. / Empresas Públicas Empresariais – E.P.E.: a autarquia atribui a gestão do teatro a empresas municipais, ou sociedades anónimas criadas para o efeito que administram o equipamento e a sua programação.

Em termos de financiamento, os T.M. encontram-no no sector público, através das autarquias, dos apoios da Secretária de Estado da Cultura/ Direção Geral das Artes, do Ministério dos Negócios Estrangeiros, do Instituto Camões e do Turismo, assim como através de vários programas/candidaturas do QREN, dos quais destacamos: o POVT (Programa Operacional de Valorização do Território), o POPH (Programa Operacional Potencial Humano); outros apoios são conseguidos através de algumas Fundações, e de parcerias diversas, nomeadamente na associação em Redes de Equipamentos Culturais e Redes de Programação. Podem ainda recorrer a alguns Programas Europeus de financiamento às artes, assim como ao sector privado através de mecenato.

Além de permitirem o acesso a financiamento, as redes desempenham um papel essencial na existência dos T.M. uma vez que foi com a criação de programas em rede que o Estado, em 1999, estimulou a recuperação e o funcionamento da maioria destes equipamentos municipais, pois “a constituição de redes de equipamentos e serviços culturais fundamentais, que abrangem progressivamente todo o território nacional, é uma estratégia principal da política cultural” (Silva A. S., 2004, Pág.241).

Os T.M. podem fazer parte das redes de equipamentos culturais locais, que são sobretudo redes municipais, que englobam teatros, bibliotecas, museus e outros equipamentos culturais do município, ou de redes de equipamentos com uma abrangência nacional, as redes de programação, que unem vários espaços culturais com características e objetivos semelhantes.

As redes estabelecem ligações fundamentais entre os T.M., as pessoas, as outras instituições, os mediadores, os artistas e os públicos. Permitem potenciar as infraestruturas (os equipamentos culturais) existentes no território (nacional ou local); possibilitam e estimulam a troca de experiências e a formação de profissionais; ligam os equipamentos entre si, colaborando, estabelecendo e acordando consensos sobre as suas práticas; tornam os equipamentos mais coesos e visíveis, trabalham por objetivos comuns, criam projetos, promovem a circulação de atividades, que proporcionam a descentralização da oferta cultural; utilizam sinergias para divulgar os diferentes espaços e os seus eventos, e desenvolvem ações fundamentais para a formação de públicos. Ao unirem diferentes equipamentos culturais estas redes “constituem uma plataforma de representatividade junto do poder político (governo ou autarquias), possuindo a capacidade de transmitir interesses de quem, no terreno, enfrenta os

efeitos da concentração de poder no Estado ou no mercado, privilegiando uma concepção economicista de cultura (Lopes, 2010, pág.50) .

Os equipamentos culturais são fundamentais para garantir as condições e os recursos necessários à atividade cultural da comunidade, “bibliotecas, arquivos, museus ou recintos de espetáculos, são infraestruturas da nossa vida colectiva, como os sistemas de água, saneamento, gás, electricidade e telecomunicações. Por isso, à escala indicada (em geral concelhia, mas também pode ter de ser infra ou interconcelhia, depende da população e da dimensão física), as comunidades locais devem dispor de equipamentos acessíveis, apetrechados e em funcionamento.” (Silva A. S., 2004, pág.251), pois a sua exploração articulada e conjunta, ou seja, em rede, potênci as dinâmicas culturais do território.

O estado ao criar os programas da Rede Nacional de Cineteatros e a Rede Municipal de Espaços Culturais deu prioridade ao investimento financeiro, mas, “à medida em que a fase de construção ou qualificação física foi sendo concluída, para cada caso, e as questões de gestão e programação se tornaram determinantes, e à medida que foi crescendo nos decisores políticos e nos agentes culturais, a consciência da centralidade das estratégias de itinerância e de difusão, foram empreendidas iniciáticas de estímulo à programação (Silva A. S., 2004, pág.257-258), também elas sobretudo financeiras, apoiando a circulação entre espaços.

A(s) rede(s) de programação cumpre(m) uma função de difusão de bens e eventos culturais entre os seus membros, organizando a circulação de espetáculos e outras atividades, racionando custos, potenciando efeitos e definindo projetos comuns que devem ser eleitos e explorados de acordo com as especificidades de cada território e equipamento cultural. Em alguns casos investindo também na troca de experiências, na circulação da informação e na formação de profissionais entre os seus membros e dentro da própria rede.

Ao pretenderem difundir as artes do espetáculo as redes investem também no desenvolvimento de práticas educativas pretendendo assim alcançar um dos objetivos dos T.M., a formação de públicos, “creio que a lógica de rede e combinação de redes culturais fundamentais é o melhor enquadramento para acções orientadas, programadas, coerentes e consequentes de educação das pessoas para a cultura, sejam as pessoas crianças e jovens ou adultos, estejam inseridas em grupos escolares ou apresentem-se isoladamente, ou em círculos familiares, profissionais, associativos e outros” (Silva A. S., 2004, pág.255).

Os T.M. para atingirem estes objetivos de difusão cultural e formação de públicos, devem, estar atentos às transformações da própria sociedade “as cidades têm vindo a evoluir graças a importantes transformações na composição e na expressão social das respetivas populações que se têm traduzido ou não no aumento do número de habitantes, no reforço de grupos sociais mais qualificados (ainda que o crescimento recente de grupos qualificados, nomeadamente de estudantes do ensino superior e profissionais do terciário superior, não se

traduza automaticamente em acréscimo significativo de públicos culturais), no desenvolvimento do ensino superior, o que tem contribuído para a afirmação no espaço público de procuras e públicos juvenis, vinculados a estilos de vida e consumos urbanos e cosmopolitas” (Centeno, 2012, pág.161). Ao programarem em rede os T.M. devem ter em atenção estas transformações e as especificidades dos seus territórios.

Não obstante a esta transformação e evolução, as cidades mantêm relações com o seu passado, com a sua história, que, também devem ser tidas em conta no trabalho dos T.M. sobretudo com as comunidades. Ao elaborar o projeto programático do teatro é necessário conhecer a importância social, histórica e arquitetónica, do seu edifício. Pois em muitas cidades, sobretudo nas de menor dimensão, os Teatros representam importantes marcas na memória coletiva das comunidades, e desempenharam um papel único enquanto equipamento cosmopolita, que propiciava o encontro social e impulsiona a dinâmica cultural do território.

Os T.M. são na última década equipamentos novos, recuperados, atuais, modernos e versáteis e, se olharmos para o panorama nacional, encontramos nas mais diversas cidades diferentes tipos edifícios: a) edifícios recuperados que mantiveram as traças dos edifícios originais, respeitando a arquitetura existente, adotando soluções arquitetónicas contemporâneas que pretendam dar respostas às novas exigências e funcionalidades destes equipamentos mantendo a sua ligação com o passado; b) edifícios recuperados que romperam claramente com a arquitectura dos antigos edifícios em “obras tantas vezes mais interessadas em adaptá-los a novos requisitos técnicos, de conforto e de segurança ou a dotá-los de uma imagem pretensamente modernizada do que em entender a sua identidade e especificidade num quadro mais alargado da arquitectura portuguesa do século XX” (Silva S. C., 2010, pág.172); c) edifícios novos em cidades que anteriormente não eram dotadas de equipamentos com esta tipologia, ou que não estão ligados a nenhum equipamento anteriormente existente.

O funcionamento dos T.M., assim como das outras salas de espetáculos, está regulamentado e a entidade reguladora destes espaços é a IGAC – Inspeção Geral das Atividades Culturais.

Os T.M. são espaços culturais urbanos e é necessário que sejam experimentados, sentidos e incorporados pela população local, pelas cidades que deles usufruem enquanto equipamentos culturais, mas também enquanto espaços educativos e sociais “têm de ser espaços vivos que inspirem um entendimento comum do lugar, que funcionem como elementos unificadores e ajudem a forjar uma identificação e posse públicas desses espaços; os espaços públicos devem ser feitos o mais públicos possível.” (Centeno, 2012, pág.149). Estes equipamentos são, únicos, fazem parte dos serviços do município e devem, por isso ser espaços vividos pelos munícipes, espaços impulsionadores de desenvolvimento local, e agentes fundamentais na dinâmica cultural do município.

4.1. OS T.M. INQUIRIDOS - TRATAMENTO DE DADOS

Missão

Na análise às missões dos T.M. inquiridos, constatamos que, há propósitos em comum nos diferentes teatros, uma vez que os espaços inquiridos, afirmam que são suas incumbências: prestar um serviço público aos munícipes, dos concelhos de que fazem parte; promover e permitir o acesso à cultura e às artes, oferecendo mais e melhores oportunidades, através de uma programação regular, com qualidade e diversidade; potenciar o desenvolvimento cultural e artístico do concelho onde estão inseridos, promovendo parcerias com agentes locais e nacionais; sensibilizar e formar públicos, proporcionando-lhes momentos desafiadores de descoberta e de aprendizagem; estimular cultural e artisticamente a comunidade.

Dos inquiridos verificamos também a ausência de resposta por parte de um dos espaços o que nos leva ao entendimento de que há alguma indefinição quanto à missão desse equipamento.

Objetivos

Os T.M. inquiridos, referem que são seus objetivos a apresentação de atividades de índole cultural; promover o encontro entre os munícipes e os espetáculos de artes de palco (teatro, dança, música), o cinema, as artes plásticas e também as áreas do saber (através da realização de conferências, palestras e encontros); apresentar uma programação regular, eclética e de qualidade a preços simbólicos, ou seja, proporcionar um acesso democrático aos espetáculos, formar públicos; fortalecer hábitos culturais na população e criar momentos de fruição e experimentação das artes (promovendo ações de formação, ateliers, exposições e seminários) junto dos munícipes.

Dos inquiridos verificamos também a ausência de resposta por parte de dois dos espaços o que nos leva ao entendimento de que há alguma indefinição quanto aos objetivos desses equipamentos.

Tipologias

Dos teatros inquiridos, todos são *Salas de Acolhimento* e um, o Cine-teatro São João de Palmela, possui também uma companhia residente na área da dança.

São também *Salas Mistas ou Múltiplas*, pois a sua programação abrange várias áreas artísticas e também atividades.

Modelos de gestão

Em relação ao Modelo de Gestão dos Teatros inquiridos verificamos que 80% dos espaços são geridos diretamente pela autarquia e 20% por empresas Municipais.

Financiamento

Em termos de financiamento, o mesmo provém das autarquias e através do QREN na sequência da participação em redes de programação.

