

Universidade do Algarve
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Um Olhar sobre o Teatro para Crianças no Algarve

Tese de Mestrado em Estudos Artísticos

Especialização em Teatro e Educação

Sandra Isabel Vieira Garrochinho Terra

Faro

2009

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que disponibilizaram o seu apoio, partilharam comigo o seu tempo e os seus conhecimentos, nomeadamente:

À minha orientadora, Professora Doutora Ana Isabel Soares;

Ao Professor Doutor António Branco;

Um agradecimento a todos os que colaboraram na investigação:

Ao grupos de Teatro Primusomnium, Primus Inter pares (Associação Alcance), Fech'Ópano, Marionetas Bónus Frater, ALMaSRAH, ACTA – VATe, Arquente, Lethes, Matura, Os Vivaços, SinCera, te-Atrito, 100 Palavras, Teatro Análise de Loulé, Teatro da Estrada, Grupo Cénico 4 Ventos, Os Guizos, Associação Ideias do Levante, O Gruta, O Penedo Grande, A Caverna, A Gaveta, TIPO, Teatro Experimental de Lagos.

Aos grupos de Teatro de fora da região do Algarve que contactei.

Ao Centro de Cultura e Desporto dos Trabalhadores da Câmara Municipal de Lagos, à Sociedade Recreativa Progresso Olhanense.

À Delegação do Instituto Português da Juventude e à Associação DEVIR.

Às Câmaras Municipais de Alcoutim, Vila Real de Santo António, Castro Marim, Tavira, Olhão, S. Brás de Alportel, Faro, Loulé, Albufeira, Silves, Lagoa, Portimão, Monchique, Lagos, Vila do Bispo e Aljezur.

À Direcção Regional de Cultura do Algarve, à Direcção Regional de Educação do Algarve, à Região de Turismo do Algarve.

À Delegação da Inspeção Geral de Actividades Culturais, ao Arquivo Distrital, à Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve, à Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa.

À Dra. Fátima Raposo pela ajuda prestada nos momentos mais difíceis desta caminhada.

Um especial agradecimento ao Daniel, ao Ricardo e ao Paulo, por toda a paciência e tolerância demonstradas, e pela colaboração que me permitiu a prossecução deste trabalho.

RESUMO

O presente estudo tem como objectivos caracterizar o Teatro destinado à infância, produzido e promovido no Algarve, e identificar políticas e medidas estruturantes de apoio ao Teatro para crianças, áreas ainda não investigadas. Pressupõe, uma conceptualização teórica dos três factores – a criança, o teatro e o contexto (o Algarve) – e uma análise da interacção entre eles.

Impõe-se a realização de uma investigação de natureza exploratória e indutiva, com recurso a uma estratégia metodológica mista: um *contínuum* entre abordagens qualitativas e quantitativas. Define-se como universo de inquiridos os agentes culturais e as entidades locais, na condição de produtores, promotores, mediadores ou programadores de produções dedicadas ao público infantil. Adoptam-se técnicas e instrumentos de recolha de dados – o inquérito por entrevista, a ficha de caracterização e a pesquisa documental –, que estão associados a análises qualitativas e/ou quantitativas da informação recolhida, contribuindo para o conhecimento do fenómeno em estudo.

Deste estudo releva a reflexão sobre a importância do acesso precoce ao Teatro, do hábito de fruição regular e da qualidade da criação artística, como contributos para o enriquecimento e a formação pessoal da criança, numa perspectiva global.

Palavras-Chave: Teatro; criança; arte e educação; Algarve; política cultural.

ABSTRACT

The aims of the present study are to characterize Theatre for children, produced and promoted in Algarve, and identify structuring politics and proceedings which support Theatre for child audiences, lacking research fields. It demands a theoretical conceptualization of three main factors – the child, theatre and the context (Algarve) – and the analysis of the interaction between them.

We are compelled to carry out a research of inductive and exploratory nature, with the employ of mixed methodology strategies: a *continuum* between qualitative and quantitative approaches. The universe of interviewees is composed by local agents and entities, engaged in the activity of producing, promoting, sponsoring or supporting productions for child audiences. The employed collecting data techniques and instruments – the interview, the registration grid and document research – are thus associated to qualitative and quantitative data analysis, which contribute to the attainment of the research phenomenon.

From this study, emerges the relevant reflection on the importance of early and regular access to theatre and the high standard artistic production required for self enrichment and development of the child, in a global perspective.

Key-words: Theatre; child; art and education; Algarve; cultural politics.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL	4
1. Teatro.....	4
1.1. Conceito de Teatro.....	4
1.2. O espectador	6
2. Teatro para Crianças.....	8
2.1. Clarificação de conceitos.....	8
2.2. Teatro com crianças ou Teatro para crianças	11
2.3. A percepção da criança.....	12
2.4. A participação.....	15
2.6. Elementos da produção teatral.....	17
2.6.1. O actor	17
2.6.2. O texto	20
3. Arte, Teatro e Educação	24
3.1. Arte e Educação.....	24
3.2. Teatro e Educação	27
3.3. Formação de públicos.....	32
4. Síntese Global.....	35
CAPÍTULO II – CONTEXTO GEOGRÁFICO	38
1. A região do Algarve	38
1.1. Aspectos sócio-demográficos	38
1.2. O Teatro	39
1.3. Política Cultural.....	40
2. Síntese global.....	45
CAPÍTULO III – VISÃO INSTITUCIONAL DA ARTE E DO TEATRO	47
1. A Arte, o Teatro e a Educação na lei e em documentos oficiais	47
2. Síntese global.....	51
CAPÍTULO IV – METODOLOGIA.....	52
1. Contextualização do estudo	52
2. Intencionalidade do estudo	53
3. Importância do estudo	54
4. Objectivos da Investigação.....	55
5. Questões de pesquisa	55
6. Explicitação do processo de amostragem.....	56
7. Procedimentos metodológicos.....	57
7.1. Metodologias qualitativas.....	58
7.2. Metodologias quantitativas.....	59
7.3. Técnicas e instrumentos de recolha de dados.....	59
7.3.1. Inquérito por entrevista.....	60
7.3.2. Ficha de caracterização.....	62
7.3.3. Pesquisa documental.....	63
7.4. Descrição do plano de investigação.....	64

7.5. Actividades desenvolvidas – recolha de informação.....	65
8. Análise e tratamento de dados.....	68
8.1. Análise de conteúdo.....	68
8.2. Análise quantitativa.....	71
9. Critérios de cientificidade.....	71
10. Síntese global.....	72
CAPÍTULO V - ANÁLISE, APRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS.....	75
1. Representações sobre 'Teatro' e 'Teatro para crianças'.....	76
1.1. Função do Teatro.....	76
1.2. Diferença entre Teatro para crianças e Teatro para adultos.....	78
1.3. Função do Teatro na formação da criança.....	80
2. Projectos e produções de Teatro para a infância de grupos de Teatro da região.....	81
2.1. Projectos iniciais.....	81
2.2. Aspectos valorizados numa peça.....	82
2.3. Critérios na selecção de textos.....	82
2.4. Participação e interacção com o público.....	83
2.5. Auto-caracterização.....	84
2.6. Medidas de correcção de assimetrias.....	85
2.7. Distribuição dos grupos pela região.....	86
2.8. Relação entre espectáculos e grupos da região.....	86
2.9. Itinerância pela região.....	90
2.10. Produções para adultos e produções para crianças.....	92
2.11. Projectos futuros.....	94
3. Promoção de Teatro para a Infância.....	95
3.1. Autarquias.....	95
3.1.1. Critérios na selecção dos grupos de Teatro.....	95
3.1.2. Relação entre oferta e procura.....	96
3.1.3. Critérios na selecção de produções.....	97
3.1.4. Medidas de correcção de assimetrias.....	98
3.2. Entidades Promotoras.....	98
3.3. Promoção de produções de grupos de outras regiões.....	100
4. Projectos de formação de públicos.....	102
5. Características globais do Teatro para crianças.....	104
6. Políticas Culturais e medidas de apoio ao Teatro para a infância.....	113
6.1. Fontes de apoios.....	113
6.2. Medidas estruturais.....	114
6.3. Modalidades de apoio.....	115
6.4. Prioridade na gestão autárquica.....	116
6.5. Problemas a superar.....	116
6.6. Avaliação das políticas culturais.....	118
6.7. Projectos futuros.....	119
7. Análise global.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133
1. DE APOIO AO TEMA.....	133
2. PUBLICAÇÕES DE ESTATÍSTICA E ANUÁRIOS.....	141

3. LEGISLAÇÃO E DOCUMENTOS OFICIAIS	142
4. DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS	144
5. DE APOIO À METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO	145
ANEXOS	147
Lista de anexos	148
Legenda de quadros	152
ANEXO 1	153
ANEXO 2	155
ANEXO 3	166
ANEXO 4	168
ANEXO 5	170
ANEXO 6	172
ANEXO 7	174
ANEXO 8	176
ANEXO 9	178
ANEXO 10	180
ANEXO 11	184
ANEXO 12	188
ANEXO 13	192
ANEXO 14	196
ANEXO 15	199
ANEXO 16	203
ANEXO 17	207
ANEXO 18	213
ANEXO 19	221
ANEXO 20	226
ANEXO 21	228
ANEXO 22	230
ANEXO 23	233
ANEXO 24	236
ANEXO 25	238
ANEXO 26	241
ANEXO 27	263
ANEXO 28	279
ANEXO 29	285
ANEXO 30	292
ANEXO 31	301
ANEXO 32	304
ANEXO 33	307

INTRODUÇÃO

Partindo do pressuposto de que o acesso precoce, o hábito de fruição regular e a qualidade da criação artística contribuem para a formação e enriquecimento pessoal da criança, tencionamos averiguar se as crianças do Algarve têm acesso ao Teatro e saber como é caracterizado esse Teatro.

No Teatro, a criança liga-se a elementos que funcionam no âmbito da sua sensibilidade, levando à aprendizagem dos afectos. Há uma necessidade fundamental de formação da sensibilidade desde uma idade precoce. Não há processos de formação acelerada da sensibilidade e da emotividade. Se tudo quanto a criança vê e sente é por ela vivido como experiência que vai acumulando ao longo do seu processo de desenvolvimento, a familiarização com o teatro e a exposição a criações artísticas no seu pleno termo da palavra, são primordiais. Só é possível proporcionar uma verdadeira experiência estética quando se estabelece uma comunicação eficaz com o público infantil através de uma ponte orgânica e afectiva, com motivações genuínas, não manipuladoras.

Há, contudo, a concepção amplamente difundida que banaliza o Teatro para a infância, considerando-o apenas diversão. A arte apenas com fins recreativos (“quase-arte” industrial) é apreciada pela cultura de massas, apenas distrai e prende a atenção da criança. Não exerce qualquer efeito na personalidade, não contém novos significados, não retrata aspectos da sua personalidade, emoções e lutas internas que o crescimento implica. A verdadeira arte, a arte para a personalidade permite uma grande aprendizagem acerca dos problemas interiores dos seres humanos, da realidade interior da criança e do sentido para cada fase, para a vida. Desta forma, as opções que são

tomadas por criadores, produtores, promotores e professores relativamente ao que é oferecido às crianças são de grande responsabilidade.

Apresentadas as motivações que levaram ao interesse pelo tema – O teatro para a infância no Algarve - , ao pretender iniciar o estudo importa ter em consideração três factores e a interacção que se estabelece entre eles: a criança, o teatro e o contexto (o Algarve).

Assim, no Capítulo I, procederemos ao enquadramento conceptual, abordando conceitos como teatro, espectador, teatro para crianças, percepção da criança, participação e interacção, elementos da produção teatral (o actor e o texto), arte e educação, teatro e educação e formação de públicos.

No Capítulo II, debruçar-nos-emos sobre o contexto geográfico, nomeadamente sobre aspectos demográficos, o Teatro no Algarve e a Política Cultural de promoção de Teatro para crianças.

Afigura-se importante a inclusão do Capítulo III, onde será levada a efeito uma análise de legislação e de documentos oficiais. Esta pesquisa contribuirá para o conhecimento do que se encontra regulamentado a nível nacional sobre Teatro para a infância, da importância atribuída a este sector do Teatro pela Administração Central, permitindo aferir sobre a existência ou inexistência de uma efectiva política cultural no país.

A Metodologia utilizada é problematizada no Capítulo IV, procurando-se explicitar a contextualização, a intencionalidade e a importância do estudo. Pretender-se-á apresentar os objectivos da Investigação, as questões de pesquisa e o processo de amostragem a que recorreremos. Outros aspectos a abordar serão os procedimentos metodológicos a adoptar, nomeadamente metodologias qualitativas e quantitativas (técnicas e instrumentos de recolha de dados - o inquérito por entrevista, a ficha de

caracterização, a pesquisa documental), bem como o plano de investigação, as actividades desenvolvidas na recolha de informação, a análise e tratamento de dados (análise de conteúdo e análise quantitativa), e critérios de cientificidade.

O Capítulo V culmina na análise, apresentação e interpretação de dados. Na posse de informação em bruto, proveniente de diversas fontes, e após a sua submissão a procedimentos de análise associados a métodos qualitativos e quantitativos, passaremos, de forma explícita e controlada, à apresentação e interpretação dos resultados.

CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL

*É com o coração que vemos claramente;
o que é essencial é invisível aos nossos olhos.*
Antoine de Saint-Exupéry

1. Teatro

1.1. Conceito de Teatro

Expressão ancestral do humano, a origem do Teatro perde-se nos tempos. Em cavernas da Europa e da América podem observar-se pinturas pré-históricas de homens vestidos de animais a representar para o grupo papéis fictícios, simbólicos. Com carácter religioso ou lúdico, alguns dos rituais serviam de veículo da expressão de emoções ou qualidades: o medo, a angústia, a tristeza, a alegria, o destemor, a valentia, entre outras (Sousa, 2003b). Como Peter Brook (1993: 18) afirma, “o teatro é, antes de mais, a vida”. A redução do espaço e do tempo, no teatro, permite que essa vida seja mais visível, intensa e concentrada do que no exterior.

Nesta ordem de ideias, Isabel Costa (2003) defende que o Teatro é sobretudo o Jogo dos Homens – o jogo da existência. É, de todas as artes, a mais próxima da vida. O Teatro existe desde sempre, o instinto teatral em nós imbricado corresponde a uma necessidade universal de transfiguração. Já Aristóteles admitia que os homens têm inscrito na sua natureza, desde a infância, o desejo de representar e o prazer de assistir. Desta forma, o Teatro é simultaneamente desejo e prazer. O próprio Freud (cit. por Courtney, 2003: 114) equipara a Arte a um jogo: é “uma continuação e um substituto para o jogo das crianças”.

Igualmente relevante é a questão levantada por Manuel Guerra (cit. por Costa, 2003: 339): “Que haverá no teatro que não existia já na infância e particularmente no jogo da criança? Talvez apenas a consciência de que nós jogamos inteiramente no jogo teatral.”

