

Departamento de História

Teatros e cineteatros municipais – uma reflexão
sobre políticas, redes e equipamentos

Maria Ana Pelica Garcia de Freitas

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Gestão e Estudos da Cultura

Orientador:
Professor Doutor José Soares Neves, Professor Auxiliar Convidado
ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2016

A presente dissertação foi redigida em língua portuguesa, segundo as normas do Novo Acordo Ortográfico, excepcionando-se os casos de citação direta, em que foi respeitada a anterior grafia quando utilizado no original.

RESUMO

A Rede Nacional de Teatros e Cineteatros e a Rede Municipal de Espaços Culturais foram lançadas em 1999 por iniciativa governamental, no âmbito das políticas de descentralização e democratização cultural que caracterizaram os programas para a cultura no final do século XX em Portugal. Esta dissertação pretende ser uma reflexão sobre a evolução das políticas culturais que favoreceram o desenvolvimento destas redes de equipamentos e as suas respetivas forças e limitações. Considerando o que é ou deve ser um teatro ou cineteatro municipal, esta análise procura identificar os desequilíbrios entre o pesado investimento na construção de infraestruturas e a dificuldade em estabelecer linhas orientadoras e condições logísticas e orçamentais para a gestão e programação destes equipamentos, não esquecendo as carências significativas nesta matéria até aos 1980 e tendo também em conta o impacto da recente conjuntura de crise económico-financeira no país. Olhando com especial atenção para as questões relacionadas com a programação, esta reflexão analisa ainda o surgimento de programas e redes de programação complementares à atividade dos equipamentos.

Palavras-chave: políticas culturais, redes, equipamentos, teatros, cineteatros, programação, municipal

ABSTRACT

Created by governmental initiative in 1999, the National Network of Theatres [Rede Nacional de Teatros e Cineteatros] and the Municipal Network of Cultural Venues [Rede Municipal de Espaços Culturais] are two significant projects resulting from public policies aiming at cultural decentralisation and democratisation in Portugal in late 20th century. Based on these specific cases, this dissertation examines the evolution of the Portuguese cultural policies that favoured the development of networks, as well as their strengths and limitations. Furthermore, it draws from what should be the mission of a municipal theatre to identify imbalances between the heavy infrastructural investment and the lack of programming and managerial guidelines that characterised the aforementioned networks, while acknowledging the lasting structural deficiencies in the cultural sector until the 1980s and the recent financial hardship climate that the country faced since 2008. Lastly, this analysis focuses on how the appearance of different networks and collaborative programs seems to have come to complement the activities of many of these municipal venues.

Keyword: Cultural policy, network, venues, theatre, programming, municipal

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
1. POLÍTICAS CULTURAIS: DESCENTRALIZAÇÃO E REDES	
1.1 Contextualização histórica e política.....	5
1.2 Redes: abordagem teórica.....	9
1.3 A descentralização e as redes de equipamentos culturais.....	11
2. PROGRAMAS REDE NACIONAL DE TEATROS E CINETEATROS E REDE MUNICIPAL DE ESPAÇOS CULTURAIS	
2.1 Contextualização: programas Rede Nacional de Teatros e Cineteatros e Rede Municipal de Espaços Culturais.....	17
2.2 Particularização: a Região de Lisboa e Vale do Tejo.....	21
3. O ENFOQUE NA PROGRAMAÇÃO	
3.1 O que é um teatro ou cineteatro municipal?.....	24
3.2 Os programas e redes de programação.....	31
CONCLUSÃO.....	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43
FONTES.....	45

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1.....	7
Figura 1.2.....	14

GLOSSÁRIO DE SIGLAS

CCDRLVT – Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo

CEE – Comunidade Económica Europeia

CM – Câmara Municipal

CRAE – Centros Regionais das Artes e Espectáculo

CRP – Constituição da República Portuguesa

EM – Empresa Municipal

FEDER - Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

IPAE – Instituto Português das Artes do Espectáculo

MC – Ministério da Cultura

NUTS – Nomenclatura de Unidades Territoriais

OAC – Observatório das Actividades Culturais

PDAE – Programa para a Difusão das Artes do Espectáculo

POC – Programa Operacional de Cultura

QCA – Quadro Comunitário de Apoio

QREN – Quadro de Referência Estratégica Nacional

RLVT – Região de Lisboa e Vale do Tejo

RMEC – Rede Municipal de Espaços Culturais

RNTC – Rede Nacional de Teatros e Cineteatros

SEC – Secretaria de Estado da Cultura

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma dissertação ensaística sobre as dificuldades de concretização dos programas concebidos para implementar uma Rede Nacional de Teatros e Cineteatros (RNTC) e da subsequente Rede Municipal de Espaços Culturais (RMEC). Estas iniciativas governamentais lançadas em 1999, no seguimento de programas anteriores com objetivos semelhantes – como a Rede de Recintos Culturais – vieram dotar, através da construção ou da recuperação de várias salas de teatro, cineteatros ou auditórios municipais, grande parte dos concelhos de Portugal de espaços dedicados à programação de artes performativas, música e cinema.

Quase duas décadas volvidas após o lançamento destas iniciativas, existe já um distanciamento temporal que permite iniciar um trabalho de análise da evolução do seu funcionamento, à luz de conceitos fundamentais no enquadramento da pesquisa como as políticas públicas de cultura, a descentralização, a programação cultural e a noção de rede, que engloba e articula a relação entre os equipamentos.

No último decénio do século XX, o setor cultural português conhece um tempo de crescimento e investimento singular. Instituído pelo governo socialista que tomou posse em outubro de 1995, o Ministério da Cultura (MC) começa a manifestar uma clara intenção de maior investimento e atenção ao setor cultural, recorrendo desde cedo a fundos comunitários para reforçar as suas capacidades. O XIII Governo Constitucional, liderado por António Guterres e com Manuel Maria Carrilho na pasta da Cultura, traz consigo um discurso que “se orienta para uma perspectiva do Estado com um papel mais intervencionista no domínio da cultura do que os três Governos anteriores” (Santos, 1998: 74) e apresenta como um dos cinco eixos do seu programa para a cultura a descentralização, a par da democratização, da internacionalização, da profissionalização e da reestruturação.

A preocupação com a falta de infraestruturas fora de Lisboa e Porto era já visível nos esforços prévios de criação da Rede Nacional de Bibliotecas Públicas em 1987, no desenvolvimento da anteriormente mencionada Rede de Recintos Culturais ou ainda nas diligências que permitiram inaugurar, em 1995 e 1999 respetivamente, os Centros Regionais das Artes e Espectáculo (CRAE) do Alentejo e das Beiras.

Nos casos da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros e da Rede Municipal de Espaços Culturais, a concretização dos programas ocorre, no que respeita à construção ou recuperação de infraestruturas, gradualmente ao longo da década de 2000, fruto de um

investimento significativo das autarquias e do Estado Central, com recurso a fundos comunitários e, no caso de alguns equipamentos, com o apoio mecenático da Tabaqueira S.A..

Construídas as infraestruturas, não existem diretivas da tutela sobre a gestão destes espaços e são assumidos pelas autarquias modelos de gestão diferentes, quer nos equipamentos das capitais distritais, quer nos concelhos de menor dimensão, evidenciando aquilo que Maria João Centeno, entre outros autores, descreve como os dois fenómenos determinantes na evolução do setor cultural português nos últimos anos:

[U]ma expansão do investimento autárquico (a partir dos anos 80) e um aumento da vitalidade no próprio terreno. No primeiro caso, esse investimento peca por depender dos calendários autárquicos e ter apostado na criação de equipamentos, sem uma planificação adequada em termos de programação. (Centeno, 2010: 120)

Efetivamente, passados anos sobre a construção ou requalificação dos equipamentos¹ em questão, alguns deles estão já encerrados e poucos são os que têm programação regular. Foram-se evidenciando as dificuldades financeiras à medida que os programas europeus de financiamento em vigor na altura das suas requalificações foram terminando, e a situação agravou-se com o desinvestimento público generalizado provocado pela crise económica e financeira, principalmente a partir de 2011. A maioria dos equipamentos em causa não tem (nalguns casos, nunca teve) um plano estratégico ou projeto artístico delineado, verificando-se que a programação das atividades é com frequência responsabilidade direta da autarquia, na figura do Vereador da Cultura ou do Presidente da Câmara Municipal. Sendo as dificuldades orçamentais uma constante e o investimento cultural uma prioridade rara ou esporádica, um projeto sustentado de programação para os equipamentos é muitas vezes sacrificado.

Considerando o que deverá ser a missão de um teatro municipal, é bastante consensual entre diversos autores e agentes do meio a necessidade de um projeto artístico adequado à região onde se localiza o equipamento, às realidades locais de oferta e procura de bens culturais, aos contextos sociais e culturais em causa. De forma a colmatar as carências na oferta programática, constituíram-se programas e redes mais ou menos

¹ Aqui, entenda-se a ideia de equipamento no amplo sentido da palavra, como descrita por Augusto Santos Silva: “Quando usamos a palavra equipamento, sem mais, queremos-nos referir o conjunto das duas coisas, infra-estrutura e equipamento propriamente dito, e aos respectivos serviços” (Silva, 2004: 250).

formais com o intuito de facilitar a circulação de conteúdos programáticos pelos diferentes espaços. Algumas iniciativas foram levadas a cabo pelas instituições da administração central, consciente dessa necessidade, como o Programa para a Difusão das Artes do Espectáculo (PDAE) ou o Território Artes; outras, estruturadas com o apoio de financiamento de programas comunitários, surgiram por iniciativa regional e local ou de alguns equipamentos, como a Artemrede ou a 5 Sentidos. As redes de programação têm uma génese comum, o intuito de economizar recursos, sejam humanos, logísticos, financeiros ou conceptuais, favorecendo a criação de novos projetos e também a sua difusão. No entanto, o recurso a estas redes levanta algumas questões que importa abordar e que se relacionam com a uniformização e a calendarização acrítica da oferta programática e com o papel e importância da direção artística deste tipo de equipamentos.

Sistematizando, os objetivos da presente reflexão consistem na contextualização do surgimento dos programas para as redes de teatros e cineteatros e das políticas culturais associadas, procurando identificar os desequilíbrios entre um pesado investimento na construção de infraestruturas e a dificuldade em estabelecer linhas orientadoras e condições logísticas e orçamentais para a sua gestão e programação, atentando inevitavelmente a uma conjuntura de enormes carências nesta matéria até então, de fraca profissionalização dos agentes do setor e de baixas taxas de participação cultural dos Portugueses. Ainda, partindo da ideia do que é ou deverá ser um teatro ou cineteatro municipal, e tendo especial atenção às questões da programação dos equipamentos, procurar-se-á enquadrar a relação entre as programáticas, orçamentais e logísticas na atividade destes equipamentos e o surgimento de outras redes de programação.

A concretização deste trabalho baseia-se na leitura e análise crítica de fontes bibliográficas e administrativas. A título exemplificativo, e na impossibilidade de abordar com mais detalhe os muitos equipamentos em questão em todo o território nacional, atentar-se-á particularmente à situação atual dos equipamentos da Região de Lisboa e Vale do Tejo (RLVT), através de dados recolhidos junto das autarquias, por meio dos respetivos sítios de Internet e da realização de entrevistas por telefone com técnicos municipais.

Para desenvolver esta análise, a organização da dissertação desenrola-se em três capítulos, procurando oferecer uma visão sequencial da evolução das políticas culturais que favoreceram o desenvolvimento das redes e as suas respetivas forças e limitações. Nesse sentido, o primeiro capítulo dedica-se à contextualização histórica dos programas políticos que enformaram a implementação de políticas de descentralização cultural e

enquadra teoricamente o conceito de rede. O capítulo seguinte explora o contexto da criação da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, bem como da Rede Municipal de Espaços Culturais, particularizando os equipamentos da RLVT. Antes de avançar para as conclusões, o capítulo três procura tratar o que deve ser um teatro ou cineteatro municipal e contribuir para uma compreensão dos programas e redes de programação que têm vindo a ser criados e implementados.

1. POLÍTICAS CULTURAIS: DESCENTRALIZAÇÃO E REDES

1.1 Contextualização histórica e política

O século XX português foi marcado por quase 50 anos de um regime ditatorial que encarava as artes e a cultura como veículos de perpetuação dos seus valores e ideias, protegendo-se de vozes dissonantes através de um forte serviço de censura que, naturalmente, limitou o desenvolvimento da criação e produção artística portuguesa.

Após a revolução de 1974, manifestam-se mudanças claras na forma de perspetivar a cultura, expressas logo pelo I Governo Provisório que tomou posse após o golpe militar de 25 de Abril:

A ligação da cultura à educação e à comunicação social, a divisão das artes e letras em cinco áreas distintas (a literatura, o teatro, o cinema, a música e as artes plásticas), a importância atribuída à democratização da cultura e à língua portuguesa são aspectos que a partir daqui vão enformar, por vários anos, as políticas culturais. (Santos, 1998: 65)

No entanto, os primeiros anos da democracia portuguesa foram marcados por uma grande instabilidade e por uma série de intenções e iniciativas no âmbito das políticas culturais que acabaram por ser inconsequentes.

Em 1976, a nova Constituição da República Portuguesa (CRP) introduz mudanças estruturais nas relações do Estado com a cultura, consagrando não apenas a direito à liberdade na criação artística (artigo 42.º, CRP), mas também remetendo para o Estado a responsabilidade no acesso igualitário dos cidadãos à cultura:

ARTIGO 73.º

(Educação e cultura)

1. Todos têm direito à educação e à cultura.

[...]

3. O Estado promoverá a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos, em especial dos trabalhadores, à fruição e criação cultural, através de organizações populares de base, colectividades de cultura e recreio, meios de comunicação social e outros meios adequados.

Os primeiros governos constitucionais, com naturais variações no entendimento do que seria a área cultural e nas prioridades estabelecidas nos seus programas, dão os primeiros passos de um longo trabalho de enquadramento legislativo, de regulação das instituições e das atividades do setor nas suas várias vertentes. No decorrer dos anos 1980, vão-se desenhando mais concretamente as primeiras linhas das políticas culturais para o país e, simultaneamente, “é a própria população que exige aos responsáveis com os quais mais se relaciona, os autarcas, infra-estruturas adequadas à promoção cultural” (Centeno, 2010: 114). É nesta altura que a cultura, entendida aqui como o conjunto das práticas associadas à criação e à receção e fruição artística, se consolida como fator de desenvolvimento, com atenção nos programas governativos central e locais.

Em 1985, após quase dez anos de governos de curta duração, inicia-se um período de maior estabilidade política com Cavaco Silva (que será Primeiro-Ministro até 1995) a formar o X Governo Constitucional. Os três governos de Cavaco Silva, primeiro com Teresa Patrício Gouveia na Secretaria de Estado da Cultura (SEC), depois com Pedro Santana Lopes na pasta e, finalmente, com Manuel Frexes enquanto Subsecretário de Estado da Cultura, apresentaram nos seus programas como princípios fundamentais da sua governação a universalidade do acesso aos bens culturais, a preservação do património, o apoio à criação, a descentralização e a afirmação da identidade cultural (Santos, 1998: 70).