Redes equipamentos

Dos inquiridos, apenas um, o Cine-teatro São João (Palmela), refere, na sua missão, que é um equipamento cultural municipal, integrado na rede de equipamentos do concelho.

Redes de programação

Os T.M. inquiridos pertencem a, pelo menos, uma rede de programação¹², 40% dos inquiridos pertencem a duas ou mais redes de programação.

Edifícios

Dos teatros inquiridos 80% foram reconstruídos ou recuperados e 20% resultam da construção de um novo edifício.

O Centro Cultural - Município do Cartaxo apresentou após as obras um edifício novo, com uma arquitetura que rompeu claramente com o passado. Nem a arquitetura nem a designação deste edifício mantiveram ligação com o antigo Teatro que existia no mesmo local.

O Cine-teatro Joaquim de Almeida, no Montijo, foi um edifício recuperado, mantendo os traços arquitetónicos do projeto anterior.

O CineTeatro São João de Palmela, foi recuperado mantendo além dos traços arquitetónicos do edifício, vários pormenores decorativos nos quais se sente a inspiração do artesanato local, desde os portais de ferro, gradeamentos, apliques e lustres, mantendo a ligação com o passado.

O CineTeatro Municipal João Mota , em Sesimbra, apesar de na recuperação do edifício ter incluído a Biblioteca Municipal, houve um respeito pela traça original com a inclusão de

¹² Em 2013, data de conclusão deste estudo, o Centro Cultural do Cartaxo – Município do Cartaxo deixou de pertencer à Artemrede.

soluções arquitetônicas contemporâneas que pretenderam resultar numa sintonia com a malha arquitetônica envolvente.

O Cine-teatro de Sobral de Monte Agraço foi recuperado mantendo o traço original do edifício, mas sofrendo alterações no seu interior que além de pretenderem dotá-lo das características técnicas necessárias à sua função, pretenderam dotá-lo de características modernas e contemporâneas.

Quando questionados sobre as características do edifício, 80% dos espaços possuem equipamento de projeção de cinema e 20% não.

Todos os T.M inquiridos possuem uma lotação, ainda que variável de equipamento para equipamento, superior a 201 lugares.



GRÁFICO N.º 3: Número de lugares da Sala de Espetáculos.

Quando inquiridos sobre outros espaços disponíveis no Teatro, verificamos que 60% destes equipamentos possui sala de exposição, enquanto 40% não possui esta valência. Relativamente à sala de ensaios, 40% dos Teatros possui sala de ensaios, e 40% não, tendo-se verificado ainda que 20% dos inquiridos não sabe/não responde relativamente a esta valência.

Os espaços disponíveis nos T.M. são importantes, pois há uma relação entre os espaços disponíveis e o tipo de projetos que o teatro pode acolher e, também, o tipo de apoio que podem prestar aos projetos culturais desenvolvidos por outros agentes, nomeadamente pela comunidade, por exemplo, se os T.M. não possuírem salas de ensaio, ou outros espaços de apoio, terão de realizar todas as atividades, incluindo ensaios nas salas de espetáculos, o que em algumas circunstâncias pode coincidir com a programação do espaço, podendo inviabilizar a realização de alguns projetos.

Equipas

Dos teatros inquiridos, verificamos que as suas equipas são, também elas, constituídas por um número muito variável de elementos, que, de acordo com os responsáveis pelo preenchimento do inquérito, desempenham as seguintes funções:

TABELA N.º 11: Funções desempenhadas pelos profissionais dos T.M inquiridos.

Teatro	N.º Total funcionários	Área	Funções	Nº Funcionários por função
Centro Cultural - Município do Cartaxo	4	Programação	Programação	1
			Gestão	
			Produção	
			Apoio à programação	
		Frente de Casa	Receção de públicos	1
		Técnica	Técnico de luz	
			Técnico de som	
	Técnico de projeção de cinema	1		
Cine-teatro Joaquim de Almeida – Montijo	8	Programação	Coordenação	1
			Programação	
			Serviço Educativo	
		Produção	Produção	1
		Comunicação	Comunicação	1
		Técnica	Equipa Técnica	2
		Manutenção	Equipa Manutenção	
			Serviços Administrativos	1
Frente Casa	Bilheteira	1		
CineTeatro São João – Palmela	12	Programação	Programação;	1
		Comunicação	Informação/Comunicação	1
		Técnica	Direção técnica	1
			Técnica	2
		Frente Casa	Portaria	2
			Frente de casa	3
			Coordenação Frente de Casa	1
		Manutenção	Segurança	1
		Técnica	Apoio a Palco	
	Apoio a Camarins			
Manutenção	Apoio Logístico			
Cine-teatro de Sobral de Monte Agraço	3	Programação	Programação	1
		Comunicação	Comunicação	
		Técnica	Responsável Técnico	1
		Manutenção	Limpeza	1
			Camarins	
CineTeatro Municipal João Mota – Sesimbra	10		(Não foram identificadas)	

Programação

No que se refere à tipologia de programação, apuramos que os T.M. inquiridos acolhem espectáculos em diferentes áreas artísticas, mas que o Teatro, a Música e a Dança são áreas exploradas por todos eles, seguidos pelas Artes de Circo, pelo Área Multidisciplinar, pela programação de Serviços Educativos, apresentados por 80% dos espaços inquiridos, o cinema é apresentado por todas as salas preparadas para o efeito, assim como as exposições, sendo que apenas três Teatros possuem espaços expositivos.

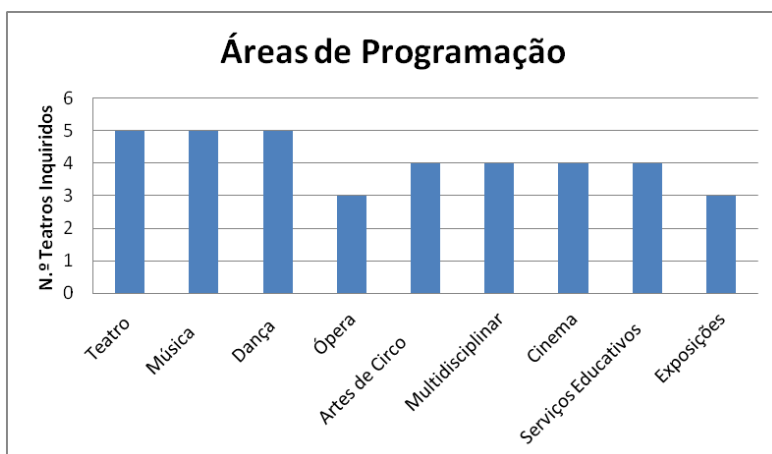


GRÁFICO N.º 4: Áreas de Programação abrangidas pelos Teatros inquiridos.

Área de influência

Em relação à área de influência, os T.M. inseridos neste estudo, situam a sua atuação a uma escala local e regional. Sendo que 67% define que a sua área de influência é o concelho do qual faz parte. Os restantes atuam também junto dos concelhos limítrofes e na região onde estão inseridos. Nenhum destes Teatros considera ter uma área de influência nacional.

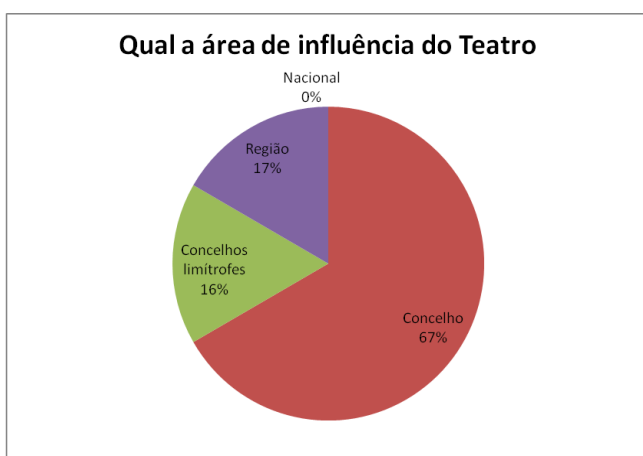


GRÁFICO N.º 5: Área de influência dos Teatros inquiridos.

4.2. OS T.M. E A COMUNIDADE

Frequentemente consideramos comunidade como um conjunto de pessoas que habitam um determinado local, têm características comuns, possuem os mesmos legados culturais e históricos e que vivem organizadas segundo as mesmas normas. No entanto comunidade é um termo que pode ter vários sentidos, várias definições, dependendo do contexto onde é utilizado: sociológico, científico, religioso, político, ou até mesmo virtual.

Numa análise breve ao dicionário geral verificamos que comunidade é definida da seguinte forma: *Comunidade, s.f. qualidade do que é comum; participação em comum; comunhão; conjunto de pessoas que vivem em comum com recursos que não são de sua propriedade pessoal; lugar onde vivem estas pessoas; totalidade dos cidadãos de um país; o Estado* (Costa, 1987).

De acordo com o referido no artigo: *Comunidade – Sociologia* (Infopedia, 2012), apesar do filósofo grego Aristóteles (384a.C. – 322a.C.), ter utilizado o termo *Comunidade* como expressão duma totalidade de indivíduos ligados por laços sociais, só no século XIX o conceito é utilizado para a compreensão e explicação da sociedade tradicional e da sua transição para a sociedade moderna, repercutindo-se noutras áreas do saber como a Filosofia, a História e a Antropologia.

No contexto sociológico o primeiro a utilizar o termo *Comunidade* foi Ferdinand Tönnies que faz a distinção entre dois tipos básicos de organização social, a *comunidade* (Gemeinschaft) e a *sociedade* (Gesellschaft). Segundo o *Dicionário de Sociologia* (Gazeneuve & Victoroff, 1982), para Tönnies, “na base das ações humanas há duas espécies de vontade: a vontade orgânica (Wesenwille), que solicita todo o ser, a vontade refletida (Kurwille), produzida pelo pensamento abstrato. À vontade orgânica correspondem as relações comunitárias, fundadas em sentimentos naturais, em vínculos de sangue. Pelo contrário, à vontade refletida correspondem as relações societárias, fundadas no cálculo e que gerem um direito fundamentado no contrato.” Para Tönnies, a *Comunidade* assenta nas relações pessoais, espírito emocional, cooperação, costumes, no território comum (família, aldeia, comunidades urbanas) e na partilha da mesma língua, da mesma religião, da mesma etnia, da mesma profissão, “representa uma entidade social de identidade e interconhecimento, onde atores sociais são vistos no seu todo, onde se fundem as vontades e se entrelaçam as relações sociais primárias face a face, relações estas perpassadas de laços personalizados de intimidação e emoção, bem como de regras adstritas de coerção e controlo sociais”. Enquanto a *Sociedade* é uma organização social a grande escala, estado, nação, relações interpessoais, nos interesses pessoais, no direito e na opinião pública; “é composta por associações de diversa índole, constitui um agregado social de base racional e voluntária, cuja adesão pressuporia um ato

voluntário e livre dos indivíduos e cujas relações se definiriam como fragmentárias e segmentárias, impessoais e secundárias”.