Apesar de termos esboçado um conceito de Teatro, alguns autores como Barbosa (2003) alegam que existe uma grande dificuldade para o definir na sua permanente mutabilidade histórica. Não encontramos uma ‘essencialidade imutável’ na Arte. As definições de Teatro estão sempre dependentes do contexto, do universo de valores culturais de uma determinada época, isto é:

[O] teatro (como toda a Arte) ‘morre’ continuamente para assumir novas metamorfoses, e é essa a dinâmica da sua evolução, da sua transformação estética. (...) Referimo-nos à sua cíclica morte dialéctica no interior de uma prática artística em permanente regeneração (Barbosa, 2003: 8).

Por outras palavras, Davis e Evans (1987) argumentam que o Teatro como forma de expressão, procura meios novos de reflectir, comentar, questionar e quebrar a ligação a convenções e tradições que restringem ou inibem a comunicação.

Maria Helena Serôdio (1998: 53) fala-nos, também, da imensidão de perspectivas existentes sobre a criação artística:

Solicitando o subjectivo ou verbalizando o falar colectivo, criticando o presente ou inscrevendo o futuro na «promessa de felicidade» utópica, modelizando o mundo ou inventando formas de evasão, ordenando «racionalmente» a representação ou apelando à identificação mágica, a arte foi sendo reconfigurada nas várias proposições teóricas que falavam do homem e das suas práticas simbólicas.

Atentemos, contudo, nas palavras-chave desta citação – humano e ‘práticas simbólicas’ – que legitimam, quanto a nós, o conceito de Teatro. Temos o ‘homem’ que representa – o actor – e o ‘homem’ que assiste – o espectador. Acontecem entre ambos ‘práticas simbólicas’ ou, por outras palavras, o ‘jogo’ de que nos fala Costa (2003). Em

virtude da relação directa e imediata com o público, o Teatro foi definindo um território singular e específico, no seio das outras artes (Serôdio, 1998).

O Teatro encerra em si a tentativa de comunicação entre homem e homem, entre o inconsciente do artista e o do público. A história da espécie humana, não é contada por eventos reais, mas de forma simbólica (Courtney, 2003). Davis e Evans (1987: 35) reforçam esta ideia: “[o] teatro apresenta e representa a vida humana simbolizada por meio de pessoas vivas, comprometidas na acção directa, permitindo a vivência directa da experiência humana.”

Com efeito, João Brites (1994: 288) admite também: “[o] que permite conhecer melhor o mundo está indissolivelmente ligado à capacidade de representação simbólica”.

Mas onde reside, realmente, a importância do Teatro? O que nos faz reagir ou não a uma peça? Considerando os objectivos deste estudo, analisaremos as questões sob o ponto de vista do receptor – espectador de teatro.

1.2. O espectador

Desponta ainda uma questão: será o espectador uma simples testemunha passiva? Segundo Pais (2004: 110), apesar da “invisibilidade que convencionou o seu espaço no teatro do mundo, o ‘espectador’ reclama para si a qualidade de participante nesse mundo-espectáculo”, de habitante de um “palco único”. A recriação dos sentidos e a produção de discursos visíveis e invisíveis permitem o estabelecimento de relações de cumplicidade.

Retoma-se, aqui, a dimensão do Teatro como um jogo complexo (veja-se 1.1), de um grupo, onde subsiste “o jogo do actor, o do espectador e o grande jogo que eles

jogam todos juntos” (Costa, 2003: 182).

Nas palavras de Eugénio Barba, o actor, através do seu corpo (obra de arte viva) activa os sentidos de toda a cena (cit. por Serôdio, 1998). No prolongamento desta ideia, Grotowski (1975), defende veemente que pela dádiva de si, pelo desnudar da sua profunda intimidade, o actor desafia-se, a si próprio, e ao público. Por meio da respiração, da percepção carnal, dos impulsos interiores do organismo humano, o espectador pode passar por um processo idêntico.

O espectador identifica-se com as personagens, vive o conflito, experimenta situações e emoções até chegar ao seu clímax. Ocorre a catarse, primeiro definida por Aristóteles, permitindo que o espectador expresse, expurgue os seus sentimentos. Mas sabemos que a função do Teatro vai muito além, permitindo que o espectador reflecta sobre si, a sua relação com os outros, as questões da humanidade, a sua forma de estar e missão no mundo. É a expressão viva aqui e agora de uma situação que tem relação directa com as vivências dos espectadores (Best, 1996; Moreno, s/d).

Ao longo dos séculos, inúmeros pensadores debruçaram-se sobre a questão da reacção do público à representação teatral. Os psicanalistas, a partir de Freud, interessaram-se pelo teatro, tendo dado o seu contributo para a teorização da problemática (Courtney, 2003).

Schneider estabelece um paralelismo entre a identificação no Teatro e a identificação infantil, ou seja o público identifica-se, de forma orgânica, com a personagem e reage aos seus antagonistas, sente a cena como se estivesse vivo no palco; só depois de atingir o clímax, da resolução do conflito é que deixa de participar e volta a constituir público; não consiste apenas numa simples identificação, o espectador transforma-se, assume o seu Ego, o Superego e o Id e as lutas interiores.

Em síntese, na óptica da Psicologia Analítica, se uma peça reflectir os grandes temas universais do inconsciente do homem, determina a plena identificação do público com as personagens.

Eis, então, o que mais nenhuma Arte nos proporciona: um “momento de comunhão entre actores e espectadores”, o reencontro do “sentido do ritual e do cerimonial que as sociedades contemporâneas têm vindo a perder que é fundamental para a sobrevivência do ser humano” (Fragateiro, 1996: 43), como Stanislavski (2006: 45) crê:

[Só] o nosso tipo de arte, embebido que é nas experiências vivas dos seres humanos, pode reproduzir artisticamente as impalpáveis nuances e profundezas da vida (...) deixando impressões que não se desvanecerão com o tempo.

Deste modo, o Teatro é caracterizado por um imediatismo que mais nenhuma forma artística possui. Também para Grotowski (1975: 16), o que releva no Teatro passa pelo encontro, pela “comunhão” directa e viva entre actor/espectador. Todo o resto é supérfluo: o cenário, os figurinos, a maquilhagem, os efeitos de luz e som, o palco. É também insistindo na matéria humana e no despojamento que Peter Brook (1990: 11), na sua obra *The Empty Space*, refere os três elementos essenciais ao Teatro: “Alguém atravessa esse espaço vazio enquanto alguém observa, isso basta para que o acto teatral esteja lançado.”

2. Teatro para Crianças

2.1. Clarificação de conceitos

Nas épocas anteriores aos finais do século XIX, muito dificilmente se pode falar de Teatro para a infância, na sua acepção de especificamente destinado a crianças

(Bastos, 2006), como se explicitará adiante.

Face às múltiplas designações, concepções e tipos de experiências relacionadas com o Teatro, vocacionadas para crianças, que vão desde produções comerciais até aulas de expressão, propomo-nos apresentar perspectivas partilhadas por diversos autores. A dificuldade em discernir uma linha de separação na actividade teatral com e para crianças, é um dos factos incontornáveis a enfrentar, dado que em muitos casos permanece a confusão na própria definição do termo ‘Teatro Infantil’. Guerra *et al* (1979), por exemplo, enumera as acepções que este termo pode assumir: Teatro para Crianças, representado por adultos; Teatro apresentado por crianças, utilizando processos semelhantes ao Teatro realizado por adultos; dramatização na sala de aula, como ferramenta de auxílio aos programas.

Em contexto escolar as designações mais comuns são ‘expressão dramática’ e ‘Teatro’, surgindo, com frequência a utilização indiscriminada de ambas. Aguilar (1985: 9) esclarece-nos que ‘Teatro’ é uma “realização artística portadora duma proposta estética”. ‘Expressão dramática’ caracteriza-se pela “comunicação livre das crianças através do jogo de personagens e situações do quotidiano”, aquilo a que Courtney (2003) designa de ‘educação dramática’.

Completando o conceito apresentado por Aguilar, Sousa (2003b) e Arquimedes Santos (cit. por Sousa, 2003b) estabelecem a sua terminologia em função da natureza dos actores e espectadores implicados. Assim o ‘Teatro para crianças’ ou ‘Teatro para a infância’ consiste numa representação teatral por adultos, para um público composto por crianças. Inversamente, no ‘Teatro com crianças’, ‘Teatro infantil’ ou ‘Teatro da infância’ as crianças são simultaneamente actores e espectadores, podendo o espectáculo ser assistido por público adulto também.

Proceder à clarificação do conceito subjacente neste estudo parece-nos fundamental, na medida em que podem estar em causa objectivos, procedimentos, destinatários e resultados diferentes. Assim, ao recorrermos às designações de ‘Teatro para crianças’ ou ‘Teatro para a infância’, ao longo do trabalho, relevam dois aspectos: trata-se de Teatro representado por adultos em que as crianças participam como espectadoras.

Autores como Rebello (cit. por Sousa, 2003b), propõem uma terminologia baseada no local de representação da peça. Distinguem ‘espectáculo para crianças’ de ‘Teatro na escola’, sendo, no primeiro caso, o espectáculo assistido no Teatro e, no segundo, na escola. Independentemente do local de realização, utilizaremos apenas os termos acima indicados.

Convém esclarecer que o Teatro para a infância ou Teatro para crianças se desdobra em duas modalidades principais: no Teatro representado por actores apenas e no Teatro de animação, em que objectos ou formas são animadas pelo actor (não exposto). Desta segunda modalidade fazem parte o Teatro de fantoches, o Teatro de bonecos, o Teatro de marionetas, o Teatro de formas animadas, o Teatro de figuras, o Teatro de sombras, entre outros. Podem surgir, também, técnicas mistas com recurso a actores expostos e formas animadas (Sousa, 2003b). Debruçar-nos-emos apenas sobre a primeira modalidade mencionada – o Teatro de actores (para crianças) – visto constituir um campo pouco estudado e relacionar-se mais intimamente com a abordagem teórica e prática da componente curricular do Mestrado.

Porquê, então, o nosso interesse por esta ‘forma de arte’, se a criança se limita a desempenhar o papel de espectadora? Porque não valorizar o Teatro realizado por crianças, como tem sido prática corrente nas escolas, nos Encontros de Teatro Escolar, promovidos, nomeadamente, por autarquias?

2.2. Teatro com crianças ou Teatro para crianças

Tem sido uma tradicional prática escolar a participação de crianças como actores em peças de Teatro na festa de Natal ou em festas periódicas. Muitos educadores, professores dos 1º e 2º ciclos, sem a adequada formação, realizam espectáculos com as crianças, sem trabalho programado a longo prazo, num esforço exaustivo, como se de uma operação de cosmética se tratasse. Com frequência, as crianças não são consultadas nem as suas opiniões contempladas. O espectáculo é o objectivo e as crianças são utilizadas como instrumentos de desejo ou como meio da sua realização (Guerra *et al*, 1979; Costa, 2003; Sousa, 2003b; Rebello cit. por Sousa, 2003b).

Como Viana (1964: 36) põe em evidência, o “Teatro (...) exige, naturalmente, uma análise psicológica difícil, até para um adulto, e inteiramente impossível para uma criança. Daí ser desaconselhável, em absoluto, um intérprete teatral de idade inferior a catorze anos.” Convenhamos, este constitui apenas um ponto de referência e não uma categoria rígida.

Merece interesse especial lembrar outros problemas de natureza psicopedagógica que tais práticas acarretam. Guerra *et al* (1979: 265) alertam-nos para o facto de:

[A] exposição da criança a um grande auditório tem dado lugar, por um lado a fenómenos de cabotinismo e, por outro, a choques de inibição cujas consequências imprevisíveis podem deixar marcas na criança muito para além das lágrimas em que ‘desatou’ o seu súbito emudecimento.

Segundo o autor, os inconvenientes passam, ainda, pela incapacidade da criança para compreender os vários procedimentos a adoptar durante a preparação e realização de um espectáculo teatral, tomando a criança a postura de uma marioneta manipulada por adultos.

Onde acontece, então, o contacto com a Arte, com o Teatro? Eis uma questão pertinente que norteia este estudo. Weddell (2003: 139) reforça justamente a perspectiva da necessidade do contacto directo com manifestações artísticas:

Autores como Beaty (1996), Chenfeld (1995), Holt (1989) e Larkin (1994) confirmam a importância de proporcionar oportunidades de encontro com experiências de vida real, assim como rituais culturais da sociedade que extravasam os perímetros das suas casas e dos contextos educativos formais.

Após a reflexão, legitima-se a pertinência do Teatro para a infância. Uma série de questões ficam, neste momento, em aberto ao focarmos a nossa atenção numa actividade artística destinada a um grupo específico: as crianças. Como Letria (1994: 68) enfatiza: “o teatro para a infância tem, pelo quadro de referências em que se integra e realiza, uma especificidade incontornável.” Resta-nos perguntar: Porquê essa especificidade?

2.3. A percepção da criança

Com o advento da Psicologia, no início do século XX, a concepção de criança alterou-se profundamente. De um período considerado inútil, em que a criança é vista como um modelo reduzido do adulto, a infância atinge um estatuto de especificidade e torna-se objecto de particular atenção e estudo (Alain Rideau, 1987).

À criança pertence algo de particular – o ‘universo infantil’ –, um universo mais amplo do que muitas vezes entendido. Afinal quem é a criança? Antes de tudo, precisemos o conceito de ‘criança’:

O ser humano cuja existência se situa no decurso da infância e que, por esse facto, é dotado de caracteres e duma personalidade diferentes dos [sic] dos adultos. A psicologia da criança alcança hoje conhecimento dos traços e caracteres fundamentais do psiquismo humano (Leif, 1976: 101).

Por outro lado, impera a necessidade do entendimento sobre a noção de ‘infância’:

Período da vida do ser humano que começa no nascimento e acaba na adolescência, por volta dos 11 – 12 anos. No decurso deste primeiro período de vida, a criança evolui física e psiquicamente segundo estádios (...) (Leif, 1976: 217-218).

Um denominador comum a múltiplas perspectivas, concepções e teorizações sobre a criança, diz respeito à importância atribuída aos estádios de desenvolvimento humano. A visão da criança, sob a perspectiva de teorias do desenvolvimento cognitivo, afectivo e moral, de teorias da aprendizagem social bem como de contributos do campo da psiquiatria e antropologia, têm relevância na selecção de materiais apropriados a determinadas idades. Estudos levados a efeito sobre o desenvolvimento, a percepção, a aprendizagem e as reacções da criança, poderão constituir uma mais valia para os produtores de teatro e propiciar a renovação do teatro para crianças (Davis e Evans, 1987).