Uma característica fundamental das políticas do executivo de Cavaco Silva para a cultura foi o esforço em potenciar o investimento privado no setor: não só criando em 1986 a Lei do Mecenato², mas também procurando estimular a iniciativa privada no setor cultural e convertendo algumas estruturas públicas em figuras de direito privado, como o Teatro Nacional de São Carlos ou a Companhia Nacional de Bailado, de forma a tornarem-se potenciais recipientes do investimento mecenático que se promovia. No entanto, “[e]ste modelo de privatização da cultura não resolveu a situação cultural em que o país se encontrava, na medida em que as empresas continuaram a não colocar dinheiro nessas fundações” (Centeno, 2010: 116) e muito menos em estruturas mais pequenas e com menor visibilidade. Na altura, como hoje, os incentivos ao mecenato privado levantavam sérias questões quanto à transferência das responsabilidades do Estado no financiamento da cultura para os privados. Seria expectável que os defensores de uma

² Decreto-Lei n.º 258/86, de 28 de agosto.

progressiva privatização do setor vissem nisso uma forma de liberdade em relação ao Estado, mas é necessário ter em conta que a sujeição da criação e produção cultural ao investimento privado tende a condicioná-la, deixando-a ao sabor das leis do mercado que tendem a preterir a diversidade de linguagens e estéticas em relação àquelas mais unanimemente aceites e comerciáveis. Ainda assim, simultaneamente, são claros os sinais de consolidação da área cultural, partindo também do Estado a iniciativa de promoção de um diálogo crescente com os artistas e as estruturas de criação, a instituição de prémios e bolsas para a área da criação, a produção de quadros legislativos para a área e um crescente investimento orçamental público de ano para ano (Santos, 1998:71).

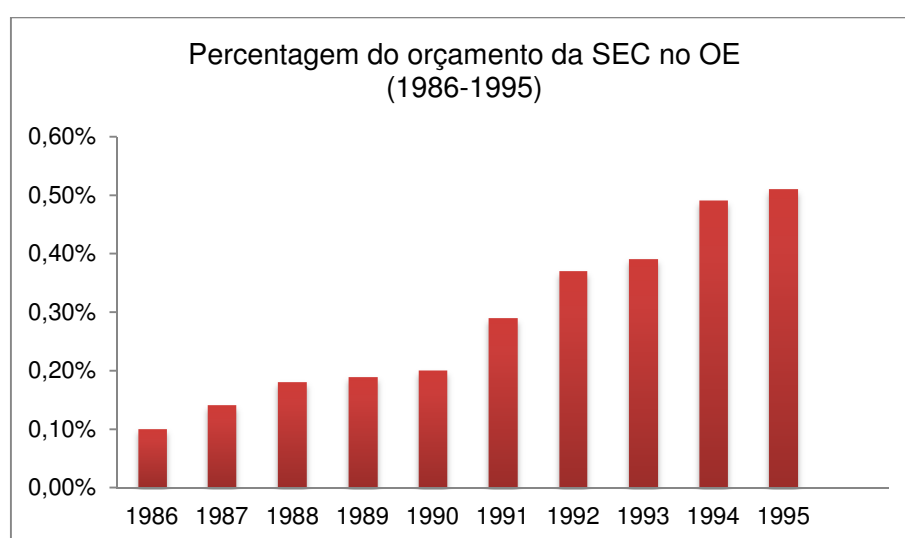


FIGURA 1.1. Percentagem do orçamento da SEC no OE (1986-1995) (adaptado de Santos, 1998: 98)

Este crescimento acentuado no orçamento dotado para a cultura (que se manifestou em paralelo no governo local) deve-se também em grande parte à adesão portuguesa à Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1986, e a um modelo de financiamento com base na comparticipação parcelar que caracterizava os apoios financeiros comunitários.

Ao mesmo tempo, o crescimento do setor parece assentar sobre as grandes instituições públicas e privadas que até hoje marcam o panorama cultural português. Além da Fundação Calouste Gulbenkian, que desde 1956 desempenha um papel fundamental e excepcional na promoção da arte e da cultura (em particular nos apoios à criação artística e à internacionalização dos criadores), surgem a Fundação de Serralves em 1989, a Culturgest, criada pelo grupo Caixa Geral de Depósitos em 1992, e, no mesmo ano, a inauguração do Centro Cultural de Belém, resultado de um investimento significativo por

parte do Estado (Santos, 1998: 98). É também nesta altura, e mais uma vez em grande parte devido a esta abertura à Europa e aos financiamentos comunitários, que se começam a desenhar os grandes projetos culturais que caracterizaram os anos 1990 e que impulsionaram fortemente o setor cultural português e toda uma geração de criadores e profissionais: a Europália em 1991, a iniciativa Lisboa – Capital da Cultura 1994 ou, um pouco mais tarde, a Expo’98. “Com estas *instituições* e estes *mega-projectos* desencadeia-se uma aproximação da esfera da cultura às esferas da política e da economia e, conseqüentemente, uma maior visibilidade pública.” (Madeira, 2002: 15). No entanto, este modelo assente nos grandes projetos concentra-se em Lisboa e no Porto (que se preparava para ser Capital Europeia da Cultura em 2001) e levanta questões importantes ao deixar para segundo plano o restante território e por esgotar os esforços e os recursos existentes, preterindo um pensamento estratégico do setor na sua totalidade. É certo que as novas infraestruturas e projetos de grande escala contribuíram significativamente para a profissionalização do setor, criando necessidades de recursos humanos e técnicos que até aqui eram residuais e, por isso mesmo, nem sequer estavam bem definidos: “A profissionalização crescente no meio artístico passa pela complicada questão da definição das profissões artísticas num espaço onde coexistem múltiplos critérios, muitas vezes dificilmente compatíveis.” (Santos, 1998: 416). Começa nesta altura a ganhar forma um mercado de trabalho que era até aqui praticamente inexistente e começam a desenhar-se novas figuras profissionais como os gestores, programadores, curadores, produtores culturais e técnicos especializados para a área cultural. A formação especializada no setor era até então escassa em Portugal e ganha nesta altura um forte impulso, quer integrada nos programas escolares, numa perspetiva de sensibilização da comunidade escolar para as artes e de formação de novos públicos, mas também no que respeita ao ensino artístico especializado, com a introdução de legislação a regulamentar ambas as vertentes:

O aumento da vitalidade no próprio terreno fica a dever-se ao trabalho que as escolas artísticas desenvolveram, a partir da década de 80, na formação de profissionais que constituem na actualidade o verdadeiro tecido profissional da rede cultural e aos próprios profissionais que inventaram novas formas de trabalho. (Centeno, 2010: 120)

Em 1995, depois de dez anos de governos sociais-democratas, toma posse um governo socialista liderado por António Guterres, que assume uma visão do Estado com um papel mais intervencionista no domínio da cultura relativamente à governação de

Cavaco Silva (Santos, 1998: 74). No seu programa, o XIII Governo Constitucional demarca-se dos governos anteriores reiterando as responsabilidades do Estado no garante do “princípio fundamental de que a criação e a fruição culturais constituem direitos essenciais dos cidadãos e componentes determinantes da sua qualidade de vida” (Programa do XIII Governo Constitucional, www.portugal.gov.pt). As intenções de conferir ao setor cultural uma atenção que até aqui não existira expressam-se, antes de mais, pela recuperação de uma pasta ministerial dedicada exclusivamente à cultura³, que foi, então, ocupada por Manuel Maria Carrilho, e pelo aumento progressivo da dotação do Orçamento do Estado para a cultura (Gomes *et.al*, 2006: 16).

Na linha das políticas culturais francesas que André Malraux instituiu enquanto Ministro da Cultura nos anos 1960, Manuel Maria Carrilho assume como vetores fundamentais do seu programa a democratização, reiterando o princípio da universalidade do acesso aos bens culturais; a descentralização; a internacionalização; a profissionalização; e a reestruturação, através da desconcentração e autonomização das instituições.

Muitos organismos já existentes são reestruturados, como é o caso da Inspeção Geral das Atividades Culturais, do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas ou dos Teatros Nacionais D. Maria II e de São João e são também criadas novas instituições, como o Instituto Português das Artes do Espectáculo (IPAE), o Instituto de Arte Contemporânea ou o Conselho Nacional de Cultura. Surge até, pela primeira vez, uma maior atenção a questões até aqui esquecidas, como a criação de condições para a reflexão teórica sobre o as atividades e as políticas do setor, com vista a melhor compreender as suas especificidades e necessidades, conduzindo à criação, em 1996, do Observatório das Actividades Culturais (OAC)⁴.

1.2 Redes: abordagem teórica

Quando falamos de redes, importa aprofundar o seu significado, recuperando a publicação de 1996 de Manuel Castells, *The Network Society*, que definiu o conceito

³ Só no IX Governo Constitucional (1983-85), liderado por Mário Soares, existira um Ministério da Cultura; em todos os restantes governos constitucionais até ao XIII, a pasta da cultura correspondia a uma Secretaria de Estado sob a tutela da Presidência de Conselho de Ministros ou sob pastas ministeriais que aliavam Cultura e Educação ou Cultura e Ciência.

⁴ Extinto em 2013.

como uma estrutura de nós interligados (2010: 501) e o enquadróu como um novo instrumento de estruturação transversal a diferentes áreas da nossa sociedade.

Networks constitute the new social morphology of our societies, and the diffusion of networking logic substantially modifies the operation and outcomes in processes of production, experience, power, and culture. [...] the new information technology paradigm provides the material basis for its pervasive expansion throughout the entire social structure. (Castells, 2010: 500)

As políticas culturais, como outros setores da política e da sociedade, encontrariam também nas características da configuração reticular benefícios consideráveis e esta generalizou-se enquanto instrumento de estruturação de vários programas a implementar.

“‘Rede’ identifica uma forma de estruturação de sistemas” (Silva, 2004: 249) dotada de três características essenciais: a sua disseminação territorial e descentralização, por não se construírem em função e a partir de um centro; a sua abertura, que permite a integração (ou alienação) de elementos no espaço e no tempo; e as relações de reciprocidade entre os elementos que as integram. As redes constituem-se, então, horizontalmente e pressupõem relações entre todos e cada um dos seus membros com o objetivo de fortalecimento da estrutura global e de cada um. Santos Silva viria ainda a acrescentar como características das redes culturais a ação coletiva, fruto das relações de cooperação e partilha e a informalidade destas relações, tendencialmente menos convencionais do que nas estruturas hierarquizadas (2015: 4).

Apesar de a descentralização ser uma das suas características fundamentais das redes, constituindo cada um dos elementos um centro em si mesmo, “a organização em rede requer formas e instrumentos de regulação sistemática” (Silva, 2004: 249), com o intuito de a facilitar a gestão e autogestão de todos os nós da rede de forma equilibrada.

[A]s redes culturais [...] desempenham sete funções essenciais: são instrumentos de ordenamento, são instrumentos de qualificação; são instrumentos de coesão; são instrumentos de concertação e parceria; são ambientes de cooperação; são plataformas de difusão; e são contextos matriciais de formação de públicos. (Silva, 2004: 250)

Para que uma rede funcione enquanto tal e para que dessa estrutura se retirem os benefícios para o todo e para cada um dos elementos, é fundamental que existam critérios e objetivos comuns, que a cooperação seja uma prioridade, para que a malha contribua efetivamente para a qualificação e para coesão social e territorial das cidades e comunidades envolvidas.

Tem de existir uma estrutura permanente de ligação, que permita justificar e enriquecer a rede física com uma rede de circulação, em que o que circula é informação, formação/qualificação, divulgação, disponibilização de meios, facilitação de trocas, oportunidades e contextos de aprendizagem e contacto.”
(Centeno, 2010: 143)

1.3 A descentralização e as redes de equipamentos culturais

Após quase 50 anos de uma ditadura centralizada em Lisboa, caracterizada por fortes desequilíbrios de desenvolvimento entre a capital e as restantes capitais distritais do país e, sobretudo, pelas alarmantes carências das regiões do seu interior, os governos provisórios do pós-25 de abril manifestam desde logo a necessidade de dar atenção às populações até aqui negligenciadas, preocupação que passou em grande parte pela educação e que se estendia às políticas culturais que se começavam nesta altura a desenhar.

Os primeiros governos constitucionais expressam também, na sua maioria, a necessidade de colmatar estes desequilíbrios, surgindo nesta altura as primeiras iniciativas de descentralização, ou desconcentração, dos organismos culturais, com a criação em 1980 das Delegações Regionais de Cultura Sul, Centro e Norte. É a partir do X Governo Constitucional (o primeiro de Cavaco Silva) que as intenções de descentralização surgem de forma mais consistente a nível programático, traduzindo-se “no propósito de colaborar com as autarquias locais no domínio da cultura, transferindo poderes e competências.” (Santos, 1998: 342).

Em 1987, o lançamento da Rede Nacional de Bibliotecas Públicas marcou o arranque de uma série de iniciativas de descentralização de equipamentos. Nesta altura, também ganha forma o programa Rede de Recintos Culturais que levou a “intervenções de conservação e recuperação em cerca de seis dezenas (1985-1995) [de equipamentos],

representando um investimento total de 1 200 milhões de escudos” (Santos, 1998: 111) e que pode ser encarado como embrião daquele que viria a ser o programa Rede Nacional de Teatros e Cineteatros.

No entanto, nos primeiros anos da integração portuguesa na CEE, as prioridades de investimento ainda estavam longe do setor cultural. O país estava ainda a tentar suprir as necessidades mais básicas – as infraestruturas de saneamento, o alargamento da rede de eletricidade a todo o território, o Serviço Nacional de Saúde, etc. – da generalidade da população, que ainda se ressentia do fechamento e do atraso que o Estado Novo tinha ditado. As carências eram imensas e evidentes, em particular no interior do país e, sem grande surpresa, foi também nas zonas mais remotas do país que mais tarde se foi sentindo o investimento e as oportunidades que a adesão europeia proporcionava. No estudo *Tradição, Modernidade e Desenvolvimento* (1992), Augusto Santos Silva reconhecia que Portugal conhecera na viragem dos anos 1980 para os 90, com o impulso da adesão europeia, “processos de modernização sócio-económica e sociocultural”, mas ressaltava:

Por um lado, parecem circunscrever-se a fracções das classes médias urbanizadas, escolarizadas e terciarizadas, cujo peso demográfico, no conjunto da população, ainda é relativamente reduzido. Por outro lado, é claro que se trata de processos que não só se circunscrevem à região litoral do país e, aí, tocam sobretudo as duas áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto, como reproduzem e agravam as profundas assimetrias regionais, penalizando todo o Interior. (Silva, 2000: 33)

É a partir do XIII Governo Constitucional, o primeiro de António Guterres conforme já foi dito, que as intenções programáticas de descentralização tomam forma de medidas mais concretas. Constituindo um dos seus cinco eixos fundamentais para a cultura, segundo o programa do Governo, a descentralização promoveria:

[A] cooperação alargada com as autarquias e instituições culturais locais (centros culturais, galerias, festivais, universidades, empresas, fundações, etc.) que apoie e estimule a concepção e produção de iniciativas culturais autónomas por parte dessas entidades; no estabelecimento de pólos regionais das instituições nacionais responsáveis pelas políticas do património e das artes do espectáculo, dotados de autonomia crescente; na exigência de uma componente significativa de actividades de itinerância nos programas e cadernos de encargos das instituições e projectos de produção artística directa ou indirectamente financiados pelo Estado.” (Programa do XIII Governo Constitucional, www.portugal.gov.pt).