Boudon, no *Dicionário Temático Larousse – Sociologia*, afirma que a “a comunidade é hoje encarada como um conjunto de relações sociais complexas cuja natureza e orientações são examinadas em enquadramentos específicos: religioso, económico, científico, etc.” e elucida sobre as dificuldades em definição, método e referência teórica sobre o termo Comunidade, “nem as comunidades camponesas nem as comunidades familiares oferecem um modelo satisfatório para explicar todos os processos de participação, de institucionalização e de organização”.

Tendo em conta todas estas definições, neste trabalho consideramos *Comunidade*, como um grupo de pessoas que habitam num mesmo território, que partilham dos mesmos recursos, da mesma língua, das mesmas regras e os mesmos legados culturais, apesar das múltiplas vivências atualmente existentes na comunidade. Em determinada medida, tal como Isabel Baptista, consideramos que a comunidade “é um lugar humano onde se aprende a ser próximo do próximo. Um lugar feito de vizinhanças e de histórias comuns. Um lugar povoado de odores, de sons, de rituais, de gestos de culto, de festas, de aflições, de partilhas, de narrativas, de obras, de abraços, de risos e de choros. E nesta medida um lugar de familiaridade e pertença afetiva” e que “não é possível promover o capital social e cultural das comunidades, sem honrar a densidade antropológica dos espaços habitados por gente concreta, de gente com problemas, conflitos e vontade de ser. Os laços humanos carecem de um enraizamento comunitário.” (Baptista, 2006).

4.2.1. QUAL A FUNÇÃO QUE OS T.M. CONSIDERAM OCUPAR NA VIDA DAS COMUNIDADES

Através da cultura é possível dar à comunidade novas interpretações do mundo, novas vivências e novas experiências que engrandecem a vida de cada um em particular e a vida da comunidade em geral pois “a Cultura qualifica e desenvolve não só as pessoas que dela usufruem, mas também as vilas, as cidades, os territórios onde ela acontece: gera dinâmicas culturais e sociais específicas, promove a qualidade de vida e do espaço urbano, tornando-o mais atrativo para as pessoas e para as empresas; permite num processo permanente de interação entre o passado, o presente e o futuro, redescobrir e reafirmar todos os dias o valor das identidades locais num mundo globalizado em constante mutação, dando inteligibilidade e sentido ao quotidiano de cada um”. (Artemrede, 2010). Os teatros inquiridos promovem na sua programação a criação/apresentação de espetáculos com participação comunitária,

fundamentando que este tipo de projetos se “enraíza no património cultural dos lugares e das gentes e se conjuga com a arte para unir o Teatro e a comunidade onde este se integra” (Associados, 2009) como podemos verificar no documento sobre a estratégia de programação da Artemrede – Teatros Associados¹³, rede da qual os teatros inquiridos fazem parte.

O trabalho com a comunidade faz parte dos propósitos gerais, refletidos na missão de muitos T.M.¹⁴, sobretudo mencionando a importância da participação da população na vida cultural da cidade e do T.M., com o intuito de formar públicos e de potenciar, na comunidade, experiências e reflexões sobre a arte e sobre o mundo que contribuem para o desenvolvimento do território.

Os teatros apostam na construção de relações continuadas e criativas com a comunidade onde se inserem (apresentando programações regulares, ecléticas e estimulantes), impulsionando o encontro da população com as artes do espetáculo (através da apresentação/criação de espetáculos e oficinas), fomentando a partilha de experiências artísticas e também o diálogo da comunidade com pensadores, artistas, e cientistas, desafiando mentes e proporcionando momentos de encontro e partilha de pensamentos (através de espetáculos, mas também de debates, conversas ou workshops), contribuindo para o enriquecimento cultural do município, da região e do país.

Desta forma, os T.M. refletem a importância que atribuem ao trabalho com a comunidade e, também, o trabalho para a comunidade, pois, “cooperando regularmente com a comunidade envolvente e as suas forças dinâmicas – escolas, associações, poderes e serviços públicos, empreendedores económicos e sociais, criadores e estruturas de criação e produção – o equipamento cultural “não está apenas a potenciar a sua procura e a assegurar o seu futuro: está também a usar a porta nobre de entrada no meio social e o mais poderoso fator do enraizamento nele” (Silva A. S., 2004.pág.280)” (Centeno, 2012.pág.163).

É fundamental redefinir a relação que os equipamentos culturais mantêm com a comunidade através das associações locais, diz-nos Maria João Centeno, afirmando que o movimento associativo deve ser diretamente envolvido na conceção das intervenções culturais, citando Madureira Pinto, refere que “assumir o movimento associativo, não como adorno da

¹³ Artemrede -Teatros Associados: Associação cultural privada sem fins lucrativos, constituída por T.M., “A Artemrede é, fundamentalmente, um projeto de qualificação e descentralização cultural que tem como missão promover a qualificação e desenvolvimento da atividade cultural dos seus membros, nomeadamente através da coordenação da respetiva atuação no domínio da gestão e programação de teatros, cine-teatros e outros espaços de apresentação pública de espetáculo”. (Artemrede)

¹⁴ Baseado na consulta da missão e programação de diversos T.M. disponíveis nos seus sítios na internet como o Teatro Municipal de Faro, Teatro Viriato - Viseu, Teatro Virgínia – Torres Novas, Teatro Maria Matos – Lisboa, Teatro Municipal de Portimão, e Teatro José Lúcio da Silva – Leiria), e também a missão dos teatros inquiridos neste estudo.

democracia ou prolongamento instrumentalizado do poder administrativo, mas como um interlocutor privilegiado e um agente dinâmico da concepção, execução e avaliação das intervenções culturais na cidade, e em particular nos espaços públicos, parece ser a atitude que, nesta matéria, melhor se compatibiliza com uma política simultaneamente voluntarista e não dirigista de democratização social” (Centeno, 2012, pág.163).

Perante uma sociedade, marcada pelo consumo, pela informação e pela concorrência agressiva, como a que temos verificado nas últimas décadas, também os T.M., à semelhança de outras as instituições culturais e não só, sentindo a premência de um novo paradigma social adaptam-se aos novos desafios, dirigindo as suas missões, objetivos, estratégias e políticas culturais, para o cumprimento das exigências da sociedade contemporânea. Torna-se imprescindível que estes equipamentos desenvolvam estratégias que atendam a diferentes segmentos da comunidade, respondendo quer aos públicos oriundos de associações quer aos públicos individuais, anónimos e heterogéneos.

Para João Teixeira Lopes, “públicos são comunidades de estranhos, efémeras e contingentes, que se formam pela convocatória de um discurso e pela apropriação reflexiva de sentido. Comunidades que no entanto, apesar de pouco cristalizadas, assentam na possibilidade de acrescentar mundos ao mundo da vida.” (Silva S. B., 2007, pág.5). Este mesmo autor, apesar de admitir que os públicos podem ser alvo de outras tipologias mais complexas, distingue três tipos de públicos: Habituais, Irregulares e Retraídos, que se podem cruzar entre si.

Os públicos *Habituais* são “constituídos por uma ínfima percentagem da população portuguesa, altamente escolarizada, qualificada e juvenalizada e onde predominam disposições estéticas fortemente interiorizadas, fruto de um capital cultural consolidado.” (...) “formam aquilo que Bourdieu apelidou de “*novos intermediários culturais*”, com um papel central na produção, manuseamento e difusão da cultura e da informação, substituindo os notáveis mas restritos repertórios *clássicos* por universos ecléticos, tendencialmente modernos e permeáveis à moda, à novidade e à mobilização em torno da sociabilidade. Encontram-se, aliás, em situações de intensa sintonia perceptiva, com os produtores e criadores das obras de que são públicos, accionando uma recepção *propriamente* artística, conhecedora dos cânones legítimos da criação e da consagração culturais contemporâneas” (Lopes, 2004, 45-46).

Os públicos *Irregulares*, jovens, “distinguem-se não só pelo carácter episódico da sua frequência, mas igualmente, pelo cariz moderno (isto é pouco consolidado, em virtude de trajectórias sociais claramente ascendentes) do seu alto capital escolar. Inseridos profissionalmente no sector terciário médio, sofrem tendencialmente mais dos fenómenos da precariedade, da intermitência, e do desfasamento entre título e posto. Estão expostos, por conseguinte, a fenómenos de regressão cultural, por duas vias: a familiar (retorno a situações de coabitação com outras gerações muito menos escolarizadas e sem hábitos regulares de

cultura de saída) e profissional (tarefas rotineiras e de execução que desmobilizam potenciais competências de inovação e criatividade). Provam, à sociedade, que a escolaridade é uma condição necessária mas não suficiente para a prática cultural regular. A sua relação com a cultura traduz-se por uma recepção frequentemente *obliqua* ou *distraída*, estética, mas não artística (no sentido da exercitação do *cânone*), associada, não raras vezes, às indústrias culturais, ao entretenimento e aos parâmetros da economia “mediático-publicitária” (Lopes, 2004).

Os públicos *Retraídos*, “movem-se quase exclusivamente na esfera das práticas doméstico-receptivas e da sociabilidade local, destacando-se na sua maioria, pelo baixo capital escolar e pelos níveis inferiores de qualificação. Embora sendo transversais às várias faixas etárias, encontram-se subrepresentados nos escalões mais jovens e sobrerrepresentados nos idosos. O modo predominante de recepção assenta na desmobilização cognitiva face às obras que gravitam fora da esfera da sociedade de consumo ou dos meios culturais locais” (Lopes, 2004).