Como criar, então, para crianças? Numa primeira instância, julgamos revelar-se fundamental compreender o processo envolvido no crescimento da criança, a sua sensibilidade, ver o mundo como a criança o vê, partilhar o seu interesse. O artista, o criador, deverá possuir, sem dúvida, uma sensibilidade apurada, empatia, que significa ‘sentir com’, capacidade de se colocar no lugar do outro, à imagem do que Stanislavski (2006: 241) expressa: “[q]uando queremos comunicar-nos com alguém, buscamos primeiro a sua alma, o seu modo interior.”

Uma das questões centrais da criação para crianças é conseguir atingir o nível das suas fantasias. A mente da criança está mais especificamente voltada para o fantástico, para o mágico, para o maravilhoso. A percepção, ao nível do imaginário, é intuitiva e não tanto intelectual. Explicações realistas são geralmente incompreensíveis, na medida em que lhe falta compreensão abstracta necessária para lhes dar um sentido. A criança ainda não conhece a realidade, como os adultos a concebem (Bettelheim, 1988).

O que uma criança ‘retém’ de uma peça de Teatro depende essencialmente do seu estádio de desenvolvimento, do nível de atenção que é capaz de prestar, do grau de identificação e empatia que sente pela personagem. O ritmo imposto pelo actor é

percepcionado pelo corpo todo da criança e não objecto de análise. As crianças são mais facilmente excitadas e influenciadas mas ainda não manifestam uma atitude crítica inteiramente desenvolvida (Fragateiro: 1983).

Baseando-se na sua experiência, Fragateiro (1983: 24) enfatiza que é “a partir do conhecimento da capacidade de atenção e percepção da criança que se toma consciência da necessidade de articular o ritmo, as imagens e o elemento surpresa, de forma a manter permanentemente a criança atenta.” Para o efeito, Fragateiro estabelece três estádios, em função das características das crianças. Sublinhe-se que o factor afectivo é dominante a nível dos três estádios e “determinante na profundidade que se estabelece entre o espectáculo e a criança” (Fragateiro, 1983: 26).

Davis e Evans (1987) enfatizam, também, que o sucesso de uma produção teatral depende da possibilidade de se despertar a memória emotiva da criança, levando-a a envolver-se e a sentir prazer. Isto justifica-se pelo facto de, para a criança, o mundo do sentir ser mais vivificado, o pensamento primeiramente sentido e depois racionalizado (Costa, 2003). A criança concentra-se nos momentos a que se ligou afectivamente, em elementos que funcionam no âmbito da sensibilidade, como o comprovam os seguintes testemunhos:

E pela primeira vez na minha vida comecei a chorar silenciosamente! (...); a chorar gostando de chorar como se o choro fosse tão natural como o riso. (...) Mas o mais estranho é que fiquei sempre com saudades dessas lágrimas, das lágrimas choradas por qualquer coisa que, apesar de tudo, eu já sabia ser fictícia (Costa Ferreira, 1985: 20-21).

(...) [A]s impressões que recebi na ópera ainda estão vivas em mim, e estão mais claras, mais precisas e grandiosas do que as impressões deixadas pelo circo. Penso que assim seja porque a força das impressões em si era tremenda, mas não foi sentida conscientemente, tendo sido percepcionada organicamente, e não apenas espiritual mas fisicamente também. Só mais tarde comecei a compreender o valor destas impressões na minha memória, na sua verdadeira dimensão (Stanislavski, 2001: 32).

Ficava muito cansado no Nacional, não gostava daqueles dramas nem do cenário, que era o mesmo do princípio ao fim. Gostava da revista, tinha música, cor, alegria. As pessoas riam-se, o meu pai ria imenso e eu ria porque todos riam. Desde miúdo me perseguia o som do riso, é um som bonito.

Por ver aquela gente contentíssima, dizia ao meu pai que queria ser actor (...) (Raul Solnado, cit. por Costa, 2003: 296).

As experiências relatadas poderão ser diferentes entre si, mas é natural que assim seja porque cada encontro com uma criação artística é único. Há, todavia, um aspecto comum evidente: o despertar do gosto pela fruição teatral, a ligação que se estabelece depende do factor emocional. Em suma, Fragateiro (1983: 26) ajuda-nos a reforçar a ideia expressa nos dois primeiros testemunhos, que é generalizável a muitas outras experiências:

Não é por acaso, que o que as crianças escolhem não são as representações que as excitaram, mas aquelas que concentram a sua atenção e forçam a sua emoção silenciosa. A afectividade que nos liga passo a passo, sentindo, sentindo-nos nas coisas, tacteando, escutando, olhando o mundo com olhos de quem está atento. A afectividade que está no olhar subtil, no bater dos dedos, no rodar das pernas, no sorriso cúmplice.

2.4. A participação

Novas concepções, baseadas em estudos sobre o público infantil, asseguram que a compreensão e a clarificação das situações é reforçada substancialmente pela possibilidade de participação e interacção na representação teatral, e não tanto por esclarecimentos prestados pelo adulto acompanhante (Weddell, 2003).

Dando relevo às potencialidades da participação, João Brites define o ponto de vista do Grupo O Bando:

Encorajar a autonomia das crianças, é saber comunicar com elas, e é para isto que o espectáculo serve! Para nós, no teatro o bando é inconcebível que o actor fique surdo às intervenções exteriores, recuse o jogo de um público activo, público fisicamente presente na sala, ali vivo! (...) A criança está dependente politicamente, socialmente, economicamente e afectivamente. É um ser culturalmente dependente. A sua emancipação passa pela conquista da autonomia. (...) A emancipação é obra de um conjunto de que faz parte a criança, o teatro é um utensílio que a deve servir (AA VV, 1994: 247).

Opiniões opostas defendem que produções teatrais que exigem muita participação das crianças apresentam menos qualidade: menores custos e trabalho na criação. O nível

literário do texto também é posto em causa e raramente respeitado. Quase todas as justificações servem para pedir às crianças uma participação directa, designadamente produzir um efeito sonoro, enunciar uma palavra mágica no momento exacto, levantar-se, virar-se e sentar-se, como se de uma animação se tratasse e não de uma criação artística no pleno sentido do termo. A participação deverá nascer naturalmente e por necessidade do próprio enredo e não ser solicitada em momentos inapropriados, porque o público está irrequieto (Davis e Evans, 1987).

É um facto inquestionável que as emoções, os sentimentos e as interrogações das crianças delimitam o tempo efectivo do espectáculo, que frequentemente não corresponde à sua duração restrita. A ida ao Teatro começa antes e termina após a presença dos actores no palco. Em função do padrão de percepção, envolvimento e resposta emocional, que as crianças manifestam, Weddell (2003) assinala cinco formas diferentes de participação e de apreciação da experiência teatral. Partindo da análise de observações, a autora concluiu que algumas crianças manifestam reacções de ‘técnicas’, ‘narradoras’, ‘místicas’, ‘encenadoras’ e ‘espectadoras’.

No final de uma representação que motive as crianças, surge o desejo de apropriação daquele mundo que lhes foi revelado (Beauchamp, 1997; Aguilar, 1985). O desejo de prolongar o tempo de permanência no local do espectáculo, leva, por vezes, à criação de ateliers, de sessões de animação sócio-educativa. Assim, a “criança é convidada a exprimir-se pela linguagem ou linguagens que lhe são mais queridas (...) comunicando as sensações que acabou de viver” (Aguilar, 1985: 9).

Na realidade, cada companhia apresenta a sua própria estratégia – desde o simples fornecimento de uma sinopse com informação sobre o espectáculo até à proposta de actividades e debates antes e/ou após a representação. A finalidade consiste, também,

em motivar os professores para a experiência teatral e para o prolongamento das actividades artísticas (Davis e Evans, 1987).

Noutros casos, é programada uma visita guiada aos bastidores, a todos os espaços do teatro e contemplando o contacto com os meios técnicos que possibilitam a produção de um espectáculo. A revelação dos ‘mistérios’ acrescenta uma nova dimensão à apreciação do teatro. Porém, o desvendar do que se passa atrás do ‘pano’, o ‘desmontar’ da peça, pode constituir uma experiência negativa para algumas crianças muito novas como nos testemunha Camille Bourniquel (cit. por Costa, 2003: 301):

Aí, na qualidade de espectador, deparei-me, ainda em criança, com um começo difícil. O facto de ter atravessado o espelho demasiado cedo, de ter visto a parte de trás do cenário e o que resta do rei quando tira a peruca ou as suas vestes, não ajuda nada à ilusão. Desde então, realismo e fantasia desarticulam-se-iam.

Face à complexidade e à riqueza do Teatro, como enfatiza Costa (2003), poder-se-á pôr em causa o carácter excepcional da exploração pós-espectáculo. Com efeito, dir-se-ia que para crianças pequenas constitui o aniquilar de toda a admiração pelo teatro.

2.6. Elementos da produção teatral

2.6.1. O actor

Que razões levam alguns artistas a criar espectáculos para crianças, apesar do fraco reconhecimento e das condições difíceis do seu trabalho? “A causa principal é certamente a afinidade que muitos deles têm com a infância em geral, as crianças em particular, e com aquilo que os jovens espectadores apreciam. Afinidade com a sensibilidade particular das crianças”, justifica Beauchamp (1997: 29). Este ponto de vista surge associado à tese de Jean (1990) que explicita a relação entre a aptidão para

comunicar com crianças e o recurso à nossa memória afectiva, à memória essencial da criança que fomos.

Haverá diferenças excepcionais relativamente ao trabalho do actor? Atentemos na observação de Henri Degoutin (Cit. por Fragateiro, 1983: 31): “[o] teatro para crianças dá à actividade teatral contemporânea uma dimensão que ela tem por vezes tendência a negligenciar: o contacto, a troca, o jogo com o público”. Retomemos, assim, a ideia preconizada por Isabel Costa (v. pontos 1.1 e 1.2) de que o Teatro é essencialmente um ‘jogo’:

Jogar é também ver jogar. O teatro é desejo de fazer mas também prazer de ver. Prazer de ver esse dom de jogo vivo. O prazer de ver personagens vivas reinventar à nossa frente um outro tempo, um outro espaço e outras leituras do real, tão enigmáticos quanto a nossa vida (Costa, 2003: 342).

Tracemos um paralelo entre a concepção expressa sobre Teatro, em sentido lato, por autores como Eugénio Barba, Peter Brook, Grotowski e Stanislavski (v. ponto 1.2) e o testemunho de José Caldas (2005: 28) sobre a sua experiência de Teatro para a Infância:

Se ainda sinto este desejo de dar a conhecer o teatro a um jovem público e não só, é porque acredito que ele é um dos raros lugares onde as metáforas se podem encarnar. Na sua simplicidade de meios, que reside essencialmente na força do jogo dos actores – vivos e com corpos pulsando, capazes de fazer nascer o impossível através da poesia dos gestos e das emoções.

A proximidade entre actor e público permite veicular uma mensagem rica, pluri-sensorial, da qual deriva o ‘calor humano’. Grotowski (1975: 39) alega que pela proximidade do “organismo vivo”, cada “desafio” e “acto mágico” do actor, “torna-se grande, extraordinário”. Para Artaud (cit. por Grotowski, 1975: 87), o actor opera um “acto total”, de sinceridade, na unicidade do espiritual e do físico. Dito de outro modo: “o próprio artista sente tão fortemente e põe tanto do seu sentimento na sua obra que esta fica como se fosse contagiosa e comunica aquilo que o artista sentiu (...)” (Read, 1982: 46).

Concluimos, sem margem para dúvidas, que o Teatro é apenas um. A responsabilidade do trabalho do actor é a mesma. Fragateiro (1983), Aguilar (1985) Caldas (1990) e Letria (1994) responsabilizam o actor pela criação da ‘corrente’ de cumplicidade entre actores e espectadores e convocam o prazer como factor determinante: o prazer do rigor, o prazer da participação, o prazer da relação afectiva, o prazer de se fazer compreender, o prazer do jogo cénico colectivo. Prazer que se converte em prazer, como única forma de criar o gosto pelo Teatro. Brook (1993: 20) diz-nos que a “centelha da vida deve fulgir segundo a segundo”. Adianta ainda que é “quase sobre-humano renovar continuamente o interesse, (...) essa frescura, essa intensidade, segundo a segundo.”

Interrogado um dia acerca do modo mais correcto de representar para crianças, Stanislavski respondeu: “como para os adultos, mas melhor” (cit. por Fragateiro, 1983: 34). O actor enfrenta outros desafios no ‘jogo’ com crianças. Trata-se de um público, com menor capacidade de atenção (v. ponto 2.3), que “traz consigo a rebeldia e a irreverência de uma certa inocência” (Letria, 1994: 69). É um público com predisposição para intervir em qualquer momento, por conseguinte, mais exigente.

Davis e Evans (1987) afirmam que o objectivo de representar para crianças consiste em proporcionar uma experiência estética ao público infantil. Esta experiência é conseguida através de uma verdadeira ligação entre actor e espectador.

Como pudemos constatar, os princípios que regem a actividade teatral vocacionada para crianças são idênticos aos exigidos para o Teatro para adultos, mas os problemas que advêm da falta de qualidade do Teatro para a infância têm maior impacto. Pelo facto de o público infantil ainda não se submeter à etiqueta ou a regras sociais inerentes ao papel de espectador num teatro, reage activamente à falta de qualidade do que lhe é apresentado (Weddell, 2003). Por conseguinte, Peter Brook

(1993: 44), submetia o seu Teatro para adultos à apreciação das crianças, considerado por ele o “autêntico público”, “o melhor crítico”, sem “ideias pré-estabelecidas”. Por outras palavras, a criança não é detentora da “secura e [das] carapaças que se vão colando ao espírito e à pele dos mais velhos”, como oportunamente comenta o crítico Fernando Midões (cit. por Caldas, 1990: 26).

Há um factor psicológico, apontado por inúmeros autores, que parece de suma importância: tudo o que a criança vê e sente é por ela vivido como um experiência, que vai acumulando ao longo do seu processo de desenvolvimento. Cumpre-nos perguntar: será que o actor assume o papel de um instrumento cada vez mais válido, mais eficaz na comunicação com o público infantil?

No Teatro de participação, o actor deve estar preparado para integrar as manifestações do público no desenrolar da representação, o que pressupõe uma imensa capacidade de adaptação e de improvisação. Fragateiro (1983: 33) enfatiza que o “pulsar do espectáculo” deverá assemelhar-se a uma “verdadeira composição musical”, a uma “[c]onjugação de sonoridades que vai permitir uma ponte orgânica e afectiva com a criança.” Cumpre-lhe preparar motivações genuínas, não manipuladoras, evitar estereótipos, concepções padronizadas e estáticas.

2.6.2. O texto

No percurso aqui empreendido, importa deter num aspecto, catalisador do envolvimento da criança num espectáculo, apontado por Fragateiro (1983): o grau de identificação e de empatia por uma personagem. Aos factores assinalados, Davis e Evans (1987) acrescentam o reconhecimento, na própria criança, de alguns traços

revelados pela personagem, a simpatia por problemas ou interesses comuns, a manifestação de aspirações e ambições pessoais comuns.