Outro dos eixos para a cultura no programa deste governo, a democratização cultural, associa-se à ideia de descentralização no sentido para dar corpo ao objetivo de dotar as pequenas e médias cidades de equipamentos que permitissem alargar o acesso da população aos bens culturais. Foi neste sentido que se foram edificando ou consolidando as redes de equipamentos que até hoje constituem o tecido infraestrutural das atividades culturais do país. Inicialmente, como já referido, foi fundada a Rede Nacional de Bibliotecas Públicas (1987), quase dez anos depois seguiu-se a criação de uma Rede de Bibliotecas Escolares, depois a Rede Portuguesa de Arquivos (1998), as Redes Nacional de Teatros e Cineteatros e Municipal de Espaços Culturais (1999) e, em 2000, a Rede Portuguesa de Museus. Embora devam ser salvaguardadas as diferenças entre estes programas públicos (Neves, 2004: 227-228; Santos *et.al*, 2005: 69), a implementação das redes culturais introduziu uma alteração fundamental no panorama das cultural ao nível nacional, sobretudo no que toca ao papel dos municípios nestes programas, “condição *sine qua non* para a implantação de tais redes, que tipicamente solicitavam a contrapartida local no esforço inicial de investimento e, depois, a responsabilidade local pelo funcionamento corrente dos equipamentos” (Silva, 2007: 22).

Na sua maioria, os equipamentos foram construídos ou reabilitados no seguimento destas iniciativas do poder central, com investimento partilhado deste e das próprias autarquias e no quadro de programas de financiamento comunitário. Foi, efetivamente, no âmbito local que se sentiram os maiores saltos no investimento cultural desde 1986 até aos primeiros anos do século XXI. Os números representam inequivocamente uma “uma impressionante mudança de escala” (Silva, 2007: 22) com o “peso da despesa com Cultura na despesa total dos municípios oscila, no plano nacional, entre 3% (1986) e 6,4% (2001)” (Neves, 2005: 9)⁵.

⁵ “[N]o arco temporal que vai de 1986 a 2003 a despesa dos municípios portugueses com o sector cultural passou de 55 para 395 milhões de euros a preços constantes de 2003, o que significa um crescimento real de 613%.” (Neves, 2005: 3).

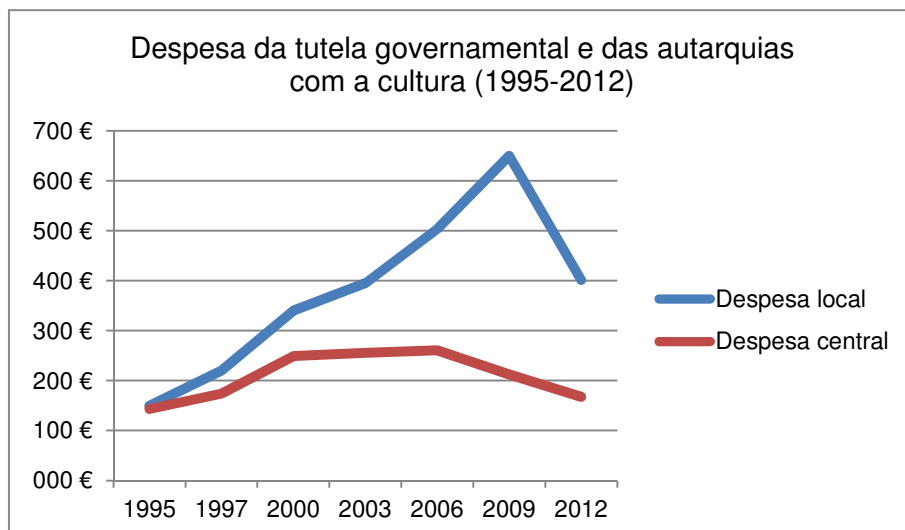


FIGURA 1.2. Despesa da tutela governamental da cultura e despesa das autarquias com cultura em milhões de euros (1995-2012) (adaptado de Silva, 2015: 107)

As autarquias assumem, então, um papel que nunca tinham tido enquanto agentes de política cultural, ainda que tradicionalmente esta não constituísse uma prioridade ou preocupação fundamental. De facto, por não existir tradição nas políticas culturais autárquicas é observável que na sua maioria estas “não se diferenciam por factores locais de natureza político-partidária, tendem então a acompanhar, qualquer que seja a força política liderante, a evolução das políticas culturais nacionais.” (Centeno, 2010: 127).

Fazendo apelo à caracterização das políticas culturais autárquicas proposta em 2007 por Augusto Santos Silva e aos primeiros traços fundamentais por si enumerados, o autor faz notar “[e]m primeiro lugar, uma pronunciada e contínua ênfase na obra física” e, em segundo, “uma bem menor atenção à dimensão do funcionamento” (Silva, 2007: 24). O enorme investimento em infraestruturas (bibliotecas, museus, teatros ou cineteatros) a que se assistiu nas últimas décadas e esta tendência para um menor investimento no seu funcionamento levam a crer que estes programas governamentais e os apoios europeus consistiram também numa oportunidade que grande parte dos autarcas não quis desperdiçar de “deixar obra feita”. Os números recolhidos por José Soares Neves no que respeita às despesas municipais em cultura por domínio acentuam esta tendência, revelando:

por um lado, a perda de importância relativa de Outras despesas com cultura (essencialmente as despesas de carácter administrativo com o sector) e Actividades socioculturais e, por outro, o crescendo de Património cultural e de Recintos culturais, este último o mais significativo de 2003. (Neves, 2005: 10)

A tentação eleitoralista também parece encontrar expressão nos números e na relação entre “os ciclos eleitorais e a evolução dos volumes de despesa ao longo do seu decurso [...]: tendência para forte crescimento no ano de eleições e para forte abrandamento no ano seguinte.” (Neves, 2005: 5-6).

A menor atenção ao funcionamento, apontada por Santos Silva e que será fruto de análise mais aprofundada mais à frente neste trabalho, relaciona-se também com o facto de, em geral, as autarquias não estarem dotadas da experiência e recursos humanos para desenhar as políticas de funcionamento deste tipo de equipamentos que constituem uma novidade na maioria dos casos. Só nesta altura, dada a maior atenção ao setor cultural e proliferação de equipamentos, a Vereação da Cultura se vai generalizando nas autarquias (muitas vezes associada ao Pelouro da Juventude e do Desporto) e só agora se começam a perspetivar as necessidades de recursos humanos especializados para o setor. As pequenas transformações locais constituem uma alteração significativa no tecido cultural nacional:

Uma das consequências da generalização de infraestruturas culturais pelo território nacional e da instituição de redes públicas de equipamentos é não só o aumento das oportunidades de emprego no sector, mas também – desejavelmente, pelo menos – a definição de novas modalidades de organização das práticas culturais. (Gomes e Martinho, 2009: 184)

Em parceria com os municípios, as associações culturais configuram-se como fundamentais para o desenho e concretização das políticas e atividades culturais nas cidades de pequena dimensão, numa lógica de interdependência: se, por um lado, são geralmente as autarquias a maior, quando não a única, fonte de financiamento das pequenas associações culturais (Santos, 1998: 346-347), por outro lado, as associações são garante de novas ideias e iniciativas do foro artístico e cultural, criando e produzindo os conteúdos que as autarquias não têm capacidade nem recursos para garantir.

Também o reconhecimento exterior constitui um forte incentivo para este aumento significativo de interesse e investimento em cultura por parte das autarquias. As cidades pretendem destacar-se, ao nível nacional e internacional, e existe uma forte competitividade entre os municípios (Lopes, 2000: 85), especialmente se considerarmos uma perspetiva que encara a oferta cultural enquanto mais-valia associada ao turismo e à economia, na linha de uma “nova orientação política relativamente à cultura como estratégia de renovação das economias locais urbanas (lazer, turismo, *media* e outras

‘indústrias culturais’)” (Fortuna, 2002: 131). Algumas destas cidades investem a fundo numa determinada temática diferenciadora ou num evento particular, optando por “estruturar os seus campos culturais em função de uma ou outra especificidade que, sendo competitiva, contribuirá para a localização de infra-estruturas, equipamentos e recursos, mesmo que se alimente de uma procura parcialmente externa” (Lopes, 2000: 82) – tome-se como exemplos atuais a cidade de Sines com o Festival de Músicas do Mundo, Amadora e o seu Festival Internacional de Banda Desenhada ou ainda a Bienal de Vila Nova de Cerveira.

As lógicas de colaboração e troca são uma das tendências da complexificação das políticas culturais locais apontadas por Silva, Babo e Guerra (2013: 124), reflexo da necessidade que os municípios sentem de sair das suas fronteiras e de criar relações com outras cidades. Estas dinâmicas colaborativas convivem com a forte competição nas relações entre as cidades de pequena e média dimensão. Apesar da aparente contradição, em paralelo, ambas as ideias funcionam como incentivo à valorização cultural de novos centros fora da metrópole. As redes culturais surgem como uma forma privilegiada de estruturação destas lógicas colaborativas e o Estado dá o primeiro impulso para que os municípios assim o entendam.

Pensar na aplicação do conceito de rede enquanto instrumento de descentralização cultural constitui, então, na viragem do século em Portugal, uma intenção clara da administração central, ao longo de diferentes ciclos governativos, de ir dotando o território nacional de equipamentos não inteiramente dependentes do Estado, que beneficiassem de uma gestão local, e que pudessem usufruir das relações entre si para se fortalecerem no exercício das suas atividades e cumprimento das suas missões. Uma aposta que Santos Silva⁶ defendeu como:

[U]m caminho maior e incontornável da política cultural democrática, apostada em melhorar radicalmente as condições de acesso e usufruto dos bens culturais, abrir oportunidades e contextos de formação consolidada de praticantes culturais, aumentar significativamente a coesão social e territorial, fazer da descentralização e da parceria factores de eficiência, enraizar projectos e levar os interessados a participar nos processos de decisão. (Silva, 2004: 266)

⁶ Ministro da Cultura durante o XIV Governo Constitucional (2001-2002).

2. PROGRAMAS REDE NACIONAL DE TEATROS E CINETEATROS E REDE MUNICIPAL DE ESPAÇOS CULTURAIIS

2.1 Contextualização: programas Rede Nacional de Teatros e Cineteatros e Rede Municipal de Espaços Culturais

Em março de 1999, aproveitando o simbolismo das celebrações do Dia Mundial do Teatro, foi lançado o programa Rede Nacional de Teatros e Cineteatros com a intenção de dotar cada capital de distrito de um equipamento com as condições necessárias para uma atividade regular na apresentação de teatro, dança, música e cinema. Segundo o então Ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho, o projeto foi preparado entre 1997 e 1999, no âmbito da estratégia global do seu Ministério que se propunha a “integrar plenamente a política cultural na estratégia de desenvolvimento do país, dando assim o passo decisivo para a sua maioria institucional.” (AAVV, 2008: 9)

“No início dos anos 1990, a situação dos teatros e cineteatros espalhados pelo país era pouco melhor do que decadente” (Vargas, 2011: 1), sendo o património muitas vezes propriedade de privados, adquirido faseadamente pelas autarquias com a responsabilidade de o reabilitar e reativar. É neste sentido que a tutela começa por lançar, em 1996, um concurso para a Adaptação e Instalação de Recintos Culturais⁷ [“programa precedido por um outro intitulado Rede Nacional de Salas de Espectáculos, iniciado em 1992” (Vargas, 2011: 2)], que apoiou financeiramente 21 propostas de autarquias para a aquisição e reabilitação destas salas. Este programa viria, em 1998, a ser substituído por um novo: Rede Nacional de Recintos Culturais/Rede de Teatros Históricos⁸, que se concretizaria, um pouco mais tarde, nas Redes Nacional de Teatros e Cineteatros e Municipal de Espaços Culturais, lançadas oficialmente, como referido, em março de 1999.

A Administração Central quis partilhar com as Autarquias e também com o setor privado o enorme esforço financeiro que estes programas constituíam. Para a construção e reabilitação das infraestruturas foi importante a participação da Tabaqueira S.A., cujo apoio mecenático consistiu numa doação de 1500 milhões de escudos (equivalentes a cerca de 7,5 milhões de euros). O envolvimento da Tabaqueira S.A. começou em 1998,

⁷ Despacho Normativo n.º 46/96, de 5 de novembro, alterado pelos Despachos Normativos n.º 25/97, de 15 de maio e n.º 37/97 de 7 de julho (em cumprimento do Decreto-Lei n.º 384/87, de 24 de dezembro que definiu as condições para a participação do Estado no financiamento de projetos de investimento da responsabilidade dos diferentes níveis da Administração Pública).

⁸ Despacho Normativo n.º 48/98 de 7 de julho.

através da assinatura de um protocolo com o Ministério da Cultura que celebrava a criação da referida Rede de Teatros Históricos. Na sua globalidade, o financiamento do programa foi garantido com:

verbas provenientes do Ministério da Cultura, das Câmaras Municipais, dos Fundos Comunitários aplicáveis, designadamente QCA (Quadro Comunitário de Apoio) II e III e, em certos casos, do Ministério do Equipamento, Planeamento e Administração do Território, através de sucessivos Contratos-Programa assinados a partir de 1999. (AAVV, 2008: 23)

Fundamental na estruturação destes novos equipamentos foi o apoio do Programa Operacional da Cultura (POC) que teve início a 27 de julho de 2000, no âmbito do QCA III para Portugal (2000-2006) e que “contribuiu com cerca de 40 milhões dos mais de 71 milhões de euros de investimentos estimados” (Centeno, 2010: 153). O POC previa no seu programa de apoio o alargamento do acesso aos bens culturais e a descentralização, mais concretamente, através da construção e recuperação de equipamentos que formassem uma rede fundamental de recintos culturais, favorecendo a programação em rede (www.qca.pt).