É importante os T.M. conhecerem e refletirem sobre os seus públicos e as relações que estes mantêm com o espaço, pois “provocar a adesão do(s) públicos às diferentes propostas de exibição de cultura requer um processo complexo e complicado de investigação” (Oliveira, 2004, pág.145) . Para J.M.Paquete de Oliveira, a oferta cultural, deve desenvolver estratégias enquadradas na sociedade de consumo, apesar de com outros propósitos, não deve excluir técnicas de marketing ligadas aos seus próprios produtos, “a afirmação de Hannah Arendt “a sociedade de massa não quer a cultura, mas os lazeres, o entretenimento, e por isso os artigos oferecidos pela indústria dos lazeres, são bem e belamente consumidos pela sociedade como todos os outros objetos de consumo”, não deve postergar a cultura para uma plataforma de guetização” (Oliveira, 2004, pág.145). As instituições culturais e conseqüentemente os T.M. necessitam de públicos para justificar a sua existência, citando Antigone Mouchtouris, refere que, “os espectadores são o pilar que dá sentido a uma obra e a uma instituição cultural, sem a qual nem uma nem outra podem subsistir” (Oliveira, 2004, pág.146).

Os T.M. devem “encarar o(s) público(s) como uma estrutura dinâmica e não amorfa, capaz de ser sugestionada, provocando a sua participação e interação com as propostas de obra e espetáculos culturais” (Oliveira, 2004, pág.146).

É, julgamos, neste sentido, de atrair públicos dinâmicos e envolvidos e participativos que alguns T.M. desenvolvem o seu trabalho, encontramos como exemplo a programação do primeiro quadrimestre de 2012, do Teatro Viriato, em Viseu, Paulo Ribeiro, diretor geral e programador, deste equipamento refere que: “*O quadrimestre da Primavera, início de Verão, tem sido aquele em que mais se revela toda a atividade que dedicamos ao envolvimento da comunidade na participação e construção de obras, que integram a programação do Teatro Viriato. É, sem dúvida, o período do ano em que os nossos públicos passam a ser também os*

nossos artistas. O trabalho comunitário é, claramente, a parte da programação com maior expressão(...) (Viriato). Também o Teatro Virgínia, em Torres Novas, define como objetivos da sua programação, entre outros “Promover a relação entre Comunidade/Teatro, Teatro/Comunidade: o Teatro ao (re) encontro de gerações e de públicos heterogêneos; Aproximar a cidade e a região a outras cidades e culturas; Desenvolver ações pedagógicas de sensibilização e formação; Fomentar a criação artística; e Envolver agentes locais, culturais ou outros (...)” (Virgínia) apresentando, para os atingir, com alguma regularidade, projetos onde há participação da comunidade.

4.2.2. ESPETÁCULOS COM A PARTICIPAÇÃO DA COMUNIDADE

Se observarmos as propostas de programação¹⁵ de diversos equipamentos, poderemos perceber que é frequente os T.M. desenvolverem espetáculos com a comunidade, uns esporadicamente, outros com alguma frequência.

Em relação aos teatros inquiridos, quando questionados se o *Teatro programa espetáculos onde há envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação, juntamente com artistas profissionais?* 80% responderam que *sim* e 20% responderam que *não*.

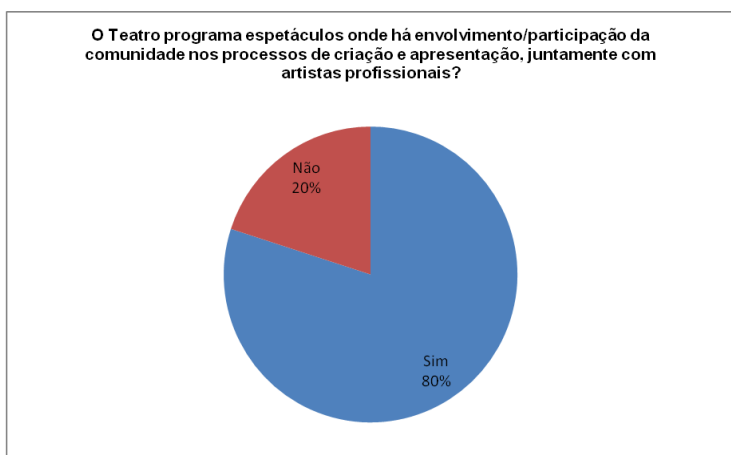


GRÁFICO N.º 6: Envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.

Das respostas positivas verificamos que a periodicidade com que estes espetáculos são apresentados é bastante diversificada (um por trimestre, um por semestre, um por ano e um

¹⁵ Esta afirmação é sustentada na observação aos programas do Teatro Viriato, Teatro Virgínia, Teatro José Lúcio da Silva, Teatro São Pedro de Alcanena, Centro Cultural do Cartaxo e também da programação da Artemrede – Teatros Associados, disponíveis em papel ou nos sítios da internet dos diferentes espaços ou municípios.

esporadicamente). Nenhum destes espaços programa com regularidade mensal apresentações de trabalhos onde há a participação da comunidade nos processos de criação artística.

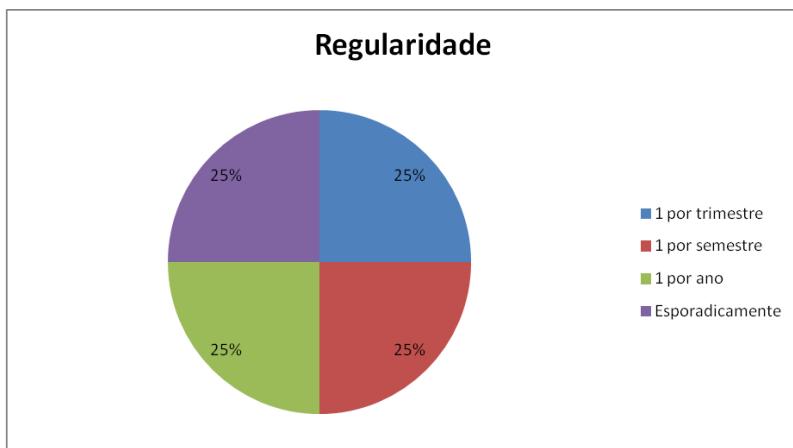


GRÁFICO N.º 7: Regularidade do envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.

Quanto às áreas artísticas as três áreas mais programadas são também as áreas eleitas para estes projetos: Teatro, Música e Dança, além destas áreas, neste contexto, e apesar de em menor número também são apresentados espetáculos na área multidisciplinar e na área dos serviços educativos.

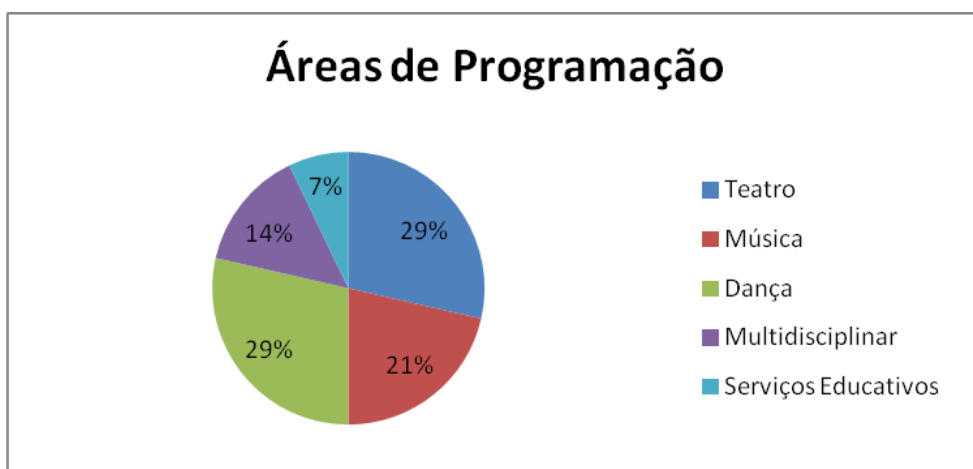


GRÁFICO N.º 8: Áreas de Programação abrangidas nos espetáculos onde há envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.

Em relação à presença de público/ocupação da sala nesses espetáculos, 40% dos inquiridos consideram que são superiores às restantes ofertas do Teatro, no entanto a mesma percentagem é aplicada aos inquiridos que não sabem/não respondem. Há ainda a realçar que 20% dos inquiridos considera que nos espetáculos onde há envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação, juntamente com artistas profissionais

não há um acréscimo de público, quando comparado com a participação noutras ofertas do teatro.

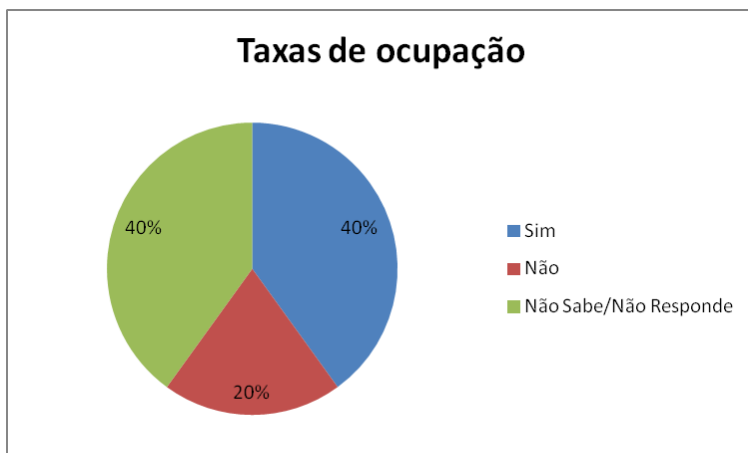


GRÁFICO N.º 9: Taxas de ocupação nos espetáculos onde há envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.

Relativamente aos participantes, identificaram que 33% das pessoas que participam nos espetáculos são *Maioritariamente públicos do teatro*, 17% *Maioritariamente participantes novos/ “públicos novos”*, 17% *Maioritariamente grupos arregimentados pelo teatro (grupos escolares/ de associações/instituições sociais)*, 17% *Maioritariamente alunos ou praticantes da área artística apresentada em escolas e associações locais*.

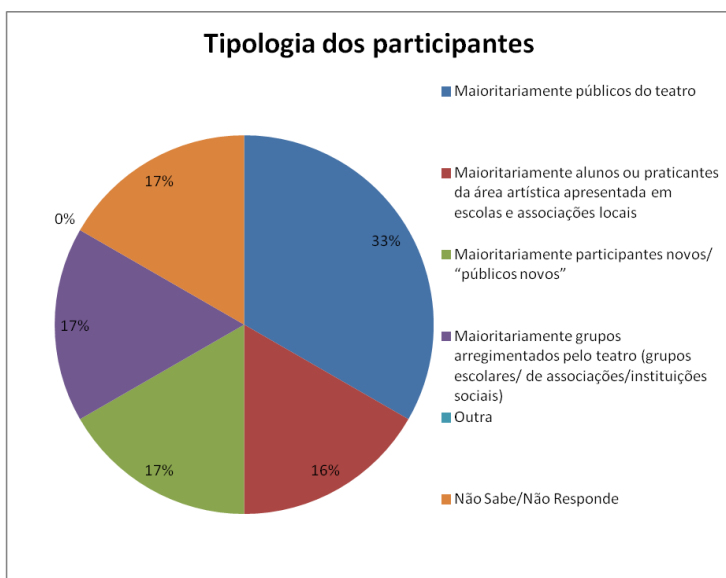


GRÁFICO N.º 10: Tipologia dos participantes nos espetáculos onde há envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.