A identificação com uma personagem, não constitui apenas um contágio de atitudes e emoções. Malrieu (1996: 204) admite que a identificação “inclui a substituição dos interesses de outrem, dos seus comportamentos habituais e até das suas entoações pelas do sujeito (...). A identificação não é uma cópia, é uma procura destinada a resolver um conflito.”

Bettelheim (1988) desperta-nos para uma dimensão importante. No Teatro não basta prender a atenção da criança, que a história a distraia, e desperte a curiosidade. Muitas histórias do agrado da criança veiculam o imaginário a um nível já ultrapassado, pelo que, delas retira poucos benefícios, a não ser o prazer momentâneo. De modo a contribuir para o enriquecimento pessoal, deve reflectir aspectos da sua personalidade, estimular a sua imaginação, retratar as suas emoções, angústias, dificuldades, os seus desejos e sugerir soluções para as tensões e lutas internas que o crescimento implica.

Os contos tradicionais ou contos de fadas (muitas vezes com a ausência destas), defendidos por Bettelheim (1988) tiveram o contributo da psicanálise no acesso ao seu significado mais profundo. Estes contos, mais do que outro tipo de história, permitem aprender acerca dos problemas interiores dos seres humanos e formas de solucioná-los, podem, portanto, ser tranquilizadores e benéficos, retratar e expurgar emoções contidas no inconsciente (Davis e Evans, 1987).

Kris (cit por Courtney, 2003) demonstra que os contos tradicionais desempenham um papel fundamental principalmente na fase em que a criança vive as suas próprias fantasias e aceita as dos outros. O recurso ao símbolo, ao mesmo tempo que serve a

linguagem inconsciente, permite, igualmente, dissimular sentimentos recalcados e não exprimidos.

Mas poder-se-á considerá-los falsos e desvinculados da realidade actual? Bettelheim (1988: 13) argumenta que estas histórias “começam onde a criança realmente está, no seu ser psicológico e emocional”. Explicitemos, o sentido mais profundo extraído do conto difere para uma mesma criança, segundo as necessidades, em momentos diferentes da sua vida. Se as histórias não estiverem de acordo com a realidade interior da criança, alargam o fosso que separa a sua experiência interior da exterior.

Poder-se-á, assim, ter como referência, um Teatro que contribui para o desenvolvimento da singularidade, do individual em cada criança, numa reciprocidade com a unidade orgânica do grupo social em que se insere (Read, 1982). A importância fundamental destes contos diz respeito, justamente, à abordagem de temas como os desejos e medos profundos e incriminadores, que as crianças sentem mas que não se atrevem a discutir com quem quer que seja. Não podemos ignorar que a luta contra graves dificuldades faz parte da existência humana, e é inevitável (Bettelheim, 1988).

Sublinhe-se que um número substancial de autores e fazedores de Teatro partilha de um denominador comum – a contestação perante a posição que retira o elemento mais valioso dos contos tradicionais:

(...) outrora os grupos de saltimbancos e de contadores de histórias sempre que se apresentavam nas aldeias ou vilas com os seus espectáculos, reuniam à sua volta toda a gente, sem que houvessem [sic] a preocupação de dividir o público em crianças e adultos (Aguilar, 1985: 6).

Um texto que se apresente não numa forma linear, (...) que despolete as capacidades criativas da criança, mas não a aliene do real. Um real onde ela habita, o real duro e concreto e não o real que gostaríamos que existisse (...) (Fragateiro, 1983: 38).

Não existe um mundo dos adultos na Terra e um mundo de crianças no céu. Vivemos todos aqui na

TERRA onde crianças, adultos e velhos contemplam maravilhados as Estrelas e o Sol (AA VV, 1994: 235).

Sem defender de forma alguma, espetáculos bárbaros e violentos, parece-me, todavia, excesso de preocupação, quiçá de lamentáveis consequências, este revelar de um mundo cor-de-rosa, sem malícia nem maldade – um mundo falso, uma autêntica negação da vida. (...) [C]omo pode existir Teatro sem claro-escuro, sem luta entre o bem e o mal – e vejo crime na ocultação da verdade, como crime veria se de tais duelos, de tais contrastes, não resultasse a apologia das atitudes viris e heróicas – afinal tão do agrado da criança (Viana, 1967: 29)!

Desta perspectiva parecem partilhar também Caldas (1990, 1997), Luís Aguilar (1985) e Matilde Rosa Araújo (cit. por Bastos, 2006). O Teatro deve ir ao encontro da imaginação criadora, do maravilhoso muito peculiar da criança e da magia do seu universo vivencial (v. ponto 2.3).

Em jeito de síntese, nada melhor do que esta passagem notável de Bettelheim (1988: 9-10), que ao referir-se ao contributo dos contos, revela, simultaneamente, uma das funções mais significativas do Teatro – ajudar a encontrar um sentido para a vida:

Se esperamos viver (...) na plena consciência da existência, então a nossa maior necessidade e a nossa mais difícil realização é encontrarmos um sentido para as nossas vidas. (...) A compreensão do sentido de vida de cada um não se adquire de repente, em determinada idade (...). E esta realização é o resultado final de uma longa evolução: em cada estágio procuramos, e temos de encontrar, um mínimo de sentido, adequado à forma como o nosso espírito e a nossa compreensão já evoluíram. (...) Enquanto se desenvolve, a criança tem de aprender, passo a passo, a compreender-se.

É com elementos como o conhecimento do mundo interno do homem e do material a utilizar que é criada a obra de arte. Este conhecimento do mundo interno não significa conhecimento consciente ou científico, mas um conhecimento fruto da intuição e da sensibilidade. A obra de arte, nomeadamente, o Teatro, por sua vez, permite revelar o mundo interno do homem. Trata-se de um processo dialéctico, da procura pelo “sentido para as nossas vidas”, citando Bettelheim.

3. Arte, Teatro e Educação

3.1. Arte e Educação

O binómio Arte e educação foi objecto de uma disparidade conceptual de doutrinas de carácter filosófico, histórico, social, estético, psicológico, pedagógico, entre outras, ao longo de várias épocas.

Independentemente das terminologias e dos conceitos, interessa-nos apenas abordar o contributo da formação artística e estética, no desenvolvimento da sensibilidade, na educação global e harmoniosa da criança, enquanto receptora da Arte. Sensibilidade é aqui entendida como o conjunto de “fenómenos afectivos: emoção, sentimento, piedade, ternura, simpatia”, conforme proposto por Leif (1976: 351).

Read (1982) valoriza a vertente estética da educação por esta se encontrar intimamente ligada à percepção sensorial e, por conseguinte, possibilitar o equilíbrio do bem-estar interior de cada pessoa.

Parece-nos oportuno analisar o conceito de ‘estética’ proposto por Abbs e Pateman (cit por Weddell, 2003: 144): o “esquema estético” desenvolvido ao longo da vida pressupõe a percepção, a compreensão (*sensibility*) de uma obra de arte, bem como a sensibilidade, o envolvimento emocional (*sensitivity*) por uma obra de arte, e ainda a ‘desconstrução’ da experiência, para uma aprendizagem da afectividade. Assim, a apreciação estética dá corpo a um processo dialéctico, que pressupõe formas de valorar e de sentir que culmina no desenvolvimento da linguagem dos afectos.

Sousa (2003a) também propõe três sentidos diferentes do conceito de ‘estética’, que abrangem a esfera do sensorial (sentidos físicos), do emocional (sentimentos e estados afectivos inconscientes) e racional (reflexão crítica).

Leontiev (2000) considera três as funções da Arte e educação estética: recreação, socialização e desenvolvimento pessoal. Em virtude dos nossos objectivos, debruçar-

nos-emos, essencialmente, sobre a última das funções. Cumpre-nos apenas sublinhar que os aspectos recreativos da arte são os mais apreciados pela cultura de massas de hoje e explorados pelo mercado de ‘quase-arte’ industrial, não exigindo, em muitos casos, qualquer educação e competência estética, ou, segundo as palavras de Lopes (2003: 57), enquadra-se na “cultura *McWorld*”.

“A quase arte não exerce qualquer efeito na personalidade, a não ser agradar ou chocar as emoções pessoais”, ou seja, não contém novos significados. O autor estabelece, assim, a seguinte dicotomia: quase-arte, “arte para as emoções”; verdadeira Arte, “arte para a personalidade” (Leontiev, 2000:142). Este aspecto assume uma importância primordial nas opções que são tomadas tanto por criadores, produtores, promotores, intermediários, como por professores, relativamente ao que é oferecido às crianças.

Leontiev (2000: 144) enfatiza, ainda, que a “arte orientada para o desenvolvimento pessoal”, pelo contrário, quebra normas e clichés, confere novos significados e novas maneiras de ver e de avaliar a realidade. (...) [E]xige frequentemente um elevado nível de competência estética”. Malrieu (1996: 238) acrescenta, ainda, que a “obra de arte interessa-nos, por que [sic] nos ensina o que poderíamos, ou teríamos podido fazer com os nossos sentidos, a nossa sensibilidade, a nossa vida.” Isto, sem esquecer que a arte deve, jamais, ser instrumentalizada para fins de qualquer natureza, cumpre-lhe apenas revelar os limites da realidade e suscitar a consciência da necessidade de transformar o mundo (Veiguiha, 1998).

Sousa (2003a) afirma que a educação da pessoa no seu todo, holística, foi inicialmente preconizada por Pitágoras, que baseou a sua tese na formação através do autoconhecimento. Não se trata, portanto, de uma concepção recente. Embora bastantes filósofos e pedagogos como Rousseau e Schiller, e em Portugal, Luís A. Verney,

Ribeiro Sanches e Almeida Garret, entre outros, tivessem apelado a uma educação que não se limitasse à simples transmissão de saberes, à introdução das artes no contexto escolar, a realidade é que em Portugal tem sido descurada pelos poderes políticos que têm dado prioridade aos valores materialistas, ao que produza resultados económicos imediatos (Sousa, 2003a).

A arte, ao constituir a linguagem dos afectos (emoções, sentimentos), deverá ser considerada uma das áreas mais importantes. Mauco (1986: 13) interroga-se: “[s]e a escola ensina ciências e letras, se ensina a juventude na história do passado, na geografia dos mais longínquos, por que razão não haveria de dizer acerca do mundo que cada um tem em si?” Muito a propósito Rui Grácio (cit. por Sousa, 2003a: 62) foca as consequências dessa negligência: “[a]lheando-se das artes, a escola distancia-se, portanto, cada vez mais da vida.”

Read (1982: 90) afirma que a civilização moderna é caracterizada por “uma consciência dividida, um mundo feito de forças discordantes, um mundo de imagens divorciadas da realidade, de conceitos divorciados da sensação, da lógica divorciada da vida.”

Face aos desafios da complexidade do mundo contemporâneo, Fernandes (2000: 12) propõe:

[U]m novo paradigma educacional que visa o desenvolvimento global dos seres humanos, em todas as suas dimensões cognitivas, afectivas, éticas, estéticas, criativas e críticas. É necessário passar da unidimensionalidade cognitiva do presente, ao desenvolvimento multidimensional dos seres humanos, de forma a torná-los aptos a combater com eficácia os efeitos perversos da globalização.

A tese central de Read é a de que a actividade artística, tem o poder de preservar desde a infância, uma consciência integrada, a totalidade orgânica, no homem adulto. Partilha com Platão a ideia de que a Arte se refere essencialmente aos sentimentos e não

à razão ou percepção consciente. Porcher (1982:46) chama a atenção para a necessidade de formação da sensibilidade desde uma idade precoce:

[Se] é possível imaginar processos de formação acelerada em muitos domínios do conhecimento técnico, no que diz respeito à formação da sensibilidade e à disponibilidade emocional não pode haver atalhos: é preciso que haja o tempo de maturação que dura, na verdade, toda a infância, toda a adolescência e, às vezes, a vida inteira. Eis porque a escola tem, neste campo mais ainda do que noutros, uma responsabilidade esmagadora. Em matéria de sensibilidade, não existe formação de adultos, recuperação ou reciclagem com que se possa contar. Se a escola não empreender, desde os primeiros anos de escolaridade, o trabalho de sensibilização estética que é necessário (...) aqueles que não puderem beneficiar-se de um ambiente familiar favorável jamais sairão do analfabetismo sensorial e do consumismo embotado.

Partindo do pressuposto de que a verdadeira essência da Arte consiste na elevação espiritual, na formação humanística da pessoa, imperam profundas alterações de posicionamento pedagógico dos agentes educativos (Sousa, 2003a).

Ao aceitarmos a premissa de que a Arte é “uma linguagem eminentemente simbólica de sentimentos” (Sousa, 2003a: 83), permite à criança dispor de “formas de higiene mental infantil” (v. ponto 2.6.2.) (João dos Santos cit. por Sousa, 2003a: 84).

3.2. Teatro e Educação

Será possível uma relação sã entre o Teatro e a escola? Sabemos que a formação pessoal da qual faz parte a educação da sensibilidade (v. ponto 3.1.) reveste-se de uma importância fundamental, mas não podemos pretender atingir determinados fins de forma espontânea, aleatória. É necessário uma intencionalidade planificada. O protagonista desta tarefa deverá ser a escola, de forma a atingir todas as crianças, de todos os meios sócio-culturais (Guerra, 2006). Segundo Aguilar (1985:7), o “teatro é para a criança desenvolvimento da sua personalidade e não exclusivamente educação artística.” Contudo, Forquin (1982: 32) diz-nos que “o acesso às obras de arte é um dos aspectos ou momentos da educação artística.” Portanto, deparamo-nos com duas

possibilidades: a fruição do teatro pode ocorrer, por um lado, no âmbito das actividades curriculares ou, por outro lado, como estratégia da educação artística. Seja qual for a configuração que tomar, o acesso ao Teatro deve visar os objectivos expressos por Arquimedes dos Santos (cit. por Abrantes, 2000: 25):

O desenvolvimento harmonioso de uma criança é o que importa na educação para que ela amanhã, se encontre a si própria e se encontre com os seus concidadãos. (...) [Há] o desenvolvimento da sua sensibilidade, da sua afectividade, da sua emotividade, da sua solidariedade, da sua sociabilidade. São exactamente aspectos, níveis e esferas que, na escola, não podem faltar. Grande parte desta formação podemos ligá-la à arte, à sensibilidade, porque evidentemente abre ao mundo que é talvez o mais importante mundo da humanidade: o criado pela arte.

Dada a importância do Teatro na infância, no prolongamento das reflexões empreendidas até ao momento, centremo-nos nas características do teatro a que as crianças têm sido expostas. Na óptica de Davis e Evans (1987), a oferta tem-se caracterizado por um fazer teatral múltiplo, que passa por uma diversidade e diversificação de linguagens cénicas. Assim, as companhias de Teatro levam à cena desde peças demasiado pesadas e incompreensíveis para as crianças até peças particularizadas por fantasias absurdas e pelo ridículo, servindo apenas de diversão.