Como vimos anteriormente, estes programas para as redes de teatros, cineteatros, recintos ou espaços culturais inserem-se num dos eixos programáticos fundamentais do XIII Governo Constitucional para a cultura, a descentralização. No programa deste governo, não constavam ainda as redes de equipamentos dedicadas às artes performativas, a não ser a menção concreta aos CRAE do Alentejo e das Beiras, que vieram a ser inaugurados em Évora, em 1995, e Viseu, em 1998. No programa do XIV Governo Constitucional, que toma posse em 1999, ainda com António Guterres como Primeiro-Ministro, há já menção a esta rede e à intenção de prosseguir com a sua implementação, garantindo a construção ou recuperação de um teatro ou cineteatro em cada capital de distrito, e até de ampliar a rede municipal de espaços culturais (Programa do XIV Governo Constitucional, www.portugal.gov.pt). O programa contempla ainda a criação de dois novos CRAE, o do Norte e o do Algarve, medida que não viria a concretizar-se.

Efetivamente, a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros viu a sua implantação ter lugar em onze capitais de distrito em Portugal continental: Aveiro, Beja, Braga, Castelo Branco, Coimbra, Faro, Guarda, Leiria, Portalegre, Santarém, Viana do Castelo e Vila Real, e, por sua vez, a Rede Municipal de Espaços Culturais, numa fase inicial, contou com a construção de novas salas em Almada, Figueira da Foz e Guimarães e ainda com

a reabilitação dos cineteatros das cidades de Lamego, Mértola, Montijo, Sintra e Vila do Conde. Ainda, muitos outros municípios, não englobados nestes programas, construíram ou recuperaram os seus auditórios frequentemente através de candidaturas autónomas aos fundos europeus (Silva, 2007: 22).

Não pondo em causa a urgência da reabilitação das infraestruturas existentes ou a necessidade de novos equipamentos que permitissem a democratização no acesso aos bens culturais – “todo o esforço será em vão se não existir uma rede mínima de equipamentos, em particular recintos culturais” (Lopes, 2000: 88) –, não podemos deixar de ter presente, em particular quando se tratam dos programas de redes de teatros e cineteatros, que “certamente tão importante quanto a sua construção é o modelo de gestão adoptado” (Lopes, 2000: 88).

Contrariamente à Rede Portuguesa de Museus, as várias iniciativas de criação de redes de teatros e cineteatros foram levadas a cabo sem linhas de planeamento pré-definidas, sem critérios para a integração na rede, sendo os fundos atribuídos aos municípios interessados em negociações diretas com a tutela. No caso dos museus, as infraestruturas tinham existência prévia à criação da rede. No âmbito desta, realizou-se um documento programático que não só dava conta do panorama museológico nacional e de programas semelhantes ao nível internacional, justificando a pertinência da iniciativa, como expunha a estrutura da rede, as suas metodologias, procedimentos e objetivos (Camacho, Monteiro e Freire-Pignatelli, 2001)⁹. Por sua vez, no caso das bibliotecas municipais, o relatório que acompanhou o lançamento desta rede em 1987 discriminava detalhadamente os critérios para o funcionamento dos equipamentos, tanto ao nível infraestrutural, quanto no que toca aos recursos humanos e à regulação da atividade (Moura *et.al*: 1987). Relativamente aos teatros e cineteatros, a premência na construção parece ter-se sobreposto inclusive à aferição das práticas culturais em cada território. Não existiram estudos prévios para ajudar a determinar o número de equipamentos necessários, a sua dimensão, as suas especificidades e, construído o equipamento, não foram estabelecidas orientações, critérios de gestão e programação ou dinâmicas de relação entre os equipamentos pertencentes às redes (Vargas, 2011: 5; Rodrigues, 2009: 70; Silva, 2004: 246).

⁹ Mais tarde, em 2004, a promulgação da Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto) regularia o funcionamento destes equipamentos e os critérios para a sua integração na Rede Portuguesa de Museus.

É certo que o Estado Central quis desde logo, no âmbito de uma lógica de descentralização, delegar para as autarquias as funções de gestão dos equipamentos, ponto de partida importante no sentido de evitar o seu desenraizamento do contexto local. No entanto é importante notar o papel determinante que o Estado deveria ter na regulação da atividade dos equipamentos, bem como na atribuição de apoio financeiro e técnico (Centeno, 2010: 145). A articulação entre o Estado, os municípios e a comunidade – o público, os criadores e profissionais, as empresas e associações locais – constitui uma “triangulação [...] necessária e vantajosa” (Silva, 2004: 252) na gestão dos equipamentos.

A Rede Nacional de Teatros e Cine-Teatros e a Rede Municipal de Espaços Culturais depararam-se com grandes dificuldades no seu processo de implantação, o qual, só a partir de 2000, teve possibilidades de avançar com o apoio do Programa Operacional de Cultura (POC), no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio. (Santos, 2012: 427)

O já referido POC, com que foram financiadas não apenas as obras de construção ou recuperação dos teatros, mas também a programação cultural do primeiro ano de atividade dos mesmos, contribuiu para o arranque dos projetos programáticos, mas, em muitos casos, as dificuldades orçamentais ou a falta de vontade política não permitiu a manutenção ou o crescimento destes projetos iniciais. Terminado o primeiro ano, não existia uma linha de financiamento para o apoio à programação dos equipamentos e, como “a maioria dos equipamentos deste tipo são geridos por empresas municipais ou autarquias e, portanto, não podem concorrer a nenhum fundo de apoio” (Rodrigues, 2009: 77), grande parte dos equipamentos viu-se numa situação fragilizada. Sobraram as autarquias como garante do seu financiamento e funcionamento, no entanto, “apesar do seu imprescindível papel, são raras as autarquias que têm políticas culturais. Ou seja, poucas são aquelas que, na prática, desenvolvem acções sistemáticas, integradas num plano de acção cultural.” (Rodrigues, 2009: 90)

Atualmente, a situação parece ter regredido face aos primeiros anos de atividade destes equipamentos e foi piorando com o crescente agravamento da situação económico-financeira internacional e nacional a partir de 2007. Os anos seguintes foram já marcados por medidas de austeridade financeira e, em 2011, Portugal pede assistência ao Fundo Monetário Internacional, à Comissão Europeia e ao Banco Central Europeu, da qual decorre um Programa de Assistência Económica e Financeira para três anos (2011-2014) a que o Estado se compromete assinando um Memorando de Entendimento. Os anos de

crise e de austeridade revelam-se dramáticos para um já fragilizado setor cultural e o âmbito autárquico não constitui exceção na contenção orçamental.

Quanto à Administração Local - a principal componente da despesa pública com cultura (M€401,5, em 2012) - são duas as fases identificadas: 1) até há muito poucos anos, uma tendência de crescimento, associada a uma componente muito relevante de investimento impulsionada pelos fundos estruturais que incidiram sobretudo nas infraestruturas, no património, bem como nos recintos culturais e 2) esta tendência parece ter-se invertido nos últimos anos, no sentido de uma forte e continuada contração do volume de despesa. (Garcia *et.al*, 2014: 2)

No caso dos teatros e cineteatros, tanto a falta de financiamento como a de planeamento foram expondo progressivamente as “sequelas do excesso de voluntarismo e défice de planeamento do ‘dia seguinte’ ao da conclusão do edifício, situação típica da Rede de Teatros e Cineteatros” (Silva, 2004: 266).

2.2 Particularização: a Região de Lisboa e Vale do Tejo

A Região de Lisboa e Vale do Tejo (RLVT) corresponde às NUTS III¹⁰ da Área Metropolitana de Lisboa, Lezíria do Tejo, Médio Tejo e Oeste, integrando 52 concelhos pertencentes a 4 distritos diferentes: Lisboa e Santarém sua totalidade (16 e 21 concelhos, respetivamente), 6 dos 16 concelhos de Leiria e 9 dos 13 que formam o distrito de Setúbal.

Se se ativer a esta região para uma análise mais detalhada da situação atual no que respeita aos equipamentos (teatros, cineteatro, auditórios) municipais existentes, podem retirar-se algumas conclusões. É certo que a metodologia¹¹ não permitiu uma recolha de dados exatos em cada um dos municípios e muito menos se pode tomar o todo pela parte

¹⁰ Nomenclatura (de Unidades Territoriais - NUTS) estatística comum de modo a permitir a recolha, organização e difusão de estatísticas regionais harmonizadas na União Europeia. Esta nomenclatura subdivide o território económico dos Estados-Membros em unidades territoriais e atribui a cada unidade territorial uma designação e um código específicos. A nomenclatura NUTS é hierárquica. Subdivide cada Estado-Membro em unidades territoriais de nível NUTS 1, cada uma das quais é subdividida em unidades territoriais de nível NUTS 2, sendo estas, por sua vez, subdivididas em unidades territoriais de nível NUTS 3.

¹¹ Foi feita uma pesquisa pelos sítios de Internet de cada um dos municípios, apoiada de seguida em entrevistas telefónicas com trabalhadores das autarquias (quando possível, das divisões de cultura das mesmas), que tiveram lugar em março e abril de 2016.

e encontrar aqui, com fiabilidade, dados representativos da realidade nacional. Mais, deve certamente ter-se em conta, ao analisarmos as informações recolhidas, que a região em causa é a região da capital do país, englobando toda a sua área metropolitana, e por isso uma região cujos índices de desenvolvimento não são certamente representativos de outras regiões mais remotas. Se recuperarmos, nomeadamente, os dados de investimento dos municípios em cultura, para o período 1993-2003, notamos sem grande surpresa que “as regiões Lisboa e Vale do Tejo e Norte são aquelas cujo volume de despesa é mais elevado ao longo de todo o período [1993-2003]” (Neves, 2005: 7). No entanto, a pesquisa efetuada aliada à pesquisa bibliográfica permite encontrar nos dados recolhidos algumas informações e tendências que valem a pena ter em conta no presente trabalho.

Da recolha de dados e posterior análise, excluiu-se a cidade de Lisboa por se considerar que a sua realidade no que toca a equipamentos e políticas culturais, tratando-se do centro administrativo do país acerca do qual não versa este trabalho, é consideravelmente diferente da dos restantes municípios.

A quase totalidade dos 51 concelhos analisados dispõe de um ou mais auditórios, teatros ou cineteatros, excluindo-se apenas os municípios de Cadaval, Coruche e Salvaterra de Magos, e deixando de parte também os concelhos de Azambuja, Constância, Entroncamento, Golegã e Mação, cujos espaços estão em mau estado de conservação e não têm de momento condições para a realização de atividades.

Os dados recolhidos revelam que a grande maioria dos espaços (é assim em cerca de 40 concelhos da RLVT) são geridos pelas autarquias com os seus próprios recursos, isto é, a Câmara Municipal (muitas vezes na figura do Vereador da Cultura ou do próprio Presidente) assegura a “programação” do espaço, e os funcionários camarários, quando necessário, deslocam-se às salas para assegurar a realização das atividades. Quando estas não têm lugar, os equipamentos estão encerrados. Em cerca de um quarto dos municípios contactados, entre os que têm equipamentos em funcionamento, a realização de atividades é esporádica (quando é requisitado por uma associação ou coletividade local ou quando um produtor privado aluga a sala para a apresentação de um espetáculo). Em Alpiarça, por exemplo, o Cineteatro foi reabilitado, mas não recebe programação, tendo a Câmara Municipal cedido o espaço para aulas de música.

Alguns equipamentos são geridos por empresas municipais, como é o caso do Centro Cultural Olga Cadaval em Sintra e do Cineteatro Municipal de Ourém, ou até mesmo em gestão partilhada pela Câmara Municipal e por uma empresa municipal, como acontece no Auditório Municipal da Casa da Música em Óbidos, no Auditório Municipal

Ruy de Carvalho em Oeiras (gerido pela Oeiras Viva EM, mas com programação pela autarquia), ou o Teatro Maria Noémia em Torres Novas, cuja gestão é assegurada pela Turriespaços EM em parceria com a Junta de Freguesia de Meia e com a companhia residente Teatro Meia Via. Nalguns casos, em particular nos concelhos que dispõem de mais do que um equipamento, a autarquia cede a gestão e utilização do equipamento a associações, empresas ou companhias de teatro locais, situação atual de três dos cinco equipamentos de Oeiras: o Teatro Municipal Amélia Rey Colaço é cedido à CDA – Companhia de Actores, o Auditório Municipal Eunice Muñoz à DRAMAX – Centro de Artes Dramáticas de Oeiras e o Auditório Municipal Lourdes Norberto ao Intervalo Grupo de Teatro.

Efetivamente, os equipamentos que têm maior autonomia, dispendo de direção artística e equipa própria são poucos: o Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha, o Teatro-Cine de Torres Vedras, o Teatro Virgínia em Torres Novas e o Teatro Municipal Joaquim Benite em Almada, uma alarmante minoria num total de 51 concelhos. Mais, a autonomia dos espaços, geridos diretamente pela Câmara Municipal ou por empresas municipais, depende sempre das relações protocoladas com a própria autarquia, já que em cada equipamento estas têm contornos diferentes e só um estudo mais aprofundado de cada equipamento permitiria conhecê-los em detalhe.

Verifica-se que os modelos de gestão destes equipamentos e os recursos de que dispõem, sejam humanos, logísticos ou financeiros, sendo divergentes, convergem na submissão à estrutura camarária. E assim é em grande parte devido a questões orçamentais, mas nalguns casos também em função do mediatismo e eleitoralismo que ditou desde o início o entusiasmo pelo programa Rede Nacional de Teatros e Cineteatros/Rede Municipal de Espaços Culturais (Rodrigues, 2009: 75, Centeno, 2010:125).

A utilização pontual das salas existentes, a inexistência de programação regular, faz-nos recuar e questionar novamente o conceito de equipamento enquanto conjunto da infraestrutura e dos serviços que oferece:

O equipamento cultural existe quando funciona, quando acolhe pessoas, proporciona actividades, obedece a uma dada programação. [...] [O] investimento cultural só faz sentido se assegurar equipamento e actividade, obra material e bens e serviços imateriais, casas e vida dentro e ao redor delas. (Silva, 2004: 273).