Ao avaliarmos o impacto desta experiência na relação dos participantes nestes espetáculos com o Teatro, verificamos que em 40% dos Teatros, que desenvolvem este tipo de atividades, consideram que a mesma faz com que estes participantes *Repitam a experiência de*

participação noutras atividades similares do Teatro. Dos inquiridos, 20% consideram que estas pessoas *Passam a ser público regular do Teatro*, em igual percentagem, 20%, consideram que esta participação é um estímulo para que *Apresentem propostas artísticas ao Teatro*. Nenhum dos espaços, que desenvolvem este tipo de atividade considerou que a experiência *Não altera a relação destes participantes com o Teatro*.



GRÁFICO N.º 11: Efeito da experiência, nos participantes de espetáculos onde há envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação juntamente com artistas profissionais.

4.2.3. PROJETOS COM A COMUNIDADE

Relativamente ao desenvolvimento de projetos com a comunidade, e aqui distinguimos estes projetos da apresentação de um espetáculo, verificamos que 60% dos teatros não desenvolvem neste momento nenhum projeto com estas características, alegando que não o fazem por questões relacionadas com orçamento, equipa e autorização superior. Os restantes inquiridos, 40%, desenvolvem projetos com a comunidade.

O Centro Cultural Município do Cartaxo desenvolve um projeto de criação teatral designado "Área de Serviço". Este projeto consiste na produção de dois espetáculos por ano, realizados por um encenador residente que dirige aproximadamente quarenta pessoas, atores não profissionais e não atores. O principal objetivo deste projeto é aproximar as pessoas da criação artística, e do espaço cultural. Este projeto, contribui para o aumento de públicos do teatro e aumenta a fruição da comunidade relativamente a esta expressão artística.

O CineTeatro São João – Palmela não apresenta apenas um projeto com a comunidade, mas sim uma cultura efetiva de abertura e de programação com as estruturas locais, na sua programação ao longo do ano promove vários momentos de envolvimento com as estruturas

culturais locais: a) o convite bienal para a criação e apresentação de espetáculos inéditos; b) a co-organização de projetos como a comemoração de Dias Mundiais (dança, teatro ou sapateado) ou da *Semana da Dança*; c) o apoio ao *Festival Internacional de Saxofones*; d) o projeto *Fantasiarte* que é desenvolvido com comunidade educativa, entre outros. Além destas colaborações, este T.M. presta apoio e suporte técnico a associações que desenvolvem trabalho contínuo com a comunidade (como a *FIAR, Associação Cultural*) e promove, nas redes de programação das quais faz parte a apresentação noutras territórios dos espetáculos promovidos na sua comunidade.

Na breve descrição destes projetos indagamos que estas instituições, apesar de utilizarem estratégias distintas, a criação de projetos com a comunidade e a promoção de projetos com e da comunidade, procuram ir ao encontro de muitos dos objetivos dos T.M., anteriormente referidos. Ao realizarem estes projetos envolvem a população nas suas atividades, desenvolvem as suas práticas culturais e artísticas, promovem o trabalho conjunto com, para, e das comunidades e ativam a produção cultural local, quer seja ela amadora ou profissional.

Segundo Teresa Eça, “o conceito positivista de apreciação ou fruição estética tem vindo a alterar-se caminhando para uma participação mais ativa do ‘fruidor’ na obra ou no evento. A relação do sujeito-objeto é tida como essencial neste processo de leitura ou de envolvimento que passa cada vez mais por processos de receção crítica e de construção de significados por parte do público ou fruidor. Não basta o público ‘ver’, ‘ouvir’, ‘sentir’ para apreciar um objeto cultural, as pessoas querem conhecer e participar da construção desse conhecimento de forma ativa, crítica e significativa” (Teresa Eça, 2008). Mais que envolver o público ao desenvolverem projetos em que há a participação, a construção e o usufruto desse objeto cultural, os T.M. estão a fomentar relações de apropriação.

Além dos testemunhos recebidos nestes questionários, analisamos também alguns artigos de jornal, num deles o diretor do Centro Cultural do Cartaxo, Marco Guerra, afirma, sobre o projeto de teatro com a comunidade desenvolvido pela sua instituição, e anteriormente descrito, que “o espetáculo de teatro comunitário, mais do que possibilitar o acesso a um palco a pessoas que não estão ligadas à arte, é também a oportunidade para formar novos públicos. Se fosse uma companhia de Lisboa a apresentar “*Um Marido Ideal*”¹⁶ provavelmente muita gente não teria vindo. Ressalvo que este foi um espetáculo de muita qualidade” reforçando assim a importância deste trabalho para o T.M..

¹⁶ Espetáculo de Teatro com a participação comunitária realizado no Centro Cultural do Cartaxo em Abril de 2012.

Na vertente da criação artística, a coreografa Madalena Vitorino, ao apresentar um dos seus projetos de dança que envolvem a participação da comunidade, *VALE*¹⁷, refere a importância deste tipo de atividade como espaço de encontro e trabalho regular entre artistas e a população, “através do processo artístico leva sectores humanos habitualmente distanciados a aproximarem-se entre si e a aproximarem-se do Teatro como casa de celebração da vida individual e coletiva” e refere ainda que com este projeto é possível “desenhar um modelo de ativação da vida social das cidades em torno do Teatro como casa aberta e viva, em que a atividade teatral diz respeito, faz sentido e interessa os seus habitantes” (Associados, 2009).

Todos estes testemunhos levam-nos a concluir que a realização de projetos que envolvam a comunidade, na criação e apresentação artística, são uma mais-valia para os T.M. e para a sua comunidade, indo ao encontro daqueles que são os seus princípios e os seu objetivos, proporcionando aos públicos novas oportunidades e experiências, muitas delas formativas, estreitando relações com as artes e com a cultura e estimulando novas práticas, amadoras e até profissionais, e novas relações, quer com o espaço físico (teatro e território) quer humanas (individuais e comunitárias).

4.2.4. ESPETÁCULOS PROMOVIDOS PELA COMUNIDADE

Além de analisarmos a relação entre o teatro e a apresentação de espetáculos e projetos envolvendo a comunidade, intentamos também avaliar se os T.M. abrem espaço na sua programação para a apresentação de iniciativas da comunidade.

Quando inquiridos sobre se *Na programação há espaço para a apresentação de espetáculos e atividades promovidos pela comunidade (companhias locais, escolas, associações e artistas)*, todos os teatros responderam que *Sim*. No entanto, verificam-se algumas diferenças no que diz respeito à regularidade com que esses projetos são apresentados, 20% dos espaços acolhe este tipo de iniciativas uma vez por mês, 20% uma vez por trimestre, 20% esporadicamente e 40% sempre que é solicitado e que o Teatro está disponível. Da análise a estas respostas fica a dúvida se a regularidade é definida aquando da programação, independentemente de haver pedidos por parte dos agentes culturais locais, ou se os programadores a vão definindo de acordo com os pedidos *versus* disponibilidade.

¹⁷ VALE- Espetáculo de Madalena Vitorino com música de Carlos Bica, produzido pela Artemrede e que teve estreia no Teatro Sá da Bandeira em Santarém a 4 Dezembro de 2009,

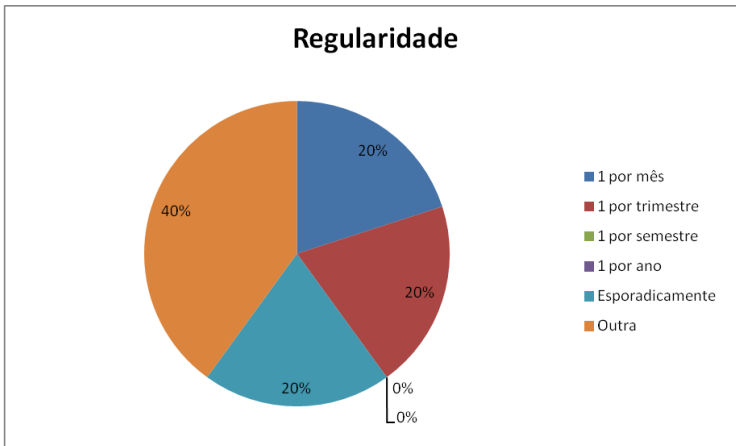


GRÁFICO N.º 12: Regularidade de apresentação de espetáculos promovidos pela comunidade.

Quanto ao tipo de apoio que é prestado, todos os espaços apoiam com a cedência do espaço e o apoio técnico, seguindo-se o apoio logístico, e o apoio na produção e em menor número apoio financeiro para a realização dessas atividades.



GRÁFICO N.º 13: Tipo de apoio prestado aos espetáculos promovidos pela comunidade.

Consideramos que o tipo de apoio prestado assume especial relevância no campo da formação dos agentes locais, o apoio prestado pelos profissionais dos T.M. corresponde a uma mais-valia na prática cultural destes agentes culturais, “os equipamentos devem assumir-se como plataformas de desempenho educativo, mais do que prestadores de serviços, ou seja, devem apostar na relação com os criadores e estruturas de criação e produção; nas parcerias com as escolas básicas e secundárias para tornar regulares os contactos dessas comunidades com os eventos culturais; nas parcerias com as Câmaras Municipais e as universidades, com as comunidades de vizinhança, as associações profissionais ou grupos informais de cidadãos, os profissionais de turismo e da comunicação social e os responsáveis pelas relações públicas de empresas” (Centeno, 2012, pág164). Mantendo uma relação de troca de experiências, mais que a simples cedência de espaços, os T.M. criam relações de proximidade e pertença com a comunidade.

Unânicos, afirmam que *as taxas de ocupação da sala nesses espetáculos são, em média, superiores às restantes*; 40% dos espaços dizem-nos que a percentagem dessa ocupação é superior em *31% a 50%*, 20% dos espaços considera que supera entre *10% a 30%* e 40% dos inquiridos apesar de responder *Não Sabe/Não Responde*, no que se refere à quantificação da percentagem, afirmam que a taxa de ocupação é superior.