Rebello (1966: 145) critica a actuação de determinadas companhias: “[o]s empresários profissionais passaram a preencher os programas de espectáculos destinados ao público infantil com toda a casta de inépcias, de ridículas historietas, de absurdas fantasias (...)”. Há uma concepção amplamente difundida que banaliza o Teatro para a infância, considerando-o apenas diversão. Instalou-se a ideia de que os espectáculos devem ser sempre muito alegres, com muito pouco texto, muita acção, muita música e cores vivas. É esperado que a criança participe activamente – cante, bate palmas, ri – numa manifestação constante de alegria, exaltação ruidosa, para que se considere que está interessada. O palco converte-se num parque de diversões (Viana, 1967; Best, 1996; Costa, 2003; Weddell, 2003). A criança diverte-se, mas onde está o Teatro? Está ausente. Poder-se-á falar de manifestação artística? Não houve criação.

“Deixar para a televisão o distrair, talvez seja o seu papel”, argumenta Caldas (1990: 22).

Infantis são as brincadeiras que fazem as crianças, mas isso não significa que se faça para elas um Teatro limitado a infantilidades. Por conta desse estilo infantilizado e infantilizante fazer Teatro para a infância é visto como um trabalho menor marginalizado e desprezado (Yendt, 2007).

Davis e Evans (1987) argumentam que a familiarização com o Teatro é importante para as crianças, desde que seja uma exposição a modelos exemplares e propicie o gosto pela apreciação da arte. Para o efeito, o produtor teatral deve assegurar-se daquilo que um espectáculo tenciona ‘dizer’ e compreender os significados inerentes às opções que tomou no processo de criação. Face a esta tomada de posição, urge colocar sempre duas questões fundamentais: que utilidade tem aquilo que é oferecido às crianças; qual é o seu contributo para organizar, interpretar e enriquecer a sua própria experiência. Goldberg (cit. por Weddell, 2003) interpela as companhias de Teatro, quanto ao respeito que estão a manifestar pelas crianças. Por se destinar aos mais jovens, “não deve desresponsabilizar quem o faz, mas, pelo contrário, criar uma responsabilidade acrescida” (Letria, 1994: 67).

Os grupos de Teatro, os actores, resvalam para a mediocridade se descurarem as características psicológicas, as necessidades das crianças nos diferentes estádios de desenvolvimento, conforme já anteriormente reforçado (v. ponto 2.3). Com frequência, os artistas não possuem preparação adequada para se relacionarem com crianças e desconhecem o contexto escolar. Suscitam dúvidas quanto ao efectivo valor formativo da intervenção teatral (Davis e Evans, 1987; Luís Aguilar, 1985; Sousa, 2003b). Não obstante o interesse manifesto e a boa vontade no fazer teatral para crianças, na prática,

os resultados não corresponderam aos desejados e manteve-se suspeito e propenso a vários preconceitos (Costa, 2003).

Sousa (2003b) é apologista de que os professores devem ser primeiro contactados, de modo a adequar a peça ao público-alvo: ao nível etário, ao nível de escolaridade, aos interesses e às necessidades particulares. Nem os produtores nem os promotores podem impor programas de Teatro às escolas. É importante que os professores os queiram. No entanto, desponta neste momento um problema: os professores procuram enquadrar as peças no programa e nos objectivos educacionais. A função do Teatro não é essa. Será que a escola está a reforçar a hegemonia do domínio cognitivo, do pensamento científico?

O didactismo curricular, apoiado em correntes de pedagogia e psicologia, corresponde à situação em que a personagem da peça faz uma exposição de qualquer tipo. Apresenta-se de duas formas: a primeira é a que explica o que vai acontecer ou o que está a acontecer durante o espectáculo, através do discurso verbal, negligenciando a função simbólica da linguagem artística; a segunda veicula mensagens sugerindo normas de comportamento, ou transmite conteúdos educativos. A criança é entendida como um objecto ao serviço da educação, um recipiente vazio que se vai encher de conteúdos com uma mensagem já pronta. Na escola interessa sobretudo determinar ‘Quanto sabes’ e não tanto ‘Como te sentes’. A linguagem teatral é reduzida a objectivos meramente didácticos, o que afasta a possibilidade de a criança vivenciar o Teatro como forma de Arte (Viana, 1967; Davis e Evans, 1987; Caldas, 1990, 1997; Letria, 1994; Costa, 2003; Weddell, 2003; Guerra, 2006).

Como Carl Rogers (1985: 249) observa, este procedimento perpetuado pela escola é inútil:

Creio que aquilo que se pode ensinar a outra pessoa não tem grandes consequências, como pouca ou nenhuma influência significativa tem sobre o comportamento. (...)

[A] única coisa que se aprende de modo a influenciar significativamente o comportamento é um resultado da descoberta de si, de algo que é captado pelo indivíduo.

Um conhecimento desse tipo, descoberto pelo indivíduo, essa verdade que foi captada e assinalada na experiência de um modo pessoal, não se pode comunicar directamente a outra pessoa.

Será pertinente perguntar se o Teatro para a infância não corre o risco de se afastar do Teatro e da história da criação teatral? Ao longo dos séculos, cada um dos mestres do Teatro deu o seu contributo para o entendimento do fenómeno teatral, como expressão do humano, como um questionamento do próprio homem. Ao olharmos para o percurso do Teatro, parece que o Teatro para crianças não participa da mesma história do Teatro. Ao transformar o ‘palco’ numa aula, que pretende ‘instruir’ ou ‘moralizar’, não estamos certamente a falar de Arte. Fazer ‘aproveitamento’ do espectáculo é limitar e reduzir a obra de arte. A obra de arte é completa por si própria, o ‘aproveitamento’ é feito pelo processo artístico. O aluno deve ‘despir’ o seu papel de aluno tradicional e sentir-se apenas como criança, como qualquer cidadão fruidor da obra de arte. (Viana, 1967; Caldas, 1990, 1997; Costa, 2003; Weddell, 2003).

Face à dicotomia verificada, Yendt (2007: 49) expressa a necessidade de se “desescolarizar” a relação entre o Teatro e escola porque, no seu caso concreto, na França, ainda não se respeita o Teatro em si mesmo. Pretende-se manter a ligação desta arte a disciplinas escolares. A Escola ainda não reconhece que a actividade de espectador basta-se a si própria, é suficientemente importante nos planos artístico, cultural, sociológico.

Segundo Natália Satz (cit. por Rebello, 1966), apesar de o Teatro ajudar, colaborar na educação das crianças não poderá deixar de ser Teatro, na plena acepção do termo. Consideremos a perspectiva de Guerra (2006: 13) que reflecte justamente a posição que tem vindo a ser tomada:

A hegemonia da dimensão intelectual levou à atrofia da dimensão afectiva. Os sentimentos foram silenciados, confinados à esfera privada, controlados e objecto de punição. (...) Apesar do desenvolvimento integral dos indivíduos se apresentar como o fim fundamental da escola, a

preocupação pela educação sentimental é, habitualmente, posta de lado. Não deixa de ser curioso, uma vez que a vida emocional constitui a base da felicidade humana.

Face à situação, poder-se-á questionar se o Teatro como criação artística deverá fazer parte do processo educativo institucional da escola, ou deverá fazer parte da vida de cada criança. Para um acesso generalizado, a todas as crianças, será necessário que esteja na escola, mas contribua para que cada uma se conheça, se compreenda, entenda o outro e o mundo, o que exige uma ‘nova escola’, descrita por Edgar Morin (2002: 51):

A educação do futuro deverá ser um ensino primeiro e universal centrado na condição humana. (...) Estes [os humanos] devem reconhecer-se na sua humanidade comum e, ao mesmo tempo, reconhecer a diversidade cultural inerente a tudo quanto é humano.”

Portanto, não basta a integração do Teatro na escola. É necessário uma intervenção que o ligue ao sentir profundo de práticas artísticas e à descoberta da criança consigo própria e com os outros.

Não obstante o interesse manifesto e a boa vontade no fazer teatral para crianças, na prática, os resultados não corresponderam aos desejados e manteve-se suspeito e propenso a vários preconceitos (Costa, 2003). Com efeito, apreciemos o tom de indignação presente nas palavras de Caldas (2003: 17):

O Teatro para a infância em Portugal é uma longa história de miséria, fome, crescimento (...). Temos que fazer a multiplicação dos pães: assim dois actores terão que se desdobrar em vários personagens (...). Até quando os responsáveis pela política cultural abandonarão na floresta da diferença, da falta de cooperação este sector do teatro ainda mais marginalizado? Só quando houver uma lei que dê o poder de votos à infância?

3.3. Formação de públicos

O confronto do público com novas dramaturgias e novas estéticas, caminha para aquilo que se convencionou chamar ‘educação’ de públicos.

Somos inclinados a questionar, contudo, se existe uma relação directa entre a aquisição de competências e o suscitar de apetências. Gomes (2004: 129) afirma que diversas investigações demonstram que “a posse de competências nem sempre desencadeia apetências.” As competências poderão constituir uma condição necessária, mas não o garante.

Vejamos, agora, o ponto de vista de Gomes *et al* (2006: 11) sobre a situação em que se encontra, em termos gerais, a sensibilização para as artes:

Apesar de ainda representarem um défice no tecido cultural e artístico português, as actividades no domínio da sensibilização para as artes têm vindo a conhecer um progressivo incremento, o que pode observar-se sobretudo ao nível do funcionamento de equipamentos e do cada vez maior reconhecimento da importância que, na sua gestão, é atribuída à acção dos sectores de educação, tendo em vista objectivos como o alargamento e a diversificação social de públicos. As próprias dinâmicas culturais locais têm vindo a conferir maior atenção ao papel das actividades pedagógicas na oferta cultural, detectável na integração de tais iniciativas na programação dos espaços por que são directamente responsáveis.

Há que reconhecer algum progresso nas medidas de formação de públicos, mas não há referência às medidas adoptadas nesse processo de sensibilização. Segundo Forquin (1982), o contacto directo e regular com as obras constitui o caminho eficaz da sensibilização. No entanto, a precocidade do encontro com o Teatro é um aspecto que merece especial atenção. O prazer do Teatro deve ser estimulado “desde muito cedo, desde os bancos da escola”, como nos diz Rebello (1966: 134). Repare-se que as perspectivas que têm vindo a ser defendidas, são igualmente difundidas no estudo concretizado pelo Observatório de Actividades Culturais (AA VV, 2005: 124):

Relativamente à sensibilização para as artes e cultura, no ensino obrigatório, é necessário que esta ocorra de forma precoce e regular. Além disso, o leque de linguagens com as quais os mais novos têm contacto deverá ser mais diversificado, incluindo desde as artes tradicionalmente mais consagradas até às mais recentes e/ou menos reconhecidas.

Acresce que a familiarização do público infantil com o Teatro cabe, sobretudo, à dinâmica particular entre agentes locais, particularmente escolas e produtores e promotores culturais.

Todavia, a fidelização do público, depende da forma como a criança descobriu o teatro, como foi estimulada e orientada. Costa (2003: 204) julga existir uma relação entre “a maneira como fomos educados (na família, na escola, noutros locais)” e a posição que assumimos face ao nosso desejo de teatro: do lado do palco ou do lado do público. Serge Marois (cit. por Carichas, 2007: 36) alerta-nos precisamente para a fragilidade do processo de formação de públicos:

Não se pode abordar a criação artística como se aborda uma matéria académica. Não se pode pedir à arte que responda aos mesmos objectivos de formação. Aprende-se com o intelecto, mas também através da intuição, da sensibilidade e da imaginação. É pois perigoso esperar do encontro com a arte resultados imediatos e quantificáveis porque corre o risco de desviar a arte do seu verdadeiro papel, que é provocar o imaginário, despertar a sensibilidade, estimular o espírito crítico (...).”

Rebello e Fragateiro não ficam alheios ao eixo determinante em todo o processo de formação e fidelização do público: à qualidade artística do que é oferecido às crianças. Não se consegue a adesão do público simplesmente através da “satisfação dos instintos mais baixos da colectividade a que ele se dirige” (Rebello, 1966: 134).

A qualidade artística das produções merece especial destaque, como factor preponderante para fomentar primeiro o gosto pelo Teatro e, por conseguinte, hábitos de fruição. Daí a necessidade de mudança de critérios na programação de espectáculos de Teatro. Referindo-se à experiência ocorrida na Austrália, Weddell (2003: 140) afirma:

Na última década, as crianças tornaram-se consumidoras activas das artes e do entretenimento. Estas experiências irão modelar as suas preferências e hábitos enquanto adultos. As crianças exigem o mesmo nível e a mesma qualidade de produção que para adultos.

Michalski (1976: 21) justifica a popularidade de que gozam os espectáculos teatrais em algumas capitais mundiais: “[o]s cidadãos, formados numa escola que desde cedo lhes transmitiu o interesse pelo teatro, tendem a conservar esse interesse para o resto da vida e a se tornarem frequentadores assíduos, esclarecidos e exigentes.”

A contrastar, encontra-se a situação do Teatro para crianças, em Portugal. Eugénia Vasques (cit. por Caldas, 2005: 8) constata que “o teatro para a infância e juventude, um

sector fundamental para a mudança de mentalidades e educação das sensibilidades de futuros públicos ou criadores, se encontra em profunda crise de identidade e de apoios.”

A formação de públicos, patente em inúmeros diplomas legais, como veremos em capítulos posteriores, visa sobretudo a captação e fidelização de públicos futuros. Será, contudo, oportuno lembrar que esse objectivo não se deve sobrepor ao direito de fruição do espectáculo teatral enquanto espectadora, criança do presente (Caldas, 1990; Weddell, 2003). Principalmente neste presente, na “sociedade-espectáculo”, “profundamente mercantilizada”, “desumanizada”, impera essa necessidade, segundo as palavras de Letria (1994: 67).

4. Síntese Global

Das inúmeras ideias expressas sobre Teatro, ‘Jogo dos homens’, ‘Jogo da existência’ (Costa, 2003), afigura-se a concepção, que contém em si toda a essência desta arte, partilhada por inúmeros autores e passível de se complementar por outros.

O ‘jogo’ é o que distingue o Teatro das outras formas de Arte, o que lhe confere a unicidade. Há uma comunhão, através de práticas simbólicas, em tempo real, entre os homens envolvidos, que assumem duas posições complementares, a de actor e a de espectador. Pela dádiva do actor, pela vivência directa da experiência humana, o teatro atinge a sua função: proporciona a catarse, a experiência viva das emoções despoletadas pelo actor e, por outro lado, leva o espectador a reflectir sobre si, os outros, a humanidade. Por outras palavras, a psicologia junguiana, por exemplo, fala-nos dos grandes temas universais do inconsciente do homem, que constituem uma condição necessária para despertar o interesse e a identificação do público por uma peça. Desta forma, a preocupação a nível de objectos cénicos, figurinos, efeitos de luz e som, o

palco, deixam de fazer sentido, tornando-se supérfluos e desnecessários. A matéria viva, humana, na sua autenticidade é o essencial.