3. O ENFOQUE NA PROGRAMAÇÃO

3.1 O que é um teatro ou cineteatro municipal?

Como apontado previamente, um teatro ou cineteatro municipal vai muito além das suas infraestruturas. Não se pretende minorizar a importância destas e a sua construção ou revitalização foi essencial como ponto de partida, em particular nalgumas zonas do país onde não existiam quaisquer equipamentos culturais até há poucas décadas. Ainda assim, logo nos trabalhos infraestruturais foram detetados problemas significativos, já que muitas obras não foram acompanhadas, quer no âmbito do projeto, quer no decorrer da sua execução, por profissionais do meio artístico que pudessem sinalizar algumas características fundamentais a este tipo de equipamentos ou assinalar erros estruturais de alguns projetos¹². A este propósito, Américo Rodrigues, Diretor Artístico do Teatro Municipal da Guarda até 2013, relata a sua tentativa de participar de modo mais ativo no decorrer dos trabalhos deste, o que só lhe foi permitido nos 6 meses finais da obra:

[A] nossa intervenção foi decisiva, como agora reconhecem o arquitecto projectista, o arquitecto fiscal e até o engenheiro responsável pela concretização do projecto. Todos eles gostariam de ter tido aquele acompanhamento desde o início do processo. [...] O diálogo foi sempre muito estimulante, com aprendizagens de parte a parte. Mas, muito importante, foram corrigidas diversas situações, de maneira a que o Teatro abrisse com todas as condições de funcionalidade. (Rodrigues, 2009: 72)

Ultrapassando as questões infraestruturais, parece claro neste ponto afirmar que um processo efetivo de descentralização cultural, mais do que garantir o funcionamento de equipamentos culturais, “é fazê-lo numa perspectiva de pluralismos das expressões acolhidas e de sustentação das actividades, numa lógica de serviço público municipal para a cultura” (Silva, 2007: 19). E, neste sentido, é interessante particularizar os aspetos essenciais a um equipamento como um teatro ou cineteatro numa cidade de pequena ou média dimensão que o tornem parte ativa neste processo.

Em primeiro lugar, parece ser consensual em teoria (pois, em termos práticos, não é esta a realidade presente), a necessidade da figura de um diretor artístico ou de um

¹² Note-se, a título de exemplo, o Teatro das Figuras em Faro, onde para se passar da zona de artistas e serviços para o *foyer* e bilheteira é necessário circundar o edifício pelo exterior.

programador num teatro ou cineteatro. Cláudia Madeira, no estudo aprofundado que dedicou à figura do programador cultural, começou por defini-lo:

intermediário que faz a articulação entre o campo da produção e da recepção cultural, cruzando para o efeito as diferentes esferas sociais (cultural, económica e política) e que tem como função seleccionar sobre o conjunto da oferta os espectáculos a apresentar no contexto da organização de divulgação em que se inscreve. (Madeira, 2002: 1)

O programador é então alguém que escolhe, não ao acaso certamente, mas sim de forma informada e sempre tendo como linha mestra na orientação do seu trabalho a missão¹³ da instituição que encabeça. Em termos ideais, o programador parte de um vasto conhecimento sobre as áreas artísticas que programa, procura compreender as realidades que o circundam, tem em conta o contexto territorial, social, económico em que está inserido e esforça-se por conhecer o melhor possível os seus públicos, de forma a desenhar uma programação que seja conseqüente na realidade cultural e social em que está inscrita.

Programar é, em última análise, seleccionar e esta ação significa sempre escolher uns em detrimento de outros (Ribeiro, 2000: 54). É, então, uma atividade que acarreta uma enorme responsabilidade e traz consigo também um forte poder, muitas vezes questionado e discutido pela comunidade artística, já que o programador cultural acaba por ter na sua mão a legitimação ou a limitação da criação artística. “Os mundos da arte são constituídos por uma pluralidade de intervenientes onde se destacam dois *lugares* limite: os criadores e os criadores dos criadores” (Madeira, 2002: 17).

Ainda assim, apelando à caracterização que Laura Bovone elaborou daqueles que chamou de “novos intermediários culturais” (designação que faz referência não apenas aos programadores, mas também a jornalistas, profissionais de comunicação, produtores, etc.), não devem ser considerados numa “lógica dominadora de classe”, mas antes enquanto portadores de “diversas lógicas e de conviver pacificamente com essa ambivalência”. (Bovone, 1997:113)

¹³ A existência de uma missão clara é o ponto de partida para o trabalho de uma organização cultural (ou outra) e serve de guia fundamental para a atividade de todos os seus profissionais, em particular, neste caso, para nortear as escolhas e ideias de um programador ou diretor artístico.

Ao encarar-se aqui cada programação, como referido antes, como “uma obra única, *pessoalizada e contextualizada* pelas particularidades que lhe estão inerentes, tais como o contexto geográfico e sociocultural, a própria duração e sazonalidade do projecto onde se inscreve, o orçamento, etc.” (Madeira, 2002: 78), torna-se evidente o seu carácter autoral, passível de ser discutido, questionado ou contestado, como em qualquer obra.

Na prática, a esfera de ação de um programador ou diretor artístico diverge de equipamento para equipamento, sendo condicionada por fatores de diversa ordem, dependendo do seu grau de autonomia operacional, financeira e política.

No caso dos teatros municipais, muitas vezes os únicos equipamentos de apresentação de artes performativas nas localidades, é evidente que uma das características que frequentemente norteia a sua programação é a diversidade de programas e de intervenientes a apresentar. Quando a oferta cultural local é mais diversificada, normalmente em cidades de maior dimensão, é comum as organizações estabelecerem uma determinada orientação ao nível artístico, definindo com maior especificidade as suas áreas de atividade. Em Lisboa, onde existem várias salas (desde os teatros nacionais, às pequenas salas de associações e companhias, passando pelo CCB ou a Culturgest), existem também dois teatros municipais, o São Luiz Teatro Municipal, com uma programação mais abrangente e generalista, e o Maria Matos Teatro Municipal, cuja programação privilegia a criação contemporânea, independente, muitas vezes de carácter mais experimental. A diversidade de espaços e de oferta não é, no entanto, o caso da maior parte das cidades do país, onde frequentemente o auditório municipal é o único espaço de apresentação de artes performativas. Ter em conta a diversidade não significa, todavia, que os equipamentos têm por obrigação receber todos programas, tal como conhecer e ouvir os seus públicos não significa programar apenas espetáculos que se preveem agradar a um maior número de pessoas.

Neste sentido, o panorama nacional parece evidenciar que, por vezes, “a política cultural da autarquia, reflectindo o *presidencialismo municipalista*, é o reflexo pouco subtil do gosto do seu responsável máximo.” (Lopes, 2000: 83). De acordo com os dados recolhidos e extrapolando empiricamente esta realidade ao resto do território nacional, muitos teatros e cineteatros municipais não têm um diretor artístico e o agendamento das suas atividades está a cargo da autarquia (Rodrigues, 2009:75), não existindo um projeto pensado para a organização em causa:

A “programação” (melhor será dizer, a organização de eventos pontuais), nestes casos em que as câmaras não querem investir em equipas nem no verdadeiro funcionamento de um Teatro, é de uma pobreza confrangedora: sem objectivos, em roda livre, sem qualquer identidade, sem acção pedagógica. (Rodrigues, 2009: 74).

Trata-se de uma questão de investimento e da vontade política no reconhecimento da importância do papel dos equipamentos em questão enquanto serviço público. Mais, trata-se também de alguma confusão quanto ao conceito de serviço público quando aplicado às instituições culturais e à sua gestão:

Ninguém espera que o Vereador da Educação dirija as escolas do concelho, mas muitos dos centros culturais e teatros municipais do país são efectivamente geridos e programados pelos Vereadores da Cultura e os seus colaboradores. Confundem-se as estratégias e os meios, as responsabilidades políticas e executivas. (Deputter, 2009: 24).

Mesmo quando existe um projeto programático, ele é com frequência posto em causa pela inexistência de um orçamento que o sustente. Lidando com orçamentos quase (ou mesmo) inexistentes para a programação, as opções tornam-se limitadas. Por norma, um equipamento que acolhe espetáculos e atividades recorre a diferentes modalidades de contratualização com os agentes culturais (produção, coprodução, compra, aluguer ou cedência do espaço, com contrapartidas de bilheteira ou não) e cada uma destas modalidades tem diferentes graus de compromisso, seja ao nível artístico, logístico ou financeiro. A produção de um projeto significa uma relação de total responsabilidade por parte do equipamento na sua concretização. A coprodução, como a palavra indica, significa uma relação de responsabilidades partilhadas entre duas ou mais organizações (uma companhia de teatro, por exemplo, prepara um espetáculo recebendo de um ou mais teatros financiamento e algum apoio logístico – espaço de ensaios, apoio de produção executiva, etc.). A compra de uma produção diz respeito à apresentação de um espetáculo já construído e fechado, normalmente já estreado e, neste caso, o espaço que o acolhe tem apenas como responsabilidade a garantia de dispor das condições necessárias para o receber e apresentar conforme negociado. Finalmente, existem ainda os alugueres ou cedência do espaço, que constituem uma prática muito comum nas salas municipais. É frequente o recurso à cedência do espaço a título gratuito (ou com contrapartidas de bilheteira) como forma de apoio para a apresentação de iniciativas locais com poucos

recursos e que necessitam de um espaço de apresentação ou de reunião. O aluguer da sala, tendo em conta as dificuldades orçamentais que afetam a quase totalidade dos equipamentos, acaba por ser uma forma de muitos teatros e cineteatros conseguirem manter as portas abertas e garantir oferta de atividades, sendo evidente que esta se torna marcadamente condicionada pelo mercado. No caso dos teatros municipais, importa uma vez mais salientar a confusão entre serviço público e domínio público, de acordo com Mark Deputter (diretor artístico do Maria Matos Teatro Municipal desde 2008):

Prestar um serviço público igualaria então a estar disponível para tudo e todos. O gestor do teatro limita-se a agendar os vários pedidos de utilização: grupos de amadores, festas escolares, programações comerciais, os filmes do cine-clube, as reuniões dos reformados, os ensaios da banda filarmónica, etc. Embora cada uma destas actividades possa muito bem fazer parte do programa de um teatro municipal, gerir um equipamento cultural como se fosse um contentor de eventos isolados fica muito aquém do seu potencial. (Deputter, 2009: 24)

Parece claro, então, que, para desenhar o seu projeto artístico, é essencial ao diretor artístico ou programador do espaço dispor de um orçamento de programação que lhe permita elaborar e concretizar uma estratégia para o equipamento em causa. Só esta autonomia financeira pode levar à construção um projeto estruturado e consequente na dinamização cultural de um território. Um orçamento de programação inserido num orçamento global que assegure os salários da equipa, as despesas com fornecedores, enfim, o garante da manutenção do equipamento. Naturalmente, é também essencial a um equipamento que se pretende autónomo e eficiente, a existência de uma equipa de profissionais da área, motivada, sensibilizada para as especificidades da área artística, o que infelizmente nem sempre acontece nos equipamentos existentes. Hoje em dia, e regressando aqui à amostra da Região de Lisboa e Vale do Tejo como orientação, em muitos casos não existe sequer uma equipa afeta ao equipamento e são funcionários das autarquias que “deslocados” asseguram o funcionamento dos espaços quando necessário. No entanto, a especialização e formação contínua dos profissionais que trabalham num teatro ou cineteatro (ou qualquer outro equipamento cultural) é essencial ao melhor funcionamento da organização e ao contínuo esforço de exercício da sua missão.

A existência de um serviço educativo é também uma das características valorizadas num teatro ou cineteatro que se propõe a exercer plenamente a sua missão de

serviço público. Já não fará sentido pensar num serviço educativo¹⁴ como um espaço dedicado à programação infantil. “Ao Serviço Educativo compete promover uma relação sistemática com os públicos, [...] dentro do Teatro ou fora.” (Rodrigues, 2009: 101). E, se um serviço educativo não se esgota na promoção de atividades para crianças e na relação com as escolas, é desejável que as preocupações com o estreitamento das relações com a comunidade e com a formação dos públicos de um teatro ou cineteatro municipal não se confinem a este serviço, mas que sejam transversais a toda a organização.

Os equipamentos devem assumir-se como plataformas de desempenho educativo, mais do que prestadores desses serviços, ou seja, devem apostar na relação com 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, 2010: 148)

A relação com a comunidade e a formação de públicos constitui, então, o centro da atividade do serviço educativo e, em última análise, da própria instituição. É hoje claro que a existência de oferta programática de qualidade acessível às populações não é suficiente para que estas queiram ir ao seu encontro. Mais, também caiu por terra a ideia de que bastariam níveis mais elevados de educação formal para que existisse um maior interesse e predisposição para o consumo de atividades e bens culturais.

[M]esmo entre os mais instruídos, possuidores de um curso superior, a escolaridade revela[-se], nos mais diferentes estudos, como condição *necessária* mas não *suficiente* para a inculcação de disposições culturais e estéticas (fazendo notar a descoincidência entre capital cultural institucionalizado – ou capital escolar – e capital cultural e simbólico incorporados). (Lopes, 2009: 8)

É, então, prioritário pensar nesta ideia de formação de públicos, sem deixar de ter em conta a sua complexidade. João Teixeira Lopes desfaz alguns equívocos, no âmbito da ideia de democracia cultural que apresenta, distanciando-se dos “manuais de civilidade

¹⁴ Recorrendo a esta designação que se generalizou nas instituições culturais, mas reconhecendo naturalmente que o serviço ou departamento do equipamento pode ter outra designação e diferentes especificidades, caso a caso.

que prescrevem uma série de ‘boas maneiras culturais’”. O autor parte, antes de mais, da essencial “destruição sistemática do conceito mítico de *público*, no singular, espécie de comunidade imaginada ao serviço de uma colectividade de práticas rituais, nomeadamente alicerçada na integração e coesão sociais sob o manto da ideologia dominante” (Lopes, 2009: 9), reforçando a importância do reconhecimento da pluralidade de públicos e dos diferentes modos de relação com a arte e a cultura. Indo além do conceito de democratização cultural, cuja base é a igualdade de acesso aos bens culturais, o autor defende a (sua) ideia de democracia cultural, assente no direito à cultura a par da ideia de liberdade e de valorização da diversidade de linguagens e expressões culturais. Os teatros e cineteatros, enquanto instituições prestadoras de serviço público deverão, neste sentido, desempenhar um papel fundamental, pois, em particular no que toca a estas diversas formas de relação com os públicos e à sua formação.

[A] formação de públicos será devedora da durabilidade, sistematicidade e sustentabilidade de práticas inovadoras que instauram, por um lado, *regimes de familiaridade*, essenciais para a transformação das práticas e a construção de novos comportamentos, isto é, de novas formas de relação com a cultura e a arte, com implicações nas camadas mais profundas do *habitus*, nomeadamente esquemas cognitivos de percepção e de classificação que estão na base da produção das identidades. (Lopes, 2009: 10)

Importa reter aqui a importância do estabelecimento e do reconhecimento dos diferentes modos de relação dos cidadãos com a cultura e a arte e do papel fundamental que as instituições podem desempenhar na criação de dinâmicas de participação, indo além das dinâmicas de receção. António Pinto Ribeiro, partindo do aumento significativo de oferta programática nas diferentes áreas artísticas que os anos 1990 conheceram em Portugal, aponta:

O que seria desejável seria aproveitar esta época de abundância de oferta para propor programas viáveis que possibilitem que o espectador e o visitante de galerias ou de exposições não seja apenas um consumidor, mas possa também ser um espectador activo e um receptor crítico. (Ribeiro, 1998: 2)

Ainda respeitante à relação com os públicos, é de salientar a importância da recolha periódica de informações a estes relativa, como contributo para as orientações programáticas e de funcionamento do equipamento. É desejável não só a aplicação de

inquéritos periódicos, mesmo considerando que “a opinião do público é apenas um dos parâmetros a ter em conta e não deve ser entendida como um condicionamento mas sim como um estímulo crítico” (Rodrigues, 2009: 101), como a realização de estudos sociológicos, fazendo apelo ao “exercitar da imaginação metodológica no estudo dos públicos”, já que “os instrumentos estritamente quantitativos, apesar da grande vantagem de fazerem sobressair determinações, regularidades e comparações, negligenciam, por generalismo, as trajectórias individuais e dos micro-grupos” (Lopes, 2009: 11).