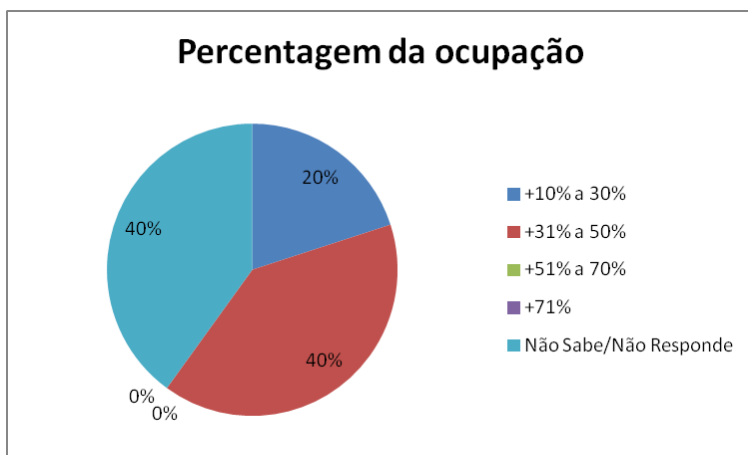


GRÁFICO N.º 14: Ocupação da sala nos espetáculos promovidos pela comunidade.

Quanto à participação enquanto público nos espetáculos do teatro 80% dos inquiridos afirma que estas pessoas já tinham assistido a espetáculos promovidos pelo Teatro, no entanto para 20% dos inquiridos as *pessoas que participam nessas atividades nunca tinham participado enquanto público nos espetáculos do teatro*.

Pretendemos também avaliar se ao participarem enquanto público nestas atividades e espetáculos promovidos pelas suas associações, escolas e artistas locais, se estas pessoas passam a frequentar o Teatro Municipal com mais assiduidade. Dos teatros inquiridos 40% respondem que sim, 40% afirmam que não e 20% não sabe/não responde.

Ao acolher e apoiar projetos da comunidade, como defende Maria João Centeno, o T.M. está, por um lado, a atender à produção cultural local e às funções patrimoniais das organizações e dos poderes públicos e, por outro lado, a redefinir a relação que o T.M. tem com o movimento associativo que, segundo a autora, “deve ser envolvido diretamente na conceção das intervenções culturais”. As Câmaras Municipais, devido à debilidade das empresas culturais privadas, encontra como interlocutores, além da administração central, associações ou cooperativas formadas por criadores, que podem ser também consumidores, locais. “Nenhuma destas estruturas, que cumprem com maior ou menor eficácia funções culturais, dispõe de meios financeiros próprios suficientes para sustentar as suas atividades, estando, portanto, em situações de mecenato incipiente, dependentes de financiamento estatal. E eis outro fator de reforço do papel das instituições do Estado na cena cultural urbana” (Centeno, 2012, pág164).

4.2.5. PROJETOS DA COMUNIDADE, PROJETOS COM A COMUNIDADE, OU AMBOS?

Ao fomentarem a prática de projetos em parceria com artistas profissionais e ao acolherem projetos criados e desenvolvidos pela comunidade, sobretudo através dos seus agentes culturais, os T.M. envolvem a comunidade.

Ao apoiarem, mais que na cedência, também na construção dos projetos e espetáculos, estão a proporcionar condições de produção e apresentação, e a formar agentes culturais e públicos. Embora, não se conclua, que há uma fidelização dos públicos destes espetáculos, aos restantes espetáculos do teatro, a visita e frequência do espaço é uma experiência que pode potenciar uma repetição, ou seja novas visitas, novos hábitos de vivência do T.M., motivadas por estes trabalhos conjuntos que proporcionam e estreitam as relações entre o público e o equipamento cultural.

Os teatros inquirido, que não desenvolvem projetos com a comunidade alegaram que não o fazem por três fatores fundamentais: equipa, autorização superior e orçamento.

Ao analisarmos as respostas constatamos que o fator “equipa” não depende só da dimensão da mesma, pois em equipas pequenas também se verifica a realização de projetos neste âmbito, este fator pode ser influenciado por outras questões relacionadas quer com as competências profissionais/funcionais dos membros dessa mesma equipa, quer com a missão do próprio T.M..

A carência de autorização superior, depende do modelo de gestão do equipamento e dos “poderes” atribuídos a cada programador / equipa de trabalho, uma vez que nem todos os programadores e teatros possuem a mesma autonomia no campo da programação.

Quanto às questões relacionadas com o orçamento, e apesar de não termos inquirido os T.M. sobre o seu orçamento, nem sobre os custos associados a este tipo de projeto, é público que face à atual conjuntura económica, os municípios sentem cada vez mais dificuldades financeiras para assegurar a programação e também as despesas inerentes à gestão dos T.M., situação que se tem vindo a ser verificada e discutida, desde 2009 em fóruns promovidos pelos próprios programadores culturais (Centeno, 2012), apontando como solução a responsabilização não só do poder local, mas também do poder central no financiamento, apoio e incentivo aos projetos culturais dos T.M.. Em 2009, Américo Rodrigues, defendia que “Do Ministério da Cultura espera-se que apoie o serviço público que os teatros têm realizado. Das autarquias espera-se que contribuam (nalguns casos, que continuem a contribuir) para a melhoria e consolidação de políticas culturais que percebam que os Teatros são centros culturais indispensáveis ao desenvolvimento. Do Ministério da Cultura e das autarquias esperamos que se entendam e que assumam as suas responsabilidades numa efetiva e qualificada descentralização cultural” (Centeno, 2012, pág.337.). Em 2013, sem Ministério da

Cultura, e perante as já referidas dificuldades financeiras dos municípios, fica a dúvida de como irão estas entidades (Estado e autarquias) encarar as suas responsabilidades no serviço público desempenhado pelos T.M..

Da análise que fizemos consideramos que o investimento neste tipo de projetos, quer com a comunidade, quer da comunidade, faz com que os T.M. cumpram as suas missões e muitos dos objetivos que lhes competem. O que vai ao encontro do afirmado por Maria João Centeno, no estudo sobre a “Rede de Teatros Nacionais”, quando afirma que “como a análise da atividade destes equipamentos revelou, a verba disponível para programar é um fator a ter em conta, mas não é absolutamente determinante da fertilidade do projeto definido e do tipo de serviço público. Ficou claro que quanto maior é o envolvimento dos agentes locais, maior é a fertilidade do projeto, entendido esse envolvimento como o cenário de uma interação orientada pela coordenação dos planos de ação das partes envolvidas, pela cooperação, e não simplesmente, por exemplo, pela cedência de espaços” (Centeno, 2012, pág.338).

Cada vez mais, “as instituições culturais são elementos fundamentais para a construção das representações e identidades das comunidades. Marca de vitalidade e diversidade cultural, elas promovem e refletem, simultaneamente, a mudança, o dinamismo e a transformação permanentes que caracterizam as sociedades em crescimento e mutação” (Silva S. B., 2007, pág.9). Uma vez que este estudo não nos permitiu inquirir as comunidades sobre a relação que as mesmas têm com os T.M., questionamos, os responsáveis pelo preenchimento do inquérito por questionário, sobre essa relação, com uma pergunta de opinião: “Consideraram *que ao abrir espaço na programação para o apoio e realização de atividades da comunidade altera a forma como a comunidade vê o espaço?* Na opinião de todos os inquiridos, a resposta foi *Sim*, porque estas atividades estabelecem relações de proximidade entre as pessoas e o teatro, resultantes da partilha de vivências e de emoções. Esta proximidade faz com que se desbloqueiem preconceitos relativamente à criação artística, e também em relação à atividade do espaço, proporcionando um maior reconhecimento da atividade cultural. Estas atividades desenvolvem na comunidade novas competências, criam novos públicos e aumentam o sentimento de pertença.

Neste sentido, cabe aos T.M. desenvolverem projetos envolvendo a comunidade, pois os mesmos mudam a forma como a comunidade e o T.M. se envolvem e esse envolvimento é marcado por sentimentos e afinidades, mas também pela conquista de objetivos comuns.

4.3. CONCLUSÕES DO CAPÍTULO

Podemos dividir este capítulo em três partes, na primeira refere-se ao conceito de T.M. e a segunda ao conceito de comunidade e a terceira parte ao envolvimento dos T.M. e da Comunidade.

Começamos por explorar o conceito de T.M., a sua função, objetivos, missão. Com o objetivo de perceber qual o seu funcionamento e para isso foi necessário conhecer as suas formas de gestão, a tipologia dos edifícios, as suas equipas e a sua programação. Do geral partimos para a análise aos equipamentos envolvidos no estudo.

Os T.M. são salas de espetáculos, pertencentes a uma Câmara Municipal, por isso a sua principal missão é a prestação de um serviço público na área da cultura direcionado aos munícipes, através de um projeto de programação que tenha como finalidade a democratização do acesso e fruição da cultura. Apesar de terem missões e objetivos semelhantes, em termos de estrutura, gestão, funcionamento e programação estes equipamentos são bastante diferentes entre si.

A segunda parte foi dedicada à Comunidade e à função que os T.M. consideram ocupar nas Comunidades.

Consideramos Comunidade como um grupo de pessoas que habitam num determinado território, que partilham dos mesmos recursos, da mesma língua, das mesmas regras e dos mesmos legados culturais. Os T.M. fazem parte desses recursos e como tal, apostam na construção de relações continuadas e criativas com a comunidade.

Na terceira parte tentamos compreender este trabalho conjunto, que faz com que os T.M e a comunidade criando relações de proximidade, envolvimento e apropriação.

Estas relações desenvolvem culturalmente o território, as cidades, a comunidade. Com estes projetos são proporcionadas novas formas de ver o mundo, novas experiências e novas qualificações aos cidadãos, As cidades ficam mais atrativas, e através da cultura propiciam uma melhor qualidade de vida aos seus munícipes.

Os T.M. consideram que o trabalho com e para as comunidades é fundamental para a sua atuação, uma vez que ao abrirem portas à população dão a conhecer o seu trabalho e as artes, descobrem novos públicos e passam a fazer parte da vida das pessoas, que desenvolvem novos hábitos de fruição e novas formas de praticar a cultura.

5. CONCLUSÕES

Iniciamos este estudo com a frase “*Um Teatro, mesmo que municipal, é do Mundo*”, mas ao longo deste trabalho fomos percebendo que além de ser “do Mundo”, cada Teatro Municipal é também “um Mundo” pela sua heterogeneidade.