Ao abordarmos o Teatro para a infância, não estamos perante uma outra realidade. O Teatro é único, a responsabilidade de quem a ele se dedica é a mesma, ou acrescida. Neste sentido, é de primordial importância esta citação de Stanislavski: “quando queremos comunicar-nos com alguém, buscamos primeiro a sua alma, o seu mundo interior”. Deste modo, releva que o factor afectivo é dominante na criança, o mundo do sentir é mais vivificado, o pensamento é primeiro sentido e só depois racionalizado. Para que a representação teatral seja efectivamente uma experiência significativa e enriquecedora deve reflectir, tal como acima proposto, temas em que a criança se identifique. Deve retratar os aspectos da personalidade, problemas interiores, tensões e lutas inerentes ao próprio crescimento. Acresce, ainda, o seu papel ao sugerir formas possíveis de superar dificuldades e ao ajudar a encontrar um mínimo de sentido em cada estágio de desenvolvimento.

Nesta acepção de arte para o desenvolvimento da personalidade, há o despertar de domínios interdependentes designadamente o estético, o afectivo, o relacional, entre outros. A vertente estética da educação, ligada à percepção sensorial, proporciona o equilíbrio e o bem-estar interior de cada pessoa. As Artes na escola abrem espaço para falar do mundo que cada um tem em si, contrariando a hegemonia do domínio cognitivo no sistema educativo, e, conseqüentemente, o afastamento da vida.

A possibilidade de fruição da criação teatral pode concretizar-se, na escola, integrada nas actividades curriculares ou como estratégia da educação artística. Contudo, o Teatro em contexto escolar tem sido caracterizado pelo fenómeno do didactismo curricular em que a linguagem teatral é reduzida a objectivos meramente didácticos, enquadrados nos programas escolares. O espectáculo não assume a forma de

arte, não contribuindo, deste modo, para a formação pessoal, para a educação estética e educação da sensibilidade.

Outra característica, de que o Teatro para crianças se tem revestido, é a de simples diversão, limitado a infantilidades, com a participação imposta à criança para que se mantenha sempre activa e alegre. Concepção, esta, que não respeita a criança enquanto ser em desenvolvimento e receptáculo de todas as experiências vividas. Relativamente ao Teatro, enquanto criação artística, também não há qualquer afinidade.

Na abordagem à formação de públicos faz-se apologia a oficinas de Teatro/ expressão dramática, à ‘desconstrução’ do teatro, ao acesso directo a espectáculos e reconhece-se a importância da precocidade nesse contacto. Não se faz referência, todavia, a um aspecto fulcral: a qualidade artística do que se apresenta às crianças.

Finalmente, mas não menos significativo, é o direito que assiste a criança de fruir livremente do Teatro, enquanto criança do presente e cidadã comum. Criar o gosto pela fruição teatral, sem ser olhada exclusivamente como potencial consumidora do futuro.

CAPÍTULO II – CONTEXTO GEOGRÁFICO

Enquanto o centro representa o poder, o controlo e a profundidade, a figuração da periferia é a margem, a ruptura e a superfície, donde as tensões típicas de opostos complementares.

Ana Pais

1. A região do Algarve

1.1. Aspectos sócio-demográficos

Afigura-se essencial, a alusão à estrutura do espaço social, e dos contextos de inserção social dos intervenientes no estudo. Como diz Mendonça (2001:61) “importa contextualizá-los no seu momento histórico, com o seu tempo e o seu espaço”

Na região algarvia, relevam fenómenos como a tendência para a fixação das populações nos grandes centros, o que dá corpo à litoralização, urbanização e des-ruralização. Segundo as palavras de Mendonça (2001: 77), há “concelhos que se desvitalizam e desertificam, outros que se congestionam, simultaneamente certas actividades perdem intensidade e viabilidade, outras aparecem e criam novas lógicas”. Apesar de o Algarve apresentar poucos recursos culturais, estes concentram-se nos principais concelhos do Litoral algarvio, onde predomina a oferta cultural.

As áreas de baixa densidade populacional correspondem às zonas conhecidas por Costa Vicentina, Barrocal/Serra e Guadiana. Atentemos na assimetria que corresponde à subalternidade do interior algarvio face ao litoral:

Cerca de um terço da população algarvia vive em 80% do território regional, caracterizado por fracas densidades populacionais, desertificação humana, envelhecimento da população, economia rural e pouco variada (...) com padrões de serviços e equipamentos colectivos desfavoráveis em termos relativos (*Algarve Estratégia de Desenvolvimento 2007-2013*, 2006).

Julgamos preponderante focar nestes dados que permitem caracterizar e compreender a realidade humana, o público-alvo, o objecto do nosso estudo. O quadro 1 (v. Anexo 1) merece interesse especial, também, na medida em que revela os contrastes na distribuição do número de crianças matriculadas, do nível Pré-escolar ao 2º ciclo, pelos concelhos do Algarve: a concentração e a evolução mais significativa verificam-se nos concelhos do litoral sul.

A constatação desta realidade poderá contribuir para a compreensão das relações que se estabelecem entre a localização e concentração dos grupos de teatro, e o dinamismo na criação e promoção de actividades culturais nomeadamente de Teatro para a infância.

1.2. O Teatro

No panorama teatral do Algarve, começemos por notabilizar que a partir dos anos 90, deu-se uma viragem no cenário artístico com o aparecimento de grupos amadores universitários e, desde 1995, o estabelecimento da Companhia profissional a ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve.

Em 2006, surge o grande projecto adjacente à ACTA, o VATE – Vamos Apanhar o Teatro – que se propôs intervir em áreas geograficamente afastadas das actividades teatrais, levando o Teatro a comunidades do interior algarvio. Recorreu, para o efeito, a um autocarro de dois pisos, transformado interiormente no auditório José Louro, constituído por sala de espectáculos, palco, plateia, bastidores e camarins. As técnicas artísticas mais utilizadas nos espectáculos são essencialmente os bonecos e as formas animadas (marionetas, fantoches, sombras), alguma representação e narração oral, tendo como público-alvo as crianças e os idosos. Os ateliers que se seguem ao espectáculo

visam trabalhar dinâmicas de grupo, expressão dramática e corporal, técnicas de pesquisa e construção de histórias, construção e manipulação de bonecos e formas animadas, como Oliveira (2006b) descreve:

O autocarro vai à população, apresenta o espectáculo, depois há formação, o autocarro vai visitar outras povoações e quando regressa, todos partilham do espectáculo que a população preparou, Isto, de facto, é trabalhar para a estruturação de um povo.

Em síntese, o VATE tem como objectivo estimular a apetência e a expressão artísticas, a comunicação, a pesquisa, a busca interior e promover a aproximação intergerações. Nas palavras de Patrícia Amaral (cit. por Oliveira, 2006a: 108), coordenadora e fundadora do projecto, este “projecto não passa por mudar hábitos culturais, mas sim em abrir outros horizontes humanos”. Hoje, a ACTA, devido à estrutura desenvolvida pelo projecto VATE, estabelece protocolos com todas as autarquias do Algarve.

Relativamente ao Teatro para a infância, em termos gerais, Oliveira (2006a: 165), sublinha que:

As produções dirigidas ao público infantil são raras, facto facilmente perceptível devido à maior parte das estruturas teatrais ser composta por actores que não fazem da actividade teatral a sua profissão não podendo, por isso, assumir espectáculos para as escolas, em horário laboral...

Há que reconhecer um grande contraste entre a situação em que se encontra o Teatro para a infância e o que a autora comenta relativamente ao Teatro, no âmbito geral: “o Algarve tem uma vida cultural intensa ao nível do Teatro”.

1.3. Política Cultural

No final dos anos 80 registou-se um aumento do financiamento por parte das autarquias mas, Oliveira (2006) enfatiza, a relevância das alterações estruturais operadas

na Delegação Regional da Cultura do Algarve, em 1996, com a definição de linhas estratégicas que visaram, no caso do Teatro, a formação de públicos e o apoio à criação. Como consequência da acção sistemática na educação de públicos, deparámo-nos, na primeira metade da década de 2000, com a criação de um número significativo de grupos de Teatro na região.

Mas ao analisarmos os documentos *Objectivos específicos e Estratégias* da Direcção Regional de Cultura do Algarve (www.culturalg.pt), não se observa uma única referência explícita a actividades culturais destinadas ao público infantil, nomeadamente ao Teatro para crianças. Há apenas a preocupação com a formação educativa dos públicos. Tomando por referência as Medidas (2 e 3) definidas, de *Apoio à Acção Cultural no Algarve – 2007* (www.culturalg.pt), por exemplo, as conclusões extraídas da apreciação da ‘Tipologia das acções’ e dos ‘Critérios de apreciação’ vão justamente no mesmo sentido.

A orgânica das Direcções Regionais de Cultura, regulamentada em 2007, estabelece como atribuições “apoiar iniciativas culturais locais ou regionais que, pela sua natureza, correspondem a necessidades específicas da região”. Sob este ponto de vista, o Teatro para a infância não é encarado como uma necessidade visto que não é contemplada nas medidas de apoio nem foram criados financiamentos específicos, por estes serviços descentralizados do Ministério da Cultura.

Do estudo levado a efeito por Mendonça (2001), em *Políticas, Práticas Culturais e Públicos de Teatro no Algarve*, ressalta que 1996 corresponde a um momento de viragem no Algarve, de maior investimento autárquico na cultura. No entanto, a par de um aumento generalizado no apoio a actividades sócio-culturais e às associações, regista-se, igualmente um aumento no investimento em equipamentos culturais. Num número reduzido de concelhos algarvios, as prioridades da gestão autárquica já

contemplam a cultura, eventualmente por intenções de afirmação regional, ou por se encontrarem satisfeitas as necessidades de infra-estruturas básicas.

Como atestam Borges (2007) e Santos (2004: 32), no decurso da última década, as autarquias passaram a assumir uma importância crescente no apoio a actividades culturais:

As câmaras municipais são entidades incontornáveis na apreciação das dinâmicas culturais locais. Podendo assumir um estatuto mais passivo ou activo quanto à intervenção no domínio da cultura, são responsáveis (...) pela promoção/ apoio às actividades de outros agentes locais (designadamente o Sector Privado lucrativo e não lucrativo).

Face a este quadro positivo, cumpre-nos perguntar se este apoio, este envidar de esforços, também se traduz num direccionar do olhar para o Teatro para a infância. Lopes (2003:7) alerta-nos para o facto de uma “política, qualquer que seja, requer uma intencionalidade, o accionar de recursos tendo em vista alcançar determinados objectivos”. Medidas sem carácter sistemático, medidas avulsas, investimentos efémeros, não constituem política. O autor reforça, ainda, que “visibilidade, espectáculo, festa, arena, entretenimento de massas, alienação das mesmas (...) neste sentido, jamais se poderá falar de uma autêntica política cultural, antes de um uso instrumental” (Lopes, 2003:7). Resta-nos questionar, de novo, se existe no Algarve uma efectiva política cultural de promoção do Teatro para crianças.

Como muito bem salienta Mendonça (2001), a regularidade dos espectáculos é determinante na criação de hábitos e gosto de fruição artística e no desenvolvimento do espírito crítico. Mas o autor conclui que poucas autarquias dispõem de uma política cultural estruturada, transferindo para os criadores a responsabilidade de alargamento de públicos. Ao nível do Teatro, os principais interlocutores das autarquias são os grupos de Teatro amadores e escolares locais e a ACTA. Quanto ao contacto precoce com as artes, Mendonça (2001: 141) clarifica:

[A] intervenção junto da população estudantil, não é, ainda, para a grande maioria das autarquias algarvias uma prioridade ou responsabilidade.

A opinião unânime (...) é a de que as responsabilidades, nesta área, cabem aos organismos centrais competentes. (...) Na maioria das autarquias em que não existe uma política estruturada e definida de desenvolvimento cultural junto das escolas e das populações, as pouquíssimas intervenções servem, acima de tudo, para celebrar datas memoráveis, e baseiam-se em actividades festivas, lúdicas ou desportivas.”

Tendo como suporte o estudo realizado mais recentemente, sobre *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal*, Gomes *et al.* (2006) manifesta uma opinião divergente, mas generalizada ao país. O autor defende que na Administração Pública Local, a programação de acções pedagógicas de aproximação às artes, num trabalho de parceria desenvolvido entre autarquias, escolas e equipamentos culturais assume um impacto e dinamismo crescentes. Os modelos de biblioteca e de museus preconizados actualmente visam desenvolver, um conjunto diversificado de actividades, com uma forte componente educativa, de sensibilização para as artes, designadamente as Artes Performativas (Santos, 2004). Esse constitui, aliás, um dos objectivos da política cultural (2005-2009) do Programa do actual Governo: “(...) todos os equipamentos dependentes do Ministério da Cultura e todos os equipamentos integrados em redes nacionais devem proporcionar programas educativos dirigidos aos diferentes públicos, quer se trate de crianças, jovens (...)”

Borges (2007) salienta que se assiste, em Portugal, a uma saturação na criação teatral vocacionada para crianças, e face à itinerância que caracteriza muitos dos grupos de Teatro, o Algarve é atingido por essa situação. O Teatro para a infância goza de uma certa vantagem que consiste na adequação a um público potencialmente interessado, sendo mais facilmente vendável junto das câmaras municipais e das escolas. Muito a propósito, atentemos nas palavras de Santos (2004: 423): “(...) a criação tem que ser entendida como um processo que visa produzir não só obras mas também a sua própria recepção, através da produção e difusão de determinadas categorias de recepção”.

Para Mendonça (2001) e Gomes *et al* (2006), a população algarvia sofre dos efeitos de assimetrias que correspondem à subalternidade do conjunto face a Lisboa e Porto. Um estudo levado a efeito pelo Observatório de Actividades Culturais, confirma justamente que Lisboa e Porto constituem os centros onde se concentram muitos dos elementos facilitadores de projectos e iniciativas culturais inovadoras. Note-se que a integração da cultura nas estratégias de desenvolvimento não pode deixar de ter como prioritárias, entre outras, as políticas de formação e participação para as populações em geral (AA VV, 2005).

No cenário da política nacional há, todavia, uma medida estrutural de reconhecido mérito que abre novos horizontes: constitui a criação da Oficina Virtual – O Programa Território-Artes –, pela Direcção-Geral das Artes. Corresponde a uma intervenção na área da descentralização das artes, da correcção de assimetrias regionais e desigualdades sociais, e da formação de públicos. O Programa integra a programação regular de espectáculos, exposições e ateliers. Através de uma plataforma *online* concretizam-se agendamentos e contratações, com base no funcionamento de uma Bolsa de Acções Artísticas.