3.2 Os programas e redes de programação

Como visto antes, as iniciativas dos governos central e locais no âmbito das redes de teatros e cineteatros municipais e de espaços culturais privilegiaram a construção de infraestruturas, com menor atenção votada aos conteúdos e aos desejáveis projetos programáticos que cada espaço deveria ter.

Ainda assim, em 1999, ano de lançamento dos programas da Rede de Teatros e Cineteatros Municipais e da Rede Municipal de Espaços Culturais, o IPAE iniciou, através do seu Departamento de Difusão e Descentralização, o Programa de Difusão das Artes do Espectáculo (PDAE), numa perspectiva complementar à reabilitação e construção de infraestruturas em todo o país. O PDAE vem no seguimento de outras iniciativas da tutela focadas na descentralização, como o programa *Rotas*, dedicado à itinerância de atividades nas áreas do cinema, das artes plásticas, da dança e do livro ou, mais tarde, o programa *Raízes – A Cultura nas Regiões*, que procurava já estabelecer relações de colaboração entre o Estado e as autarquias. Concebido para existir até 2003 mas interrompido no ano anterior, o programa foi desenhado numa lógica triangular formada pelas autarquias, pelo Ministério da Cultura, na figura do IPAE, e por entidades proponentes de espetáculos ou ateliês, mediando as relações entre a oferta e a procura e “prossequindo três objectivos paralelos — o aproveitamento e exploração dos equipamentos culturais que iam sendo construídos ou recuperados, a descentralização da oferta cultural e o desenvolvimento do mercado de bens culturais” (Silva, 2007: 24). Além do importante papel de sistematização da informação recebida pelas entidades proponentes e sua difusão, apoiado num dispositivo normativo que formalizava as relações entre os agentes envolvidos, o programa financiava até 50% do valor do *cachet* artístico de cada sessão ou do total das sessões agendadas por semestre (Santos *et.al*, 2004: 33). Pretendia-se, no entanto, que o

papel da tutela enquanto fonte de financiamento fosse de base degressiva (Silva, 2007: 24), com o objetivo de que o programa pudesse prosseguir sem o investimento estatal, funcionando apenas como um ponto de encontro de uma relação que se prolongaria no tempo entre as autarquias e a comunidade artística de forma mais orgânica, num maior equilíbrio entre oferta e procura. Apesar das conclusões do estudo conduzido no OAC sobre o PDAE apontarem para o seu sucesso, considerando a forte adesão das autarquias (115 dos 278 municípios do continente), o elevado nível de participação das entidades proponentes e o crescente número de espetáculos programados e de sessões realizadas ao longo dos 5 semestres de execução do programa, este terminou mais cedo, a meio do ano de 2002, “devendo-se esta interrupção à falta de garantias quanto à possibilidade de execução dos compromissos financeiros a assumir a partir do segundo semestre de 2002” (Santos *et.al*, 2004: 27). Mais, na sua avaliação, os autores concluíram também que os agentes envolvidos reconheceram o cumprimento de objetivos que se prendem com “*a sensibilização para as artes*” e “os impactos estruturantes do PDAE sobre processos de formação de públicos”, aproveitados depois pelos profissionais das autarquias para a prossecução do trabalho neste sentido (Santos *et.al*, 2004: 364-365). Existem várias questões a apontar ao programa, como por exemplo o excesso de burocracia e a falta de flexibilidade face a assimetrias significativas entre as autarquias, e há limitações importantes a ter em conta, nomeadamente o facto de se tratar de um programa exclusivamente dedicado à compra e venda de espetáculos, não prevendo o apoio à criação e coprodução de novos projetos. Ainda assim, parece evidente que o PDAE teve um papel importante na viabilização, fosse administrativa ou financeira, da circulação dos espetáculos propostos. Inclusivamente, a possibilidade do OAC acompanhar o programa na sua execução permitiu um conhecimento muito mais aprofundado da realidade do setor em todo o país, evidenciando ainda um enorme desconhecimento face às suas necessidades e especificidades. A forte formalização (talvez excessiva, é certo, como referido antes), não deixou também de contribuir para uma interiorização dos processos de contratualização e execução das atividades — processos ainda muito incipientes na maioria das situações. Em suma, sai reforçado o papel fundamental da intervenção do Estado enquanto elemento propulsor e regulador de políticas culturais, não apenas pelo através do financiamento, mas também enquanto mediador, enquanto plataforma de encontro e comunicação entre os diferentes agentes culturais, ainda francamente distantes uns dos outros numa perspetiva nacional.

No seguimento do PDAE, e em sua substituição, foi constituído, em 2006, o Programa Território Artes que, sendo um programa de menor dimensão (Silva, 2015: 11), apresentava objetivos semelhantes ao primeiro, no âmbito da descentralização e democratização da oferta no domínio das artes do espetáculo e das artes visuais (www.territorioartes.pt *apud* Centeno, 2010: 126). A estrutura de triangulação e os processos burocráticos eram semelhantes aos do PDAE, sendo definido como uma “oficina virtual que disponibiliza em tempo real toda a informação relevante, tanto do lado da criação, como do lado das infra-estruturas de programação” (Decreto-Lei n.º 225/2006, de 13 de novembro). A par deste instrumento, o mesmo Decreto-Lei previa dois novos instrumentos de financiamento: acordos tripartidos entre a tutela, as autarquias e as entidades de criação e protocolos entre o Ministério e as autarquias para o apoio à programação. No entanto, tal como aconteceu com o anterior, este programa foi extinto poucos anos depois (2009) e a sua ação revelou-se praticamente inconsequente (Centeno, 2008: 334).

A par destes programas da tutela, surgem outro tipo de iniciativas que, mais uma vez, procuram na configuração em rede mais-valias para o seu funcionamento. Estas redes de programação surgem frequentemente associadas a processos de candidatura à obtenção de financiamentos europeus que possam, desta forma, fortalecer os orçamentos para a programação. Muitas destas iniciativas são de âmbito regional, constituídas através das autarquias, de que são exemplos a Teias | Rede Cultural do Alentejo (2012, parceria entre dez municípios do Alentejo Central e o município de Palmela), o projeto Movimenta-te – Trajectórias de Programação Cultural em Rede (2011, rede de cinco municípios algarvios); ou, para dar um exemplo de uma rede que se constituiu como um projeto de longo alcance e que se mantém em atividade desde 2003, a Comédias do Minho, uma rede promovida por cinco municípios – Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira – na forma de uma companhia de teatro que desenvolve, a par das suas próprias produções, um projeto pedagógico e comunitário na região do Vale do Minho.

Existem, por outro lado, redes de âmbito extrarregional. No caso das artes performativas, a Rede 5 Sentidos é o exemplo mais significativo e teve origem no seio dos próprios equipamentos. Criada em 2009 por 5 estruturas nacionais – Centro Cultural Vila Flor (Guimarães), Teatro Municipal da Guarda, Maria Matos Teatro Municipal (Lisboa), Teatro Virgínia (Torres Novas) e Teatro Viriato (Viseu) –, formalizou-se no contexto de uma candidatura à medida de apoio à Rede de Equipamentos Culturais –

Programação Cultural em Rede, lançada no âmbito dos Planos Operacionais Regionais do QREN 2007-2013 (Ferreira, 2015: 3). Na sua origem esteve a “convergência em torno de uma ideia agregadora: o reconhecimento mútuo e as afinidades programáticas entre os Teatros e, sobretudo, entre os seus responsáveis artísticos e os respetivos projetos culturais” (Ferreira, 2015: 29) e tinha como objetivos:

promover a criação e a circulação de criações contemporâneas entre os 5 Teatros, através da coprodução de espetáculos e de uma programação partilhada; reforçar a capacidade de programação de cada Teatro e o seu impacto cultural a diversas escalas (local, regional, nacional), através do financiamento QREN e da realização de economias de escala por via da coprodução e da partilha de iniciativas; reforçar os laços de interconhecimento, de colaboração e de partilha de informação entre os Teatros, nos planos artístico, técnico e organizacional. (Ferreira, 2015: 31).

A programação da 5 Sentidos traduziu-se em “números expressivos” e, apesar de estar prevista para o período 2011-2013, “prolongou-se por cerca de 4 anos [...]. Ao longo desse período de trabalho e cooperação, foram partilhados no interior da rede mais de 100 projetos culturais e educativos de outros tantos artistas e companhias” (Ferreira, 2015: 96). Durante este período, as maiores dificuldades sentidas prenderam-se com os atrasos significativos na disponibilização dos fundos do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), que levaram ao referido prolongamento da atividade, e também com algumas (talvez inevitáveis) divergências e desequilíbrios entre as estruturas, quer sobre os aspetos programáticos, quer sobre os processos administrativos. Terminado o financiamento, a Rede perdeu o seu vigor e a estrutura inicial, mas mantém-se em atividade, contando atualmente com outros 11 membros, juntando-se aos cinco já referidos o Centro de Artes de Ovar, o Teatro Académico de Gil Vicente (Coimbra), o Teatro Municipal do Porto, o Teatro Nacional São João (Porto), O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo) e o Teatro Micaelense (Ponta Delgada).

Outra estrutura que importa conhecer no âmbito das redes de programação que se constituíram perante as carências levantadas pelos equipamentos, é a *Artemrede*¹⁵. Constituída formalmente como uma associação sem fins lucrativos em 2005, a iniciativa teve origem na Comissão de Coordenação da Região de Lisboa e Vele do Tejo (CCDRLVT) que, em 2003, encomendou à empresa de consultoria Quartenaire o *Estudo*

¹⁵ De destacar também pela sua implantação no espaço da RLVT, região analisada em detalhe no capítulo anterior.

de referência, proposta operativa e assistência técnica à implementação da dinamização da Rede de Teatros e Cine-teatros da Região de Lisboa e Vale do Tejo, que partiria de um levantamento dos equipamentos existentes para apresentar “modelos e competências disponíveis para a sua gestão e programação, no sentido de desenhar uma rede de cooperação entre autarquias”, com vista à “viabilização de uma programação estável, diversificada e de qualidade”, apoiada em lógicas colaborativas e na otimização dos recursos (www.quartenaire.pt). O projeto foi apresentado pela Quartenaire e pela CCDRVLT em 2004 e no ano seguinte a Artemrede – Teatros Associados iniciou a atividade, com 15 municípios associados: Abrantes, Alcanena, Alcobaça, Almada, Almeirim, Cartaxo, Entroncamento, Moita, Montijo, Nazaré, Palmela, Santarém, Sintra, Sobral de Monte Agraço e Torres Novas. A rede funciona não apenas na aquisição partilhada de espetáculos (compilados previamente num catálogo depois de feita a pré-seleção pela direção da rede e pelos programadores dos equipamentos associados), mas participa também enquanto coprodutor de novas criações com outros equipamentos a nível nacional, bem como em iniciativas de formação profissional de âmbito técnico e artístico, projetos de cariz comunitário e colaborações com festivais (Dâmaso, 2013: 14). Com recurso a financiamentos comunitários (Plano Operacional Regional de Lisboa, no âmbito do QREN – Quadro de Referência Estratégica Nacional) e contribuições de cada associado, constituindo uma pequena equipa de profissionais, a Artemrede configura-se como coordenadora de relações de gestão e programação entre os teatros e cineteatros, os artistas, as escolas, as associações e as comunidades dos municípios que a compõem, funcionando de facto como mediadora de uma rede que beneficia cada um dos seus membros e o seu conjunto (Silva, 2015: 16) Ao longo de dez anos, a rede consolidou a sua atividade e hoje conta com 14 municípios associados — Abrantes, Alcanena, Alcobaça, Almada, Barreiro, Lisboa, Moita, Montijo, Oeiras, Palmela, Santarém, Sesimbra, Sobral de Monte Agraço e Tomar. No seu Plano Estratégico 2015-2020, a rede reforça o seu papel enquanto agente de políticas culturais e de desenvolvimento local e projeta a intenção de iniciar um processo de internacionalização (Martins e Rodrigues, 2015: 25, 62).

Sendo claros os seus benefícios, como visto antes, no que toca à partilha de recursos e de massa crítica, a programação em rede levanta algumas questões que importa não deixar de apontar neste contexto. Se é certo que “[a] circulação de criadores, bens e eventos culturais pelos equipamentos e serviços dispostos pelo território é uma das mais importantes estratégias de descentralização de recursos e qualificação do tecido social”

(Silva, 2004: 255), não se arrisca, por outro lado, a uma oferta cultural homogeneizada à imagem de uma programação ou uma ideia ou uma organização? Neste sentido, é pertinente perceber o que sentem os artistas cujos trabalhos integram as redes, sendo que no caso dos artistas entrevistados no âmbito do estudo sobre a Rede 5 Sentidos, se por um lado apontam “a importância das redes para *combater o desconhecimento* dos responsáveis por muitas das salas e estruturas de programação dispersas pelo país em relação às criações e aos artistas nacionais”, por outro lado salientam precisamente o efeito oposto para todos os que não são selecionados e que não entram nos circuitos da programação em rede:

Assim, a partilha em rede gera *modelos de programação seletivos*, que, ao mesmo tempo que incluem alguns artistas, *excluem outros, reforçando a sua invisibilidade*. Além disso, criam *efeitos de igualização das programações* das estruturas ligadas em rede, prejudicando a identidade e a singularidade das suas propostas artísticas. (Ferreira, 2015: 124).

Referiu-se anteriormente que o poder do programador estava nas suas escolhas e que, inevitavelmente, estas deixam de fora muitas propostas e ideias artísticas certamente legítimas e válidas a outros olhos. No caso das redes de programação, é, então, um risco que se perpetuem os mesmos conteúdos nos diferentes equipamentos, restringindo ainda mais a difícil circulação a um maior ou menor grupo de artistas, e fechando portas a outros agentes e linguagens artísticas aos espaços disponíveis. Em última análise, esta ideia serve para reforçar que a integração nas redes de programação não deve substituir a programação autónoma de cada equipamento que, como vimos, deve ter em conta cada contexto territorial, económico, social, artístico, pois “[a]o contrário de algumas opiniões que advogam uma circulação que faça passar por todas as cidades do país o que passa por Lisboa ou/e Porto, sugere-se que a preocupação prioritária seja a de uma circulação heterogénea” (Ribeiro, 1998: 2).