O lugar onde se vê espetáculos, o Teatro, é desde a Grécia antiga um lugar em transformação que ocorreram ao longo dos tempos devido a fatores políticos e religiosos, sociais, técnicos, artísticos, programáticos e estéticos.

Essa transformação é sentida em Portugal, desde o séc. XVI, quando surgem os primeiros de apresentação de espetáculos, até aos dias de hoje, em que o território se encontra dotado de equipamentos “novos”. Alguns destes T.M. estão perto de completar uma década desde que foram construídos ou reabilitados, estimulados sobretudo pelos programas governativos, Rede de Teatros Históricos, Rede Nacional de Teatros e Cine-teatros e Rede Municipal de Espaços Culturais.

Estes estímulos governamentais, tiveram como principal objetivo apoiar os municípios na aquisição destas salas, existentes nos seus territórios, pela importância que o Teatro ou Cine-teatro constituía na memória da comunidade, pelo valor arquitetónico e social de alguns desses edifícios, e também porque, em alguns casos, estes equipamentos eram o único espaço de criação, apresentação e fruição cultural das artes performativas, alguns deles sem condições de segurança e com condições técnicas bastante deficitárias. Além do apoio a nível da construção, destes edifícios, agora designados de Teatros Municipais, pretendia-se que fossem espaços efetivos de vivência cultural, **cosmopolitas e contemporâneos**, e nesse sentido, após a obras, o estado assumiu, alguns incentivos à programação, baseados em candidaturas a apoios, sobretudo, comunitários, mas a responsabilidade da gestão e programação destes edifícios foi totalmente entregue aos municípios.

Durante, praticamente uma década, estes **projetos inacabados, em construção diária**, foram um pouco por todo o país desenvolvendo o seu trabalho, muitas vezes estabelecendo parcerias e redes, sobretudo na área da programação, que pretenderam estabelecer contactos, trocar experiências e criar sinergias entre equipamentos com condições muito distintas, como constatamos ao longo deste trabalho, uma vez que os T.M. se mostraram como equipamentos bastante assimétricos entre si.

Essas assimetrias são visíveis, quando analisamos os seus recursos, sejam eles físicos (espaços), técnicos (equipamentos), humanos (equipas), financeiros (modelos de gestão e financiamento) e programáticos (programação e projetos). No entanto são menos perceptíveis quando analisamos as suas missões e os seus objetivos que parecem ser comuns e

semelhantes apesar de tudo. As missões referem com bastante frequência que os T.M. devem prestar um serviço público aos munícipes; possibilitar o acesso à cultura, oferecer mais e melhores oportunidades, através qualidade, regularidade e diversidade; potenciar o desenvolvimento cultural do concelho; sensibilizar e formar públicos; estimular culturalmente o território, desafiar mentes e proporcionar momentos e perspetivas. Quanto aos seus objetivos estão focados na importância da regularidade, diversidade e qualidade da oferta cultural, assim como na importância da promoção, da formação, da experimentação e da fruição cultural por parte dos munícipes, da sua comunidade.

Um T.M. está **enraizado na comunidade**, e foi em grande parte devido a esse enraizamento, que se deveu a sua reabilitação ou reconstrução, mas qual é efetivamente o envolvimento que o T.M. estabelece com a comunidade? Essa foi a nossa questão basilar, sendo que estabelecemos, como análise a esse envolvimento três pontos de análise: o envolvimento das comunidades em espetáculos profissionais juntamente com artistas profissionais; o envolvimento das comunidades na programação do T.M. – através da apresentação de espetáculos promovidos pela comunidade; o envolvimento em projetos conjuntos (não só espetáculos “isolados” mas projetos continuados).

Desta análise verificamos, que também no envolvimento com a comunidade, os T.M. apresentam diferenças.

Em relação aos espetáculos em que se juntam as comunidades com artistas profissionais, os T.M. não os programam com a mesma regularidade, no entanto, quando o fazem, programamos, quase todos, nas áreas do teatro, da dança e da música, áreas também mais refletidas na programação geral. Os participantes dessas atividades, apresentam diferentes tipologias, sendo que na maioria são públicos, *habituais*, do teatro. Todos os T.M. referem que esta experiência altera a relação do participante com o Teatro, uma vez que na sua maioria estes participantes passam a repetir a experiência, continuam, ou passam a ser públicos noutras atividades do teatro e apresentam, alguns deles, propostas artísticas individualmente ou em grupo com alguma regularidade ao T.M..

Quanto aos projetos, continuados, com a comunidade, verificamos que a maioria dos T.M. não desenvolve projetos deste tipo, devido a questões que se prendem com a equipa, autorização superior e orçamento. Os teatros que os desenvolvem consideram que os mesmos permitem atingir objetivos tão importantes como: envolver a população, desenvolver as suas práticas culturais e artísticas, promover o trabalho conjunto com a comunidade. Através de uma participação ativa do fruidor (participante/artista/experimentador, mas também público), o T.M. proporciona aos públicos novas oportunidades e experiências, estreitando relações com as artes e a cultura e estimulando novas práticas amadoras e profissionais e novas relações, quer

com o espaço físico (teatro e território) quer humanas (individuais e comunitárias), “o *Teatro como casa de celebração da vida individual e coletiva*”.

Todos os T.M. acolhem espetáculos e outras atividades promovidas pela comunidade (companhias locais, escolas, associações e artistas), no entanto com regularidades diferentes. A estas iniciativas, que apresentam taxas de ocupação superiores, os T.M. prestam apoios diferentes, sendo que maioritariamente o fazem através da cedência do espaço e do apoio técnico. Contudo, verificamos que o tipo de apoio prestado a estas iniciativas é importante no campo da formação dos agentes locais pois mantendo uma relação de troca de experiências, mais que a simples cedência do espaço, os T.M. criam relações de pertença com a comunidade e contribuem para a formação dos agentes locais, e dos públicos, no domínio das artes, sobretudo do espetáculo.

Os teatros através do envolvimento com a comunidade, ao mesmo tempo que perpetuam memórias, estimulam sentimentos de pertença, apropriação, emoções, vivências e potência novas forma de olhar as artes e a cultura.

Através de projetos conjuntos com as comunidades, que promovam o dinamismo e a diversidade cultural, nestes, **territórios de modernidade**, os T.M. encontram uma das poucas oportunidades de conseguirem atingir alguns dos seus objetivos, em tempos difíceis, como os que a cultura vive em 2013, esperamos contudo, que estes projetos sejam enriquecidos com novos olhares, experiências e oportunidades, através da **criação, ousadia e risco** e também do **envolvimento!**

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agraço, C. M. (16 de Fevereiro de 2013). Obtido de www.cm-sobral.pt: <http://www.cm-sobral.pt/custompages/showpage.aspx?pageid=2e00b188-abc1-4314-8e6d-a3ee6fc9fc95&m=b72>
- Anastácio, M. C. (2005). *O Teatro em Lisboa no tempo do Marques de Pombal*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- Artemrede, V. (s.d.). *Vale artemrede*. Obtido em 16 de Agosto de 2012, de <http://www.vale.artemrede.pt/producao.php>
- Artes, D. G. (2007). *O que é o Teatro?* Lisboa: Programa Território Artes.
- Assis, M. d. (2011). Serviços Educativos Desafios e Estratégias. *LURA*, 4 e 5.
- Associados, A. -T. (2009). *Plano Estratégico 2008-2015*. Artemrede.
- Baptista, I. (2006). Para uma Pedagogia de Proximidade Humana: a educação no coração das comunidades. In A. Peres, & M. Lopes, *Animação, Cidadania e Participação* (pp. 243-248). APAP.
- Barata, J. O. (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Barriga, S. (2007). Plano de Acção Educativa: Alguns contributos para a sua elaboração. In Setepés, *Serviços Educativos na Cultura* (pp. 53-56). Porto: Setepés.
- Cartaxo, C. m. (17 de Fevereiro de 2013). Obtido de www.cm-cartaxo.pt: <http://www.cm-cartaxo.pt/Viver/Cultura/EquipCulturais/CentroCultural/Paginas/default.aspx>
- Centeno, M. J. (2012). *As organizações culturais e o espaço público - A experiência da rede nacional de teatros e cineteatros*. Lisboa: Edições Colibri|Instituto Politécnico de Lisboa.
- Comunidade (sociologia) (16 de Agosto de 2012). Obtido de <http://www.infopedia.pt>: [http://www.infopedia.pt/\\$comunidade-\(sociologia\)](http://www.infopedia.pt/$comunidade-(sociologia)) Porto: Porto Editora, 2003-2012.
- Costa, J. (1987). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Cruz, I. (2001). *História do Teatro Português*. Verbo.
- EGEAC, T. M. (12 de Fevereiro de 2013). Obtido de www.teatromariamatos.egeac.pt: <http://www.teatromariamatos.egeac.pt/pt/o-teatro/programadores>
- Faro, T. M. (s.d.). Obtido em 16 de Agosto de 2012, de Teatro das Figuras: <http://www.teatrodasfiguras.pt/teatro/default/default.asp>
- Gazeneuve, J., & Victoroff, D. (1982). *Dicionário de Sociologia*. Lisboa: Verbo.
- Honrado, M. (2007). Públicos da Cultura e Serviços Educativos: Novos Desafios? Viagem ao continente da "multiplicação dos sentidos". In S. (vários), *Serviços Educativos na Cultura* (pp. 17-25). Porto: Setepés.
- Iluminismo (20 de Fevereiro de 2013). Obtido de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Iluminismo>: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Iluminismo>