Apesar de estas políticas de apoio às artes visarem garantir a universalidade da sua fruição, no seu plano de operacionalização, como veremos a seguir, têm uma projecção pouco significativa em termos de Teatro para a infância, no Algarve. Em 2008, a Acção de Grande Envolvimento Nacional (AGEN), do Programa Território Artes, teve como núcleo aglutinador uma exposição dedicada ao Teatro, intitulada *O que é o teatro?* Ao analisarmos o Roteiro de Programação de 2008, constatámos que não houve a cobertura completa da região do Algarve com acções no domínio do Teatro. Não participaram os Municípios de Olhão, Vila do Bispo e Monchique. Nos restantes concelhos a exposição esteve patente em freguesias de interior e periféricas, também, designadamente em

escolas dos 2º e 3º ciclos. Note-se, todavia, que dos cinco concelhos com ‘Outras Acções’ propostas, apenas em Lagos e Loulé houve uma programação com espectáculos de Teatro para a infância, *D. Roberto apanha o autocarro* (pela ACTA - VATE) e *A Princesa dos Pés Pretos* (pela Associação 100 Palavras), respectivamente. Uma vez mais, a programação para crianças foi ignorada por muitas autarquias e, naquelas onde foi contemplada, o número de peças ficou muito aquém daquele referente a Teatro para adultos (*Território Artes*, <http://apoios.dgartes.pt>)

2.Síntese global

Atendendo ao título desta dissertação, *Um olhar sobre o Teatro para Crianças no Algarve*, que traduz o seu objecto de estudo, no I Capítulo definimos conceitos que procuram levar ao entendimento do que é ‘Teatro’, de quem é a ‘Criança’, e considerámos perspectivas acerca das variáveis que decorrem da interacção que se estabelece entre o Teatro e a Criança.

No prolongamento desta conceptualização, a nossa atenção incidiu, neste capítulo, sobre uma breve caracterização da realidade concreta onde o Teatro para crianças vai ser objecto de investigação. Desta forma, pareceu-nos fundamental compreender a estrutura do espaço social e o contexto de inserção do público-alvo. Verificamos que se trata de uma região com grandes assimetrias, onde subsiste sobretudo uma fixação junto ao litoral e fenómenos de desertificação nas áreas de baixa densidade populacional, designadamente, na Costa Vicentina, Barrocal/ Serra e Guadiana. Os principais recursos culturais localizam-se, evidentemente, nos centros mais populosos do Litoral Algarvio, onde predomina a oferta. Julgamos que este enquadramento releva, igualmente, na interpretação de decisões, medidas, políticas dos vários agentes e entidades da região.

Os efeitos da assimetria ainda se traduzem na subalternidade do Algarve face a Lisboa e Porto, que encerram em si mais elementos facilitadores de projectos e iniciativas.

O Teatro para a infância, em termos gerais, constitui ainda um ‘sector marginalizado’, como designado por Caldas no capítulo anterior (v. ponto 3.2). Vejamos que dos objectivos, das estratégias e das medidas de apoio da Direcção Regional de Cultura do Algarve, não figura uma única menção ao Teatro para a infância. Por outro lado, estudos realizados na região mostram que a intervenção junto do público escolar ainda não constitui uma prioridade para as autarquias.

O Programa Território Artes, apesar de apresentar como finalidade a descentralização das artes, teve uma projecção muito pouco significativa no Algarve, tendo decorrido em 2008, com a programação de Teatro para a infância apenas em dois concelhos.

O VATE constitui uma mais valia na intervenção em áreas geograficamente afastadas e desfavorecidas. Visa levar o Teatro a comunidades do interior, mas realiza espectáculos e ateliers em todo o Algarve, incluindo em grandes centros urbanos, na medida em que são as autarquias que financiam o projecto e seleccionam as escolas.

CAPÍTULO III – VISÃO INSTITUCIONAL DA ARTE E DO TEATRO

1. A Arte e o Teatro na lei e em documentos oficiais

Como ponto de partida para a abordagem desta questão, vejamos a posição de Caldas (2005: 5) relativamente ao Teatro para crianças em Portugal:

É verdade que trabalhar para eles [jovem público] aos olhos do poder e de muitos adultos é fazer um trabalho menor. Muitas vezes marginalizado e desprezado. E nisto sinto-me também mais próximo deles, que também marginalizados como cidadãos, não têm direito a um teatro a eles, exclusivamente, dedicado. A política cultural dos vários governos, (...) nenhuma teve a perspicácia de se debruçar sobre este sector do teatro, tão acarinhado em outros países europeus. Se se preocupam, às vezes, é para “formar um futuro público”, como se eles não tivessem o direito de ser um público de agora.

Procedemos à análise de diplomas legais promulgados e documentos oficiais disponíveis (v. Anexo 2), sobre medidas tomadas, ou propostas, no sentido de promover a formação artística ou a arte na educação e mais especificamente a fruição do Teatro por crianças.

Ao longo do trajecto percorrido e da análise empreendida, foi-nos possível verificar que existe uma legislação abundante no nosso país que faz claramente alusão às preocupações e intenções do Estado e de Organismos Internacionais no desenvolvimento da personalidade, na formação integral da pessoa, no acesso universal à fruição cultural e na formação de públicos.

Com a introdução da educação artística no Currículo do Ensino Básico, em 2001 (Dec-Lei nº6/2001), nos três ciclos, surge a primeira referência explícita à fruição da Arte. No âmbito da educação artística, as ‘Experiências de aprendizagem’ dizem respeito ao acesso a “espectáculos de naturezas e orientações diversificadas”. Uma das competências específicas preconizadas consiste em “vivenciar acontecimentos artísticos

em contacto directo”. Implicitamente, há o reconhecimento da diferença entre Teatro e expressão dramática, na medida em que ao reportar-se aos três ciclos do Ensino Básico, há apenas a alusão à expressão dramática. Mas as ‘Experiências de Aprendizagem’ contemplam o “[a]largamento de referências através da assistência a espectáculos”. Um dos ‘Princípios orientadores’ dos três ciclos consiste na “[i]mplementação de hábitos de fruição teatral”. Vislumbra-se, nas intenções, um novo olhar para a criança, com direito à fruição de espectáculos de Teatro, contudo, em contexto escolar.

Parecendo partilhar da aceção de Teatro ainda hoje dominante sobretudo nas instituições escolares e nas autarquias, o Dec-Lei nº272/2003, de 29 de Outubro visa incentivar a articulação das actividades artísticas com os conteúdos programáticos dos currículos escolares, tendo em consideração as suas virtualidades didácticas. Portanto já não estamos perante um quadro normativo que valorize a formação estética, artística e pessoal, mas sim o reforço na vertente didáctica e no desenvolvimento das capacidades cognitivas (v. I Capítulo, ponto 3.4.).

É bem evidente a diferença no teor com se aborda a importância da Arte ou do Teatro, em documentos como o Relatório dos Grupos de Contacto entre os Ministérios da Educação e Cultura, de 2004, o Relatório da Conferência Mundial sobre Educação Artística, de 2006, e o Roteiro para a Educação Artística da Comissão Nacional da UNESCO, de 2006. Apenas nestes documentos há referência às artes como “matéria inegável do humano”, “elemento fundamental no desenvolvimento da capacidade emocional” e do “comportamento moral íntegro”. Reconhece-se o desequilíbrio entre o desenvolvimento de capacidades cognitivas e processos emocionais, no contexto escolar. Apela-se à urgência da realização de uma avaliação das práticas e de toda a oferta cultural disponível para os públicos jovens e escolares, para que o acesso se traduza “numa experiência plena de significado”.

Advoga-se a importância de planos de intervenção, de articulação entre Ministério da Cultura e Ministério da Educação no cumprimento da missão que lhes compete e o estabelecimento de parcerias com instituições e artistas. Note-se que alguns trabalhos editados ou apresentados no âmbito de iniciativas do Concelho da Europa reforçam precisamente esta necessidade de uma política integrada, no sentido da “criação de condições para a estreita cooperação interministerial e intersectorial”. Por outro lado, as parcerias aparecem como um “instrumento indispensável a uma governância de modelo holístico, designadamente a nível das relações entre administrações públicas (central e local) bem como a nível das relações entre os sectores público, privado e 3º sector” (AA VV, 2005: 89-90).

Repare-se que, já em 1996, através do Despacho Conjunto nº7/ME/MC/96, foi criado o Grupo de Trabalho Interministerial para o Ensino Artístico, com a mesma finalidade em vista e, mais de uma década depois, apesar de tantas recomendações nesse sentido ainda estão por implementar medidas estruturais entre os dois ministérios.

Nos relatórios acima referidos, apesar de haver um apelo sistemático à intervenção dos organismos centrais, da competência, que se traduz, inclusivamente, num sector de financiamento específico para a actividade artística de carácter profissional destinada a público infantil e jovem, reconhece-se o primado crescente das câmaras municipais no apoio à criação artística e na promoção de espectáculos. Verifica-se, igualmente, uma consciencialização da ausência da inventariação, investigação, recolha de dados, das práticas e da oferta a públicos jovens e escolares. Considera-se essa documentação fundamental à definição de um plano estratégico de actuação que assegure efectivamente condições de fruição teatral e a elevação dos níveis de qualidade das práticas teatrais destinadas às crianças.

O Programa do XVII Governo Constitucional, D.R. II Série A – nº2, 18 de Março de 2005 aposta no desenvolvimento de causas culturais, sendo de salientar a criação de “um programa de apoio à difusão cultural, cujo objectivo principal será estimular a “itinerância de espectáculos e exposições” e a coordenação de políticas de educação e de cultura, por via da generalização da educação artística em todo o ensino básico, bem como o estímulo à cooperação entre as escolas e as instituições e agentes culturais.

Relativamente à primeira finalidade, foi, anteriormente, preconizada no Relatório do Grupo de Trabalho Educação-Cultura, de 2004, com a designação de ‘portal Educação/Cultura’ assumindo o papel de motor de partilha, pesquisa e desenvolvimento de projectos entre os diversos agentes – educativos e culturais. Coincidindo com o ‘Ano Europeu da Igualdade de Oportunidades para Todos’, decretado em 2007, pelo Parlamento Europeu e Conselho da União Europeia, a publicação da Portaria nº105 – A/2007, de 22 de Janeiro, pelo Ministério da Cultura, regulamenta o Programa Território Artes que visa uma efectiva descentralização das actividades culturais e a correcção de assimetrias regionais e desigualdades sociais. Este programa de dinamização da itinerância à escala nacional é gerido a partir de uma plataforma *online* – a Oficina Virtual. Esta Bolsa de Acções Artísticas disponibiliza a informação relevante para os participantes, designadamente produtores, infra-estruturas de programação, com especial destaque para as autarquias, permitindo agendamentos e contratações. O Programa integra a programação que inclui espectáculos, exposições e ateliers. Quanto ao grau de prossecução das suas finalidades veja-se o capítulo anterior (v. ponto 1.3.). Poderá, todavia, constituir o ponto de partida para um acesso generalizado ao Teatro para a infância, não circunscrito ao contexto escolar.

2.Síntese global

Apesar do elevado número de diplomas legais promulgados, podemos concluir que, tal como Caldas contesta, não há nenhum que regule o apoio ao Teatro para a infância.

A única referência explícita à fruição da Arte e à implementação de hábitos de fruição teatral, diz respeito à introdução da educação artística no Currículo do Ensino Básico, ou seja, em contexto escolar. Após uma evolução aparente, observa-se uma regressão na política educativa ao preconizar-se a articulação das actividades artísticas com os conteúdos programáticos dos currículos escolares. Acentua-se o didactismo curricular (v. I Capítulo, ponto 3.4.) e desvirtua-se o papel da Arte.

Documentos que primam pela concepção de Arte apresentada, pelas propostas e conclusões apontadas são, inquestionavelmente, o Relatório dos Grupos de Contacto entre os Ministérios da Educação e da Cultura (2004), o Relatório da Conferência Mundial sobre Educação Artística (2006) e o Roteiro para a Educação Artística da Comissão Nacional da UNESCO (2006). Contudo, não passam de propostas que não foram postas em prática.

Em suma, não há uma verdadeira política teatral para a infância, que assegure uma resposta adequada às necessidades do “agora”. A criança não é considerada como cidadã comum, no seu pleno direito de fruir uma peça de teatro. Expressa-se apenas uma grande preocupação relativamente à formação de públicos.

CAPÍTULO IV – METODOLOGIA

*[A] investigação é algo de semelhante
a uma corrida de estafetas (...)*
Hermano Carmo

1. Contextualização do estudo

Concebemos este capítulo como um guia epistemológico e metodológico da presente investigação, onde expomos determinados postulados que nortearam e conduziram a pesquisa desde o início.

O primeiro problema que se nos colocou foi o de conseguir traduzir o foco de interesse num projecto de investigação. Se, como dizem Quivy e Campenhoudt (1998: 31), a “investigação é, por definição, algo que se procura”, e visto tratar-se de um campo ainda por explorar, apercebemo-nos de que não poderíamos formular, então, um projecto de investigação totalmente operacional. Procurámos definir um fio condutor de forma a permitir a estruturação do trabalho com coerência e possuir um ponto de partida provisório. A fim de exprimir o que procurávamos saber e compreender, num primeiro momento, tentámos enunciar o projecto de investigação sob a forma da seguinte pergunta: como é caracterizado o Teatro para a infância no Algarve? A formulação da pergunta de partida obrigou-nos a uma clarificação das nossas intenções e perspectivas espontâneas.

Questionamo-nos sobre a exequibilidade da questão inicial, isto é, se seria possível trabalhar eficazmente a partir dela. De forma a permitir uma maior precisão e coesão, considerámos fundamental definirmos os termos da pergunta e, simultaneamente, palavras-chave relacionadas com a temática de estudo. Dessa reflexão, resultaram os seguintes termos ou palavras-chave: Teatro; criança; arte e educação; Algarve; política cultural.

A tarefa seguinte consistiu na recolha e análise de documentação bibliográfica, ou por outras palavras, no estudo preliminar exploratório. Procurámos saber o que foi escrito sobre o objecto de estudo, que pesquisas foram realizadas, com a finalidade de encontrar recursos úteis para melhor compreendermos o fenómeno e ultrapassarmos evidências e lugares-comuns.

2. Intencionalidade do estudo

Com o presente estudo visámos efectuar um levantamento da oferta em termos de Teatro para a infância, no Algarve. Para o efeito, tencionámos contactar e recolher informações junto de grupos de Teatro, de câmaras municipais, de agentes culturais, da Direcção Regional de Cultura e da Direcção Regional de Educação do Algarve, na qualidade de produtores, promotores ou programadores de Teatro para crianças.