CONCLUSÃO

No final deste trabalho, é certo que ficam algumas perguntas em aberto: quantos teatros estão fechados ou abrem esporadicamente e, em cada caso, por que motivos? Quantos não têm equipa ou não dispõem de orçamento de programação? Quem programa efetivamente cada equipamento e com que orientações e propósitos? Tal como referi nas linhas introdutórias, não pretendi realizar uma pesquisa empírica, que não encontraria espaço nesta dissertação para responder a todas as questões, mas sim uma reflexão a partir do conjunto de conhecimentos patentes na bibliografia, a que procurei acrescentar novos dados. Este trabalho constitui, espero, mais um passo que diagnostica a necessidade de continuação do estudo para aferir a evolução dos equipamentos de âmbito municipal em todo o país (dos que integraram os programas das Rede Nacional de Teatros e Cineteatros e Rede Municipal de Espaços Culturais e daqueles que foram sendo construídos e recuperados autonomamente pelos municípios). A recolha de dados e posterior análise relativa todos os equipamentos seria útil e bem-vinda para melhor se conhecer a realidade numa perspetiva global e aferir as dificuldades com que se deparam os profissionais do setor, os artistas, os públicos em cada cidade, em cada contexto, e ao longo destes últimos anos em que as situações, como referi, são realmente diferentes de localidade para localidade. Este levantamento exaustivo não está feito e, no que toca à bibliografia analisada, é de salientar que grande parte baseia-se em estudos anteriores a 2013 e que carecem de atualização. Neste sentido, é impossível não lamentar a extinção do OAC, origem da maior parte dos estudos existentes nestas matérias sobre a situação portuguesa, cuja ausência é já evidente pela desatualização dos dados existentes.

Na reflexão que aqui proponho, faço um breve percurso cronológico desde o início do período democrático português, orientando o meu olhar para as políticas públicas culturais, para as crescentes relações de colaboração entre a tutela da cultura e autarquias (no âmbito das políticas de descentralização) e, mais concretamente, para os programas de constituição de redes de equipamentos municipais, em particular os programas para as redes de teatros e cineteatros.

Num país em que pouco ou nada existia ao nível autárquico no que toca a políticas culturais, é evidente que a situação mudou significativamente, sobretudo desde os anos 1980. As iniciativas do Estado na promoção de um acesso igualitário, em todo o país, aos bens culturais resultaram na construção e viabilização de infraestruturas em parceria com as autarquias (com recurso a financiamentos comunitários e, nalguns casos, privados) –

as bibliotecas, os museus, os arquivos e, claro, os teatros e cineteatros. A figura da rede revelou-se aqui uma ferramenta importante e estruturou os programas que disseminaram estes equipamentos pelo país, dando corpo à ideia de descentralização, que surgia como prioritária na grande maioria dos programas governamentais para a cultura desde o 25 de abril de 1974.

O conceito de rede generalizou-se, então, enquanto instrumento de políticas públicas, não apenas no âmbito cultural, mas neste em particular, pelas suas características fundamentais assentes na coordenação em diferentes níveis, central, regional e local, na disseminação territorial (Silva, 2015: 4), no convívio entre a autonomia e a cooperação entre os seus membros e na otimização de recursos (custos, massa crítica, formação e experiência). No entanto, o recurso à estrutura reticular, não constitui por si só garantia de sucesso de uma iniciativa (Silva, 2015: 5). Cada um dos membros desta(s) rede(s) tem de dispor de condições para viabilizar o seu projeto e poder contribuir, então, para o grupo. Os teatros e cineteatros municipais, para cumprirem as suas missões enquanto agentes de serviço público, devem dispor de um projeto contextualizado geográfica e socialmente, de um orçamento que permita pô-lo em prática, de uma direção artística com autonomia e legitimação política e de uma equipa de profissionais.

Na conclusão deste trabalho, persiste a noção da inexistência das Redes Nacional de Teatros e Cineteatros e Municipal de Equipamentos Culturais em termos efetivos (Vargas, 2011; Centeno, 2010; Rodrigues, 2009). O Estado criou o desafio e lançou as premissas, mas não esteve presente na fixação de critérios e normas gerais de funcionamento dos equipamentos e não acompanhou a atividade dos equipamentos com linhas de apoio financeiro ou operacional (o PDAE, como se verificou, teve curta duração e foi insuficiente). A iniciativa de construção dos equipamentos foi partilhada com as câmaras municipais e elas foram responsabilizadas pela sua gestão, o que é importante, já que a centralização significaria uma desterritorialização, mas a existência de uma rede exigiria um enquadramento comum do funcionamento. Isto significaria partir de um conjunto de critérios mínimos, garantias de cumprimento de serviço público, orientações, formação – é importante recordar que a grande maioria das autarquias e dos seus recursos humanos não tinha formação ou experiência na gestão e atividade deste tipo de equipamentos – e, depois, integrando a rede, beneficiar da cooperação e da partilha de recursos, de serviços, de massa crítica, de esforços.

Depois do trabalho realizado, é difícil não recuperar e lamentar a atualidade da afirmação de Augusto Santos Silva em 2004, segundo a qual “a progressão da Rede de Teatros e Cineteatros tem por consequência inelutável fazer crescer a consciência e a visibilidade social das carências do tecido cultural nacional e regional, em termos de profissionais, estruturas e métodos de programação de espetáculos.” (Silva, 2004: 272). A verdade é que, por muito que fosse desejável pensar na evolução das políticas culturais nos municípios que aqui comecei a descrever como uma linha ascendente com uma evolução constante, assim não parece ser. Quando se construíram as infraestruturas, a cultura passou a constituir-se como uma prioridade para a maioria dos municípios, em grande parte, conclui-se, pelas oportunidades que os programas governamentais significaram e pela disponibilidade dos fundos comunitários para a concretização das infraestruturas. Atualmente, a impressão que fica é que apenas nalguns casos esta mudança foi consequente e que o trabalho a fazer após a obra feita foi, em muitos casos, esquecido.

Não é possível passar ao lado, nesta reflexão, das dificuldades económicas e financeiras que o país viveu nos últimos anos. A variável orçamental, não sendo a única, é determinante: não é possível prestar serviço público de cultura sem recursos financeiros.

A conjuntura de crise parece ter coincidido em Portugal com uma fase de transição em que seria suposto que parte do volume das despesas com o forte investimento em equipamentos culturais entretanto realizado fossem agora direcionadas para funcionamento e atividades, de modo a rentabilizar socialmente a entrada em funcionamento pleno dos mesmos, no qual as procuras, os públicos, têm naturalmente, grande relevância, pelo que, os problemas de sustentabilidade podem ser agravados. (Garcia *et.al*, 2014: 2)

Aparentemente, hoje, a cultura não é uma prioridade para muitas autarquias. Na recolha de dados realizada no âmbito dos municípios da RLVT deparei-me frequentemente com sítios de Internet nos quais a “Cultura” não representa sequer um separador autónomo – ou não existe de todo, ou está associada ao separador do “Turismo”. Nalguns casos, os equipamentos que existem não são sequer referenciados nos sítios de Internet. Esta impressão acaba por ser contraditória com o peso do investimento público local em Portugal, que em comparação com outros países europeus, vai sendo um dos mais significativos (quando, ao nível central, o investimento público em Cultura é dos mais baixos) (Garcia *et.al*, 2014: 2). A complexificação das políticas

culturais de que Augusto Santos Silva, Elisa Pérez Babo e Paula Guerra nos falam (2015; 2013) aponta precisamente para a tendência na criação de relações com as restantes políticas locais: a regeneração urbana, o turismo, a revitalização da economia. As ligações são naturais e importantes, até certa medida, pois podem fazer crer que, por si só, a cultura não chega ou que o seu valor só é reconhecível quando instrumental, ou seja, quando se traduz em benefícios quantificáveis em índices de desenvolvimento económico, social ou outros. É importante preservar a ideia de que privilegiar um serviço público de cultura começa por reconhecer o seu valor intrínseco.

Outra tendência da complexificação das políticas culturais locais apontadas por Silva, Babo e Guerra (2013: 124) prende-se com a necessidade que os municípios foram sentindo, indo além das iniciativas dos governos centrais, de ultrapassar as fronteiras locais, provendo as relações de cooperação com outras localidades, vizinhas ou não, por vezes até internacionalmente. As redes de programação que descrevi no último capítulo desta reflexão surgem neste enquadramento.

At this level of cultural policies – regional and local policies put in practice by multiple social and political actors, in a quite bottom-up manner – networking resisted to a certain exhaustion of the former use as a key instrument of national, comprehensive and expansive cultural policies. Furthermore, it resurged as a pertinent micro-meso strategy to foster cooperation and gain critical mass. (Silva, 2015: 17)

A rede mantém-se enquanto instrumento privilegiado de estruturação de relações entre territórios, mas diferentes programas foram surgindo divergentes na origem e motivação (ainda que o concurso a financiamentos europeus seja frequentemente o gatilho para a sua concretização). Dei como exemplos a Artemrede – importante projeto de programação, com origem na CCDRLVT, que desde 2005 tem consolidado a sua atividade; e, também, a Rede 5 Sentidos, que constitui um caso paradigmático da necessidade que os agentes no terreno sentiram de agilizar os processos de cooperação e de diálogo, substituindo-se àquilo que a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros e a Rede Municipal de Espaços Culturais deveriam promover. Perante as dificuldades e o reconhecimento dos benefícios do trabalho em rede, juntaram-se esforços. É interessante notar que, após o término do apoio financeiro do QREN, a 5 Sentidos manteve as suas ligações e integrou até mais membros.

Dando especial atenção à programação, os programas e redes que promovem a difusão dos projetos artísticos levantam também questões quanto à uniformização dos conteúdos nos diferentes contextos. A circulação dos projetos, desejável e de enorme importância no âmbito das artes performativas, parece fazer-se sobretudo no sentido dos grandes centros para as pequenas e médias localidades, questão que nos remeteria para o averiguar das diferenças nas condições para a criação artística em diferentes contextos territoriais e sociais e para a necessidade de avaliar também a desejável descentralização do ensino artístico. E é precisamente no colmatar das assimetrias que parecem persistir entre os grandes centros e o restante território nacional que o papel de equipamentos como os que aqui analisámos enquanto prestadores de um serviço público é fundamental.

[A]o contrário das visões fatalistas de uma globalização que apenas uniformiza em função dos interesses económicos dos centros dominantes (e que, para tal, constrói um megadiscorso homólogo de legitimação cultural e simbólica, difundido à mais larga escala), acreditamos na possibilidade de cruzamentos e interpenetrações resultantes de movimentos de diversificação territorial e cultural. (Lopes, 2000: 82)

No final desta reflexão, importa ressaltar que, ao apontar o insucesso em termos efetivos dos programas para a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros e Rede Municipal de Espaços Culturais, não se oblitera a importância que teve o seu projeto e a construção (ou recuperação e municipalização) dos equipamentos. Numa perspetiva mais abrangente, desde 1974 até hoje, a evolução no que toca às políticas culturais, aos equipamentos, à profissionalização e – recuperando os grandes chavões daquelas mesmas políticas – à descentralização e democratização é assinalável. Ainda assim, é impossível não apontarmos os problemas, as reservas e, nos últimos anos, a estagnação ou até mesmo o retrocesso neste caminho. No caso das redes em questão, a possibilidade de realização de um novo programa, na linha dos levados a cabo para as bibliotecas ou os museus, continua a apresentar-se como uma oportunidade, mesmo passados anos da inauguração dos equipamentos. O estudo aprofundado que esta reflexão reclama seria o natural ponto de partida para a construção deste novo programa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2008), *De Volta aos Teatros, O Contributo Mecenático da Tabaqueira*, Porto, Livraria Civilização Editora.
- Borges, Vera (2002), “Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 40, Lisboa, CIES-ISCTE, pp. 87-106.
- Bovone, Laura (1997) “Os novos intermediários culturais” em Carlos Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras, Celta.
- Camacho, Clara Frayão, Joana Sousa Monteiro e Cláudia Freire-Pignatelli (2001), *Rede Portuguesa de Museus: Linhas Programáticas*, Lisboa, MC/IPM.
- Carrilho, Manuel Maria (1999), *Hipóteses de Cultura*, Lisboa, Ed. Presença.
- Castells, Manuel (2010), *The Rise of the Network Society, Second edition with a new preface*, Chichester, Wiley-Blackwell.
- Centeno, Maria João Anastácio (2010), *As organizações culturais e o espaço público. A experiência da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros*, Doutoramento em Ciências da Comunicação, Lisboa, UNL/FCSH.
- Costa, António Firmino da (1997) “Políticas culturais: conceitos e perspectivas”, *OBS*, 2, Lisboa, OAC, pp.10-14. Disponível em: www.gepac.gov.pt/gepac-oac/obs-n-2-3-pdf.aspx, consultado em 25-08-2016.
- Dâmaso, Ana Cláudia Saraiva Ferreira (2013), *Programação em rede. Estudo de caso: Montijo e Palmela*, Trabalho de Projeto no âmbito de Mestrado em Políticas Culturais para Municípios, Lisboa, UNL/FCSH.
- Deputter, Mark (2009) “O que é um teatro municipal?”, *Le Monde Diplomatique*, 36, Ed. Portuguesa de outubro, p. 24.
- Ferreira, Claudino (coord.), André Brito Correia, Paula Abreu, Sílvia Damásio e Marta Correia (2015), *A rede cultural 5 sentidos*, Coimbra, CES.
- Fortuna, Carlos (2002), “Culturas Urbanas e espaços públicos: Sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, Coimbra, CES, pp. 125-150.
- Garcia, José Luís (coord.), João Teixeira Lopes, José Soares Neves, Rui Telmo Gomes, Teresa Duarte Martinho e Vera Borges (2014), *Mapear os recursos, Levantamento da legislação, Caracterização dos atores, Comparação internacional. Relatório Final*, Lisboa, ICS-UL, FLUP-UP e CIES-IUL. Disponível em: www.gepac.gov.pt/cultura-2020.aspx, consultado em 10-10-2016.
- Gomes, Rui Telmo e Teresa Duarte Martinho (2009), *Trabalho e Qualificação nas Atividades Culturais. Um Panorama em Vários Domínios*, Lisboa, Observatório das Atividades Culturais.
- Gomes, Rui Telmo e Vanda Lourenço (2009), *Democratização cultural e formação de públicos: Inquérito aos “Serviços Educativos” em Portugal*, Lisboa, OAC.
- Gomes, Rui Telmo, Vanda Lourenço e Teresa Duarte Martinho (2006), *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal*, Lisboa, OAC.
- Lopes, João Teixeira (2009), “Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural”, *Cadernos de Estudo*, 14, Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti.