- Instituto para a Qualidade na Formação, I.P. (2006). *O Sector das Actividades Artísticas, Culturais e de Espectáculo em Portugal*. Lisboa: Instituto para a Qualidade na Formação, I.P.
- Lopes, E. R. (2010). *Programação cultural enquanto exercício de poder - Dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.
- Lopes, J. T. (2004). Experiência estética e formação de públicos. In OAC, *Públicos da Cultura* (pp. 43-54). Lisboa: OAC.
- Mateus, A. (2010). *O sector cultural e criativo em Portugal - Estudo para o Ministério da Cultura*. Augusto Mateus e Associados: Lisboa.
- Matos, T. M. (s.d.). *Teatro Maria Matos*. Obtido em 16 de Agosto de 2012, de <http://www.teatromariamatos.pt/pt/teatro-maria-matos/apresentacao-e-missao>
- Mattos, F. d. (20 de 2 de 2013). Obtido de www.oquenosfazpensar.com: http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_querela_do_teatro_no_seculo_xviii:_voltaire,_diderot,_rousseau/25_2_Franklin_Querela_do_teatro.pdf
- Mendo, G. (Outubro de 1998). O elogio da parcialidade. *Reflexões sobre Programação Cultural (Edição Informal)*. Portugal: APPC - Associação Portuguesa Programadores Culturais.
- Montijo, M. d. (16 de Fevereiro de 2013). Obtido de www.mun-montijo.pt: <http://www.mun-montijo.pt/pt/conteudos/areas+de+intervencao/Cinema+Teatro+Joaquim+d+Almeida/Miss%C3%A3o/>
- O *Libelo de Rousseau contra o teatro*. (20 de fevereiro de 2013). Obtido de http://www.consciencia.org/rousseau_teatro.shtml
- Oliveira, J. M. (2004). O "Público não existe. Cria-se" Novos Média, Novos Públicos. In OAC, *Públicos da cultura* (pp. 143-151). Lisboa: OAC.
- O MIRANTE, Jornal Regional, de 28/06/2012, (28 de Junho de 2012) Obtido de: <http://semanal.omirante.pt/index.asp?idEdicao=554&id=84379&idSeccao=9313&Action=noticia>
- Palmela, C. M. (16 de Fevereiro de 2013). Obtido de www.cm-palmela.pt: <http://www.cm-palmela.pt/pt/conteudos/areas+de+intervencao/cultura/equipamentos+culturais/cine-teatro+s+joao/>
- Pedro Costa, E. P. (2006). As indústrias culturais e criativas: novos desafios para as políticas municipais. In S. M. João Portugal, *Gestão Cultural do Território* (pp. 51-86). Porto: Setepes.
- POC. (2008). *Programa Operacional da Cultura - Quadro Comunitário de Apoio III 2000-2006*.
- Portimão, T. M. (s.d.). Obtido em 16 de Agosto de 2012, de Teatro Municipal de Portimão: <http://www.teatromunicipaldeportimao.pt/conceito.php>
- Raymond Quivy, L. V. (1995). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*.

- Ribeiro, A. P. (1998). *Teatros&Arenas*. APPC-Associação Portuguesa Programadores Culturais - Edição Informal.
- Sesimbra, C. M. (16 de Fevereiro de 2013). Obtido de www.cm-sesimbra.pt/pt/conteudos/areas/bibliotecas+municipais/apresentacao/Projecto+arquitect%C3%B3nico.htm
- Silva, A. S. (2004). As redes culturais: balanço e perspectivas da experiência portuguesa, 1987-2003. In O. d. Culturais, *Públicos da Cultura* (pp. 241-283). Lisboa: OAC-Observatório das Actividades Culturais.
- Silva, S. C. (2010). *Arquitectura de Cine Teatros: Evolução e registo (1927-1959) - Equipamentos de Cultura ev Lazer em Portugal no Estado Novo*. Coimbra: Edições Almedina.
- Silva, T. J. (s.d.). Obtido em 16 de Agosto de 2012, de Teatro José Lúcio da Silva: <https://www.teatrojlsilva.pt/#/tjls/apresentacao/presente/>
- Teixeira, S. (2010). *Gestão das Organizações*. Lisboa: Verlang Dashofer Edições Profissionais.
- Teresa Eça, R. R. (2008). Diálogos entre espaços culturais e escolas: uma necessidade urgente. In R. Huerta, *Mentes Sensibles: Investigar en educación y museos* (pp. 163-178). Valência: Universitat de Valência.
- Vargas, C. (1 de 12 de 2011). *Construir Teatros e Cineteatros em Portugal: "Novos Palcos para os artistas, novos espectáculos para o público"*. Obtido em 10 de 1 de 2012, de Observatório Político: www.observatoriolitico.pt
- Virgínia, T. (s.d.). *Teatro Virginia*. Obtido em 16 de Agosto de 2012, de <http://www.teatrovirginia.com>
- Viriato, T. (s.d.). Obtido em 16 de Agosto de 2012, de Teatro Viriato: http://www.teatroviriato.com/fotos/programas/programa_abr_jul_12_web_1332848873.pdf

7. ANEXOS

ANEXO I - INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO

INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO

Teatros Municipais – envolvimento da comunidade local - Questionário

Exmos. Srs.

O presente questionário surge no âmbito do Mestrado de Gestão Cultural da Escola Superior de Artes e Design – Caldas da Rainha e tem como objetivo contribuir para um estudo sobre o envolvimento da comunidade na programação dos Teatros Municipais (Teatros, Cine-teatros e Centros Culturais). Para o realizar é fundamental a vossa colaboração, pelo que solicito que possam dispor de alguns minutos do vosso tempo para responder às questões apresentadas, umas de resposta aberta outras de escolha múltipla/caixa de verificação, de preferência até dia 7 de Junho. Caso considerem importante juntar algum contributo, ou fazer algum reparo por favor contactem-me para o e-mail anarbsousa@gmail.com. Grata pela vossa colaboração, Ana Rita Sousa

Identificação e Caracterização do Espaço

1. Designação do edifício *
2. Localização
3. Tipo de Edifício
 - Reconstrução/Recuperação
 - Novo Edifício
4. Ano de (Re)abertura
5. Período de encerramento De ____ a ____
6. Proprietário do edifício
 - Câmara Municipal
 - Empresa Municipal
 - Outra:
7. Número de Salas de espetáculos
 - 1

- 2
- 3
- +3

8. Número de Lugares por Sala

	Até 100	De 101 a 200	De 201 a 300	De 301 a 400	+ 400
Sala 1	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Sala 2	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Sala 3	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

9. Possui equipamento para projeção de cinema:

- Sim
- Não

10. Possui área de exposição

- Sim
- Não

11. Possui Sala de ensaios

- Sim
- Não

12. Qual a Missão do Teatro?

13. Quais os objetivos do Teatro?

Equipa

14. Quantos elementos possui a equipa do Teatro?

15. Qual a sua ficha técnica/organograma?

Área de Influência

16. Qual a área de influência do Teatro?

- Cidade
- Concelho
- Concelhos Limítrofes
- Região
- Nacional
- Outra:

17. Existem outros Teatros Municipais na sua área de influência?

- Sim
- Não

17.1. Se sim, quantos?

Companhia Residente

18. O teatro tem Companhia Residente? (Se a resposta for Não passe para a pergunta 19.)

- Sim
- Não

18.1. Se sim em que área artística?

- Teatro
- Música
- Dança
- Ópera
- Artes de Circo

- Outra:

18.2. Esta companhia desenvolve projetos artísticos que envolvam a comunidade local?

- Sim
- Não

Programação e Envolvimento da comunidade

19. Áreas de Programação abrangidas pelo Teatro

- Teatro
- Música
- Dança
- Ópera
- Artes de Circo
- Multidisciplinar
- Cinema
- Serviços Educativos
- Exposições
- Outra:

20.O Teatro programa espetáculos onde há envolvimento/participação da comunidade nos processos de criação e apresentação, juntamente com artistas profissionais? (Se a resposta for Não passe para a pergunta 21.)

- Sim
- Não

20.1. Se sim, com que regularidade?

- 1 por mês

- 1 por trimestre
- 1 por semestre
- 1 por ano
- Esporadicamente
- Outra:

20.2 Em que área de Programação

- Teatro
- Música
- Dança
- Ópera
- Artes de Circo
- Multidisciplinar
- Cinema
- Serviços Educativos
- Exposições
- Outra:

20.3. As taxas de ocupação da sala nesses espetáculos são em média superiores às restantes?

- Sim
- Não
- Não sabe/Não responde

20.4. Se sim, qual a percentagem?

- +10% a 30%
- +31% a 50%
- +51% a 70%
- +71%
- Não Sabe/Não Responde

20.5. As pessoas que participam nesses espetáculos são:

- Maioritariamente públicos do teatro
- Maioritariamente alunos ou praticantes da área artística apresentada em escolas e associações locais
- Maioritariamente participantes novos/ “públicos novos”
- Maioritariamente grupos arregimentados pelo teatro (grupos escolares/ de associações/instituições sociais)
- Outra:

20.6. A experiência faz com que os participantes

- Passem a ser público regular do Teatro
- Repitam a experiência de participação noutras atividades similares do Teatro
- Passem a desenvolver atividades artísticas individualmente ou em grupo com regularidade
- Apresentem propostas artísticas ao Teatro
- Não altera a sua relação com o Teatro

21. Na programação há espaço para a apresentação de espetáculos e atividades promovidos pela comunidade (companhias locais, escolas, associações e artistas)? (Se a resposta for Não passe para a pergunta 22.)

· Sim

· Não

21.1. Se sim, com que regularidade?

· 1 por mês

· 1 por trimestre

· 1 por semestre

· 1 por ano

· Esporadicamente

· Outra:

21.2. Que tipo de apoio é prestado?

· Cedência do espaço

· Apoio na produção

· Apoio técnico (som, luz, audiovisual)

· Apoio logístico

· Apoio financeiro

· Outra:

21.3.. As taxas de ocupação da sala nesses espetáculos são em média superiores às restantes?

· Sim

· Não

· Não sabe/Não responde

21.4. Se sim, qual a percentagem?

· +10% a 30%

- +31% a 50%
- +51% a 70%
- +71%
- Não Sabe/Não Responde

21.5. As pessoas que participam nessas atividades já tinham participado enquanto público nos espetáculos do teatro?

- Sim
- Não
- Não Sabe/Não Responde

21.6. Se sim, qual a percentagem de pessoas que já tinha participado:

- +10% a 30%
- +31% a 50%
- +51% a 70%
- +71%
- Não Sabe/Não Responde

21.7. As pessoas que participam nessas atividades, passam a frequentar o espaço com mais frequência?

- Sim
- Não
- Não Sabe/Não Responde

22. O Teatro possui algum projeto com a comunidade?

- Sim
- Não
- Não Sabe/Não Responde

22.1. Se sim, por favor descreva-o e justifique a sua importância:

22.2. Se não, porquê?

23. Considera que ao abrir espaço na programação para o apoio e realização de atividades da comunidade altera a forma como a comunidade vê o espaço?

- Sim
- Não
- Não Sabe/Não Responde

23.1. Porquê?

Responsável pelo preenchimento

24. Sexo

- Feminino
- Masculino

25. Idade

26. Formação Académica

27. Função que desempenha no Teatro Municipal

28. Há quanto tempo desempenha esta função?

Grata pela colaboração e disponibilidade.

Ana Rita Sousa