Foi, inicialmente, intenção nossa considerar como período de referência do estudo, os anos que medeiam entre a década de 90 do século passado e 2007. Considerámos pertinente que o estudo abrangesse o período em causa visto que a década de 90 foi caracterizada pela promulgação de inúmeros diplomas que determinaram, conseqüentemente, alterações na política cultural e educativa, e a elevação da Secretaria de Estado da Cultura a Ministério da Cultura. Devido à ausência de arquivos organizados e à inexistência de registos referentes ao período em questão, limitámos o estudo aos anos 2000 a 2007.

Julgámos importante identificar a dinâmica dos diversos actores locais individualmente e entre si, no processo de familiarização das crianças com o Teatro: produtores, promotores e organismos públicos. Pretendemos perceber se as crianças do Algarve tinham acesso ao Teatro e, em caso afirmativo, como era caracterizado esse

Teatro. Pareceu-nos preponderante centrarmo-nos nos critérios, nas opções, nos patamares de exigência de projectos a produzir ou promover pelos diversos agentes implicados. As características deste Teatro permitir-nos-iam aferir, também, sobre os hábitos de fruição, a formação e o alargamento de públicos, na medida em que estes aspectos decorrem do contacto directo das crianças com as manifestações artísticas.

Por último, tencionámos averiguar se este sector do Teatro foi objecto de medidas estratégicas e estruturais concretas nas diversas políticas culturais e educativas das autarquias e de organismos regionais tutelados pelo Ministério da Cultura e Ministério da Educação. Não menos importante, foi a nossa intenção de colocar novas dúvidas, questionar as certezas, ao longo do processo de investigação.

3. Importância do estudo

É acreditando na importância do contacto precoce, isto é, desde a infância, com o verdadeiro Teatro, no contributo para o enriquecimento e a formação pessoal, que se partiu para esta investigação. Ao fazer-se apologia à educação integral da criança, visamos, sem dúvida, um desenvolvimento holístico, multidimensional, que contemple não só as dimensões cognitivas, mas afectivas, éticas, estéticas, criativas, entre outras, também.

Em virtude da ausência de investigações no domínio da criação teatral e da oferta destinadas ao público infantil, este estudo pretende contribuir com dados e propostas que levem a alterações de posicionamento dos agentes educativos, dos agentes culturais e promotores face ao Teatro para a infância e à adopção de medidas estratégicas entre actores locais e regionais. Esta mudança detém uma importância de dimensões incalculáveis na medida em que implica alterações profundas em todo o processo.

4. Objectivos da Investigação

Partindo do pressuposto de que os objectivos de pesquisa mostram o que se pretende fazer e constituem-se como referências importantes do processo de investigação formulámos os seguintes objectivos gerais: caracterizar o Teatro para crianças no Algarve e identificar políticas e medidas estruturantes de apoio ao Teatro para a infância.

Tivemos sempre presente a relevância do desenvolvimento de um processo de reflexão que permitisse novas oportunidades de exploração, mudanças de direcção sempre que oportuno, mantendo coerência com a problemática e os objectivos estabelecidos.

5. Questões de pesquisa

Desde a formulação das primeiras questões, o pensamento organizou-se e dispôs de um fundo interpretativo. Ao privilegiarmos o procedimento indutivo na apreensão do real fomos levados a uma pesquisa exploratória. Após a identificação dos objectivos a atingir, foi preocupação nossa operacionalizá-los sob a forma de questões de pesquisa, traduzidas de forma simples, como a seguir se enuncia: representação sobre ‘Teatro’ e ‘Teatro para a infância’; projectos e produções de Teatro para crianças; promoção de Teatro para a infância; critérios na selecção de textos/projectos e/ ou produções de Teatro para crianças; projectos de formação do público infantil; características globais do Teatro para crianças no Algarve; políticas culturais de apoio ao Teatro para a infância.

6. Explicitação do processo de amostragem

Atentemos ao conceito apresentado por Carmo e Ferreira (1998: 191):

População ou universo é o conjunto de elementos abrangidos por uma mesma definição. Esses elementos têm, obviamente, uma ou mais características comuns a todos eles, características que os diferenciam de outros conjuntos de elementos.

(...) Amostra é um subconjunto da população, que se observa com o objectivo de tirar conclusões para a população de onde foi recolhida”.

Atendendo aos nossos objectivos, na constituição do universo de elementos a inquirir, foram considerados, numa primeira instância, todos os grupos de Teatro e promotores culturais da região que se dedicaram à produção ou promoção de Teatro para a infância, no período de referência: de 2000 a 2007. Visto não dispormos, inicialmente, de uma relação completa dos elementos da população (de grupos de Teatro e de agentes promotores) o levantamento foi conseguido através do processo de ‘bola de neve’, isto é, a partir de elementos já conhecidos foi possível identificar outros, até atingirmos o universo (v. quadro 2, Anexo 3; quadro 3, Anexo 4). Sublinhe-se que para além do universo de grupos de Teatro em questão, optámos por entrevistar, a título exemplificativo, um professor responsável pelo grupo de Teatro e por disciplinas da área do Teatro, de uma escola Secundária. Esta decisão foi tomada, tendo em consideração o papel desempenhado por grupos de alunos em acções de dinamização da Biblioteca Municipal e na participação em eventos culturais, como salientado pela respectiva Câmara Municipal e por outros grupos de Teatro do concelho.

Foram, por outro lado, consideradas fontes de informação todas as câmaras municipais do Algarve, a AMAL, a Direcção Regional de Cultura e a Direcção Regional de Educação do Algarve. No caso das câmaras municipais, foram contemplados todos os dezasseis elementos da população, não sendo necessário proceder à selecção da amostra. No caso dos restantes organismos mencionados, devido

às suas características próprias, não se integrando em outros conjuntos de elementos, a investigação focalizou-se num caso único de cada entidade.

Assim, para protagonistas deste estudo propusemos: um representante de cada um dos grupos de Teatro que se dedicaram ao Teatro para a infância; um representante de cada uma das câmaras municipais do Algarve; um representante de cada um dos agentes promotores de Teatro para a infância do Algarve; um representante da Direcção Regional de Cultura do Algarve; um representante da Direcção Regional de Educação do Algarve. Pelo facto de a AMAL informar, desde o início, de que não dispunha de informações que pretendíamos, foi retirada da lista de entidades a entrevistar. Em cada um dos restantes agentes ou entidades, o sujeito a inquirir foi seleccionado internamente.

7. Procedimentos metodológicos

A opção entre investigação quantitativa e a investigação qualitativa está associada a paradigmas que, por sua vez traduzem uma concepção da produção de conhecimento e do processo de investigação (Carmo e Ferreira, 1998). Mas, autores como Patton (1990), Miles e Hubermann (1994), Reichardt e Cook (1995), e Denzin, Cronbach *et al* (cit. por Carmo e Ferreira, 1998), defendem a tese de que é possível e desejável a combinação de características dos paradigma qualitativo e quantitativo, bem como a articulação dos dois tipos de métodos no trabalho de investigação. Patton (1990:14) diz-nos, a propósito:

Uma vez que métodos qualitativos e quantitativos implicam diferentes potencialidades e fraquezas, constituem estratégias alternativas mas não mutuamente exclusivas para a investigação. Tanto dados qualitativos como quantitativos podem ser recolhidos no mesmo estudo.

Mais adiante, o autor explica que a “combinação de metodologias”, ou seja, a “triangulação”, permite tornar o plano de investigação mais sólido.

Face à multiplicidade de fontes a recorrer neste estudo, à diferenciação da natureza das informações a obter, e, tendo em consideração as vantagens da triangulação de dados, julgamos pertinente recorrer a uma estratégia mista, ao *continuum* entre abordagens qualitativas e quantitativas. Sem esquecer que esta decisão teria, como salienta Júlia Brannen (cit. por Carmo e Ferreira, 1998: 176), “implicações de natureza teórica, atendendo a que a utilização de diferentes métodos de investigação tem também como base diferentes pressupostos”. Por outras palavras, haveria diferenciação relativamente ao processo de recolha de dados e ao modo como estes seriam registados e analisados.

7.1. Metodologias qualitativas

A expressão ‘metodologias qualitativas’ compreende um conjunto de abordagens que adquirem diferentes designações consoante os autores. Frederick Erickson (cit. por Lessard-Hébert, 2005: 31) prefere a designação de investigação “interpretativa” que inclui abordagens diversas que o autor recusa denominar de não quantitativas, porque também são possíveis quantificações nos diversos procedimentos.

Na metodologia qualitativa, é dado relevo ao contexto de descoberta antes e durante a recolha dos dados, interessando, sobretudo, o processo de investigação e não apenas os resultados que dela decorrem. Dado o carácter exploratório da investigação, a problemática foi esboçada no início mas o quadro de análise do estudo foi sendo progressivamente elaborado através de um constante questionamento dos dados, na tentativa de conhecer uma realidade não estudada (Carmo e Ferreira, 1998).

7.2. Metodologias quantitativas

A utilização de métodos quantitativos pressupõe a definição de variáveis de observação, uma recolha rigorosa de dados (quantitativamente mensuráveis), uma quantificação dos dados recolhidos, permitindo a generalização dos resultados, a caracterização da população, o estabelecimento de relações entre variáveis e a previsão de fenómenos (Carmo e Ferreira, 1998). Reparemos, contudo, que o instrumento estatístico tem um poder de elucidação limitado aos postulados e às hipóteses metodológicas sobre que se baseia, não dispondo em si mesmo, de um poder explicativo.

7.3. Técnicas e instrumentos de recolha de dados

Relativamente a métodos e técnicas de investigação existe uma diversidade de definições, mas atentemos na concepção apresentada por Grawitz (1986: 361), por nos parecer esclarecedora:

[Os **métodos** são] um conjunto concertado de operações postas em prática para atingir um ou mais objectivos, (...) um conjunto de normas que permitem seleccionar e coordenar as técnicas. Os métodos constituem de forma mais ou menos abstracta ou concreta, precisa ou vaga, um plano de trabalho em função de uma finalidade.

[As **técnicas** são] procedimentos operatórios rigorosos, bem definidos, transmissíveis, susceptíveis de serem novamente aplicados nas mesmas condições, adaptados ao tipo de problema e aos fenómenos em causa. (...) A escolha das técnicas depende do objectivo que se quer atingir, o qual, por sua vez está ligado ao método de trabalho.

Segundo De Bruyne *et al* (1974), é na instância metodológica que são recolhidas as informações sobre o mundo real e convertidas em dados pertinentes face à problemática da investigação. De modo a “instrumentar” a investigação tornou-se necessário seleccionar o modo de pesquisa, técnicas de recolha e instrumentos de registo de dados.

Dado que formulámos questões que não tinham sido postas anteriormente e que procurámos obter dados que não se encontravam disponíveis, esta investigação exigiu instrumentos apropriados para a obtenção da informação necessária. Desta forma, face aos objectivos da investigação e à natureza dos fenómenos a observar, considerámos adequado recorrer à entrevista, à ficha de caracterização do agente/ da entidade e à pesquisa documental, instrumentos e técnicas que se proporcionaram à posterior análise qualitativa e quantitativa dos dados recolhidos.

7.3.1. Inquérito por entrevista

Segundo Carmo e Ferreira (1998: 123), o termo inquérito aplica-se a “uma forma para designar processos de recolha sistematizada, no terreno, de dados susceptíveis de poder ser comparados”. Desses processos ou técnicas, a entrevista foi o instrumento que melhor se proporcionou à delimitação dos sistemas de representações veiculados pelos entrevistados. Albarello *et al* (1997: 85) enfatizam que o “indivíduo é interrogado enquanto representante de um grupo social”. A importância fundamental da entrevista reside no facto de ser realizada em situação presencial, sob a forma oral, permitindo a interacção directa entre entrevistado e entrevistador. Deste modo, respeitámos orientações relevantes, tanto na fase inicial como no decorrer da entrevista.

Na fase de construção do instrumento, tivemos presente o facto de uma investigação implicar desde o início, uma postura interpretativa, principalmente no momento da constituição do guião da entrevista. Tal como Bardin (2007) e Estrela (1994) sugerem, definimos objectivos com um conjunto próprio de questões orientadoras, em cada um dos seis Guiões de entrevista, que possibilitaram a recolha das informações pretendidas, tal como se explicita seguidamente, de forma muito sintética.

Tivemos a preocupação de estabelecer uma ligação com os objectivos e as questões de pesquisa acima definidos (v. ponto 4. e 5.) para que houvesse uma coerência no processo de investigação.

O primeiro bloco de questões, comum a todos os guiões, visou a legitimação da entrevista e a motivação do entrevistado.

No Guião de entrevista aos grupos de Teatro (v. Anexo 5), os restantes blocos visaram: a identificação do grupo de Teatro e do entrevistado; a caracterização das produções do grupo; a caracterização do desempenho do grupo; a caracterização do Teatro para a Infância no Algarve; a caracterização da política cultural de Organismos públicos, de apoio ao Teatro para a Infância.

As secções do Guião de entrevista às autarquias (v. Anexo 6) contemplaram: a identificação do entrevistado; o conhecimento das perspectivas do entrevistado sobre Teatro/ Teatro para a Infância; o conhecimento das medidas estratégicas da autarquia na promoção do Teatro para a Infância; o conhecimento de medidas de formação de públicos; o conhecimento da política cultural da autarquia de promoção e apoio ao Teatro para a infância; a caracterização do Teatro para a infância no Algarve.

No Guião de entrevista aos agentes promotores (v. Anexo 7), os blocos de questões pretenderam averiguar: a identificação do entrevistado e do agente promotor; as perspectivas do entrevistado sobre Teatro/Teatro para a infância; as opções dos agentes promotores na promoção do Teatro para a infância; as medidas de formação e alargamento de públicos; as medidas estratégicas de gestão do agente promotor; as características do Teatro para a infância no Algarve.

O Guião de entrevista à Direcção Regional de Cultura do Algarve (v. Anexo 8) foi constituído por outras seis partes dedicadas: à identificação do entrevistado; ao conhecimento da perspectiva do entrevistado sobre Teatro/ Teatro para a Infância; ao

conhecimento de medidas estratégicas da DRC Alg., na promoção do Teatro para a Infância; ao conhecimento de medidas de formação e alargamento de públicos; conhecimento da política cultural da DRC Alg., de promoção e apoio ao Teatro para a Infância; a caracterização do Teatro para a Infância no Algarve.

O conjunto de questões, do Guião de entrevista à Direcção Regional de Educação do Algarve (v. Anexo 9), visou: a identificação do entrevistado; o conhecimento da perspectiva do entrevistado sobre Teatro/ Teatro para a Infância; o conhecimento das medidas estratégicas, da DRE Alg., na promoção do Teatro para a Infância; o conhecimento de medidas de formação e alargamento de públicos; o conhecimento da política educativa, da