- Lopes, João Teixeira (2003), *Escola, Território e Políticas Culturais*, Porto, Campo das Letras.
- Lopes, João Teixeira (2000), *A Cidade e a Cultura*, Porto, Afrontamento.
- Lopes, João Teixeira (2000) “Em busca de um lugar no mapa. Reflexões sobre políticas culturais em cidades de pequena dimensão”, *Sociologia, problemas e práticas*, 34, Lisboa, CIES-ISCTE, pp. 81-116.
- Madeira, Cláudia (2002), *Novos Notáveis. Os Programadores Culturais*, Oeiras, Celta.
- Martins, Marta e Vânia Rodrigues (2015), *Artemrede – Plano Estratégico e Operacional 2015-2020*, s.l., Artemrede.
- Moura, Maria José (coord.), Pedro Vieira de Almeida, Joaquim Macedo Portilheiro e Maria Teresa Calçada (1986), *Leitura pública: Rede de bibliotecas municipais*, Lisboa, SEC.
- Nadais, Inês (2008), “Programar no Interior é uma Luta. E a Luta Continua”, *Jornal Público, Suplemento Ípsilon* de 3 de outubro, pp. 4-10.
- Neves, José Soares (2010), “Políticas culturais locais e financiamento da Cultura: crescimento e planeamento”, *Trajectos. Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, 16, pp. 125-130.
- Neves, José Soares (2005), *Despesas dos Municípios com Cultura (1986-2003)*, Lisboa, OAC.
- Neves, José Soares (2004), "Constituição de redes de equipamentos e seus impactos: o caso da Rede Portuguesa de Museus" em AAVV, *Públicos da Cultura*, Lisboa, OAC, pp. 223-240.
- Programa do XIII Governo Constitucional (1995). Disponível em www.portugal.gov.pt, consultado em 19-07-2016.
- Programa do XIV Governo Constitucional (1999). Disponível em: www.portugal.gov.pt, consultado em 22-07-2016
- Quivy, Raymond e Luc Van Champenhoud (1992 [1988]), *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva.
- Ribeiro, António Pinto (2000), *Ser Feliz é Imoral? – Ensaios sobre Cultura*, Cidades e Distribuição, Lisboa, Cotovia.
- Ribeiro, António Pinto (1998) “A cultura em Portugal no final do século: entre a abundância e a miséria”, *OBS*, 3, Lisboa, OAC, pp. 4-6.
- Rodrigues, Américo (2009), “A descentralização. A rede. As políticas culturais.”, em *Quatro Ensaios à Boca de Cena, Para uma Política Teatral e da Programação*, Lisboa, Livros Cotovia.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (2012), *Sociologia da Cultura. Perfil de Uma Carreira*, Lisboa, ICS.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.), Rui Telmo Gomes, José Soares Neves, Maria João Lima, Vanda Lourenço, Teresa Duarte Martinho e Jorge Alves dos Santos (2004), *Políticas Culturais e Descentralização: Impactos do Programa Difusão das Artes do Espectáculo*, Lisboa, OAC.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos, (coord.), José Soares Neves, Jorge Alves dos Santos e Joana Saldanha Nunes (2005), *O Panorama Museológico em Portugal [2000-2003]*, Lisboa, OAC e MC/IPM.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (1998), *As Políticas Culturais em Portugal*, Lisboa, OAC.
- Silva, Augusto Santos (2015), “Cultural networks: rhetoric, policy and practice in Portugal”, comunicação apresentada na *International Conference of Public Policy*, International Public Policy Association, 1 a 4 de Julho 2015, Milão.

- Silva, Augusto Santos (2007) “Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro.”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 54, pp.11-33.
- Silva, Augusto Santos (2004), “As redes culturais: balanço e perspectivas da experiência portuguesa, 1987-2003” em AAVV, *Públicos da Cultura*, Lisboa, OAC, pp.241-283.
- Silva, Augusto Santos (2003), “Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa”, *OBS*, 12, Lisboa, OAC, pp. 10-20.
- Silva, Augusto Santos, Elisa Pérez Babo e Paula Guerra (2015) “Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise” in *Sociologia, Problemas e Práticas*, 78, pp. 105-124.
- Silva, Augusto Santos, Elisa Pérez Babo e Paula Guerra (2013) “Cultural Policies and local development: the Portuguese case”, *Portuguese Journal of Social Science*, 12 (2), pp. 113-131.
- Silva, Augusto Santos e José Madureira Pinto (org.) (1986), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento.
- Vargas, Carlos (2011), *Construir teatros e cineteatros em Portugal: Novos palcos para os artistas, novos espectáculos para o público*, Working Paper #2, Observatório Político. Disponível em: www.observatoriopolitico.pt, consultado em 24-07-2016.
- www.artemrede.pt, consultado em 10-08-2016.
- www.ccvf.pt, consultado em 25-08-2016.
- www.comediasdominho.com, consultado em 03-10-2016.
- www.ccdr-lvt.pt, consultado em 10-08-2016.
- www.dgartes.pt, consultado em 19-07-2016.
- www.dglb.pt, consultado em 02-08-2016.
- www.gepac.gov.pt, consultado em 19-07-2016.
- www.gulbenkian.pt, consultado em 19-07-2016.
- www.patrimoniocultural.pt, consultado em 02-08-2016.
- www.quartenaire.pt, consultado em 12-10-2016.
- www.qca.pt, consultado em 02-08-2016.
- www.teatromariamatos.pt, consultado em 10-08-2016.
- www.teatromunicipaldefaro.pt, consultado em 03-10-2016.
- www.teatroviriato.com consultado em 03-10-2016.
- www.tmg.com.pt, consultado em 25-08-2016.

FONTES

Constituição da República Portuguesa

Decreto-Lei n.º 258/86

Decreto-Lei n.º 384/87

Despacho Normativo n.º 46/96

Despacho Normativo n.º 25/97

Despacho Normativo n.º 37/97

Despacho Normativo n.º 49/98

Lei n.º 47/2004

Decreto-Lei n.º 225/2006

ANEXOS

ANEXO A:
DADOS RECOLHIDOS SOBRE EQUIPAMENTOS DOS MUNICÍPIOS DA RLVT

MUNICÍPIO	EQUIPAMENTO	EM ATIVIDADE?	PROGRAMAÇÃO REGULAR?	PROPRIEDADE/GESTÃO	NOTAS
DISTRITO DE LEIRIA					
Alcobaça	Cine-Teatro de Alcobaça	Sim	Sim	CM	Recuperado em 2002 e reaberto em 2004
	Centro Cultural Gonçalves Sapinho - Benedita	Sim	Sim	Propriedade e Gestão Externato Cooperativo da Benedita	
Bombarral	Teatro Eduardo Brazão	Sim	Sim	Propriedade e gestão da União Cultural e Recreativa do Bombarral	
Caldas da Rainha	CCC - Centro Cultural e de Congressos	Sim	Sim	Equipa e direção artística autónomas	Inaugurado em 2008
Nazaré	Cine-Teatro da Nazaré	Sim	Esporádica	CM	
	Theatro Chaby Pinheiro		Não	Gerido pela Confraria Nossa Senhora da Nazaré	
Óbidos	Auditório Municipal da Casa da Música	Sim	Esporádica	Gerido pela CM e pela Óbidos Criativa EM	
Peniche	Auditório Municipal de Peniche	Sim	Esporádica	CM	Poucas condições para espetáculos
DISTRITO DE LISBOA					
Alenquer	Auditório Damião de Góis	Não	Não	CM	
	Teatro Ana Pereira	Sim	Sim	Gerido pela coletividade Liga dos Amigos de Alenquer	Está a ser recuperado gradualmente
Amadora	Auditório dos Recreios da Amadora	Sim	Sim	CM	
	Auditório de Alfovelos	Sim	Sim	CM - companhia residente: Teatro Passagem de Nível	
	Cine-teatro D. João V	Sim	Sim	CM - gerido por Espanta Espíritos	

Arruda dos Vinhos	Auditório Municipal - Centro Cultural do Morgado	Sim	Esporádica	CM	Inaugurado em 2006
Azambuja	Auditório Municipal da Azambuja	Não	Não	CM	Muito pequeno e limitado
Cadaval					
Cascais	Auditório Fernando Lopes Graça	Sim	Sim	CM	Ao ar livre
	Auditório do Centro Cultural de Cascais	Sim	Sim	CM	
Loures	Cine-teatro dos Bombeiros de Loures	Não	Esporádica	Alugado e gerido pela CM	Fracas condições
Lourinhã	Auditório Maestro Manuel Maria Baltazar	Sim	Não	CM	Poucas condições para espectáculos
	Auditório do Centro Cultural Dr. Afonso Rodrigues Pereira	Sim	Não	CM	
Mafra	Auditório Municipal Beatriz Costa	Sim	Muito esporádica	CM	Recebem espetáculos, mas têm poucas condições técnicas
	Auditório da Casa de Cultura da Malveira	Sim	Muito esporádica		
	Auditório da Casa de Cultura Jaime Lobo e Silva (Ericeira)	Sim	Muito esporádica		
	Auditório da Casa da Música Francisco Alves Gato	Sim	Muito esporádica		
	Auditório da Casa de Cultura D. Pedro V	Sim	Muito esporádica		
Odivelas	Centro Cultural da Malaposta	Sim	Sim	CM	

Oeiras	Teatro Municipal Amélia Rey Colaço (Algés)	Sim	Sim	CM - Cedido à CDA - Companhia de Actores	
	Auditório Municipal Eunice Muñoz (Oeiras)	Sim	Sim	CM - Cedido à DRAMAX - Centro de Artes Dramáticas de Oeiras	
	Auditório Municipal Ruy de Carvalho (Carnaxide)	Sim	Sim	Gerido por Oeiras Viva E.M. e programado pela CM	
	Auditório Municipal Lourdes Norberto (Linda-A-Velha)	Sim	Sim	CM - Cedido à CDA - Intervalo Teatro	
	Auditório Municipal Maestro César Batalha (Oeiras)	Sim	Sim	CM	
	Centro Cultural Olga Cadaval	Sim	Sim	Sintra Quorum EEM	
	Auditório Municipal António Silva (Cacém)	Sim		CM	
Sobral de Monte Agraço	Cine-Teatro de Sobral de Monte Agraço	Sim	Sim	CM	Inaugurado em 2006
Torres Vedras	Teatro-Cine de Torres Vedras	Sim	Sim	Equipa e direção artística autónomas	Inaugurado em 2001
Vila Franca de Xira	Auditório da Fábrica das Palavras	Sim	Sim	CM	Conferências; poucas condições para espectáculos
	Auditório do Museu do Neo-Realismo	Sim	Sim	CM	
DISTRITO DE SANTARÉM					
Abrantes	Cine-Teatro São Pedro	Sim	Sim	CM	Reabilitado
Alcanena	Cine-Teatro São Pedro	Sim	Sim	CM	Reabilitado
	Cine-Teatro Rogério Venâncio (Minde)	Sim	Esporádica	Casa do Povo de Minde	Não reabilitado
Almeirim	Cine-Teatro de Almeirim	Sim	Sim	CM	Reabilitado
	Centro Cultural Fazendas de Almeirim	Sim	Esporádica	CM	Construído recentemente

Alpiarça	Cine-Teatro de Alpiarça	Sim	Não	CM - espaço cedido para aulas de música	Reabilitado
Benavente	Cine-Teatro de Benavente	Sim	Sim	CM (equipa própria)	
	Centro Cultural de Samora Correia	Sim	Sim	CM (equipa própria)	
Cartaxo	Centro Cultural do Cartaxo	Sim	Sim	CM	Inaugurado em 2005
Chamusca	Cine-Teatro da Misericórdia da Chamusca	Sim	Esporádica	Santa Casa da Misericórdia	Reabilitado em 2004
Constância	Cine-Teatro de Constância	Não	Não	CM - cede espaço ocasionalmente	Não reabilitado
Coruche					
Entroncamento	Cine-Teatro São João	Não	Não	CM	A precisar de obras
	Centro Cultural	Não	Não	CM - espaço concessionado a restauração	
Ferreira do Zêzere	Centro Cultural de Ferreira do Zêzere	Não	Esporádica	CM	
	Cine-teatro Ivone Silva	Não	Esporádica	CM	Reabilitado
Golegã	Cine-Teatro Gil Vicente	Não	Não	Santa Casa da Mesiricórdia (até aqui com protocolo para gestão da CM)	Aguarda obras (candidatura a fundos para o efeito)
Mação	Cine-Teatro de Mação	Não	Não	CM	Mau estado de conservação
Ourém	Cine-Teatro Municipal de Ourém	Sim	Sim	OurémViva E.M.	Recuperado em 2010
Rio Maior	Cine-Teatro da Casa da Cultura de Rio Maior	Sim	Sim	CM (equipa própria)	
Salvaterra de Magos					
Santarém	Teatro Sá da Bandeira	Sim	Sim	CM	
Sardoal	Centro Cultural Gil Vicente	Sim	Sim	CM	Inaugurado em 2004
Tomar	Cine-Teatro Paraíso	Sim	Sim	CM	Reabilitado em 2002

Tomar	Cine-Teatro Paraíso	Sim	Sim	CM	Reabilitado em 2002
Torres Novas	Teatro Virgínia	Sim	Sim	Equipa e direção artística autónomas	Reabilitado em 2005
	Teatro Maria Noémia	Sim	Esporádica	Turriespaços EM, Junta de Freguesia de Meia e companhia residente Teatro Meia Via	Reabilitado em 2006
Vila Nova da Barquinha	Auditório do Centro Cultural da Barquinha	Sim	Não	CM	
DISTRITO DE SETÚBAL					
Alcochete	Fórum Cultural de Alcochete	Sim	Sim	CM	
Almada	Teatro Municipal Joaquim Benite	Sim	Sim	Equipa e direção artística autónomas CTAlmada	Inaugurado em 2005
	Teatro Estúdio António Assunção	Sim	Sim	CM – companhia residente: Teatro Extremo	
	Auditório Fernando Lopes Graça (Fórum Romeu Correia)	Sim	Sim	CM	
Barreiro	Auditório Municipal Augusto Cabrita	Sim	Sim	CM	Inaugurado em 2003
	Teatro Municipal do Barreiro	Sim		CM – companhia residente: ArteViva	
Moita	Fórum Cultural José Manuel Figueiredo	Sim	Sim	CM	Inaugurado em 2005
Montijo	Cinema-Teatro Joaquim d' Almeida	Sim	Sim	CM	
Palmela	Cine-Teatro São João	Sim	Sim	CM – companhia residente: Dançarte	
	Auditório Municipal do Pinhal Novo	Sim	Esporádica	CM	Sobretudo cinema
	Centro Cultural de Poceirão	Sim	Esporádica	CM	Sede Associação de Cultura e Desporto de Poceirão
Seixal	Auditório Municipal do Fórum Cultural do Seixal	Sim	Sim	CM	Inaugurado em 1993
	Auditório Cinema S. Vicente (Paio Pires)	Sim	Sim	CM - gerido pela associação Animateatro	
Sesimbra	Cineteatro Municipal João Mota	Sim	Sim	CM	
Setúbal	Fórum Municipal Luísa Tody	Sim	Sim	CM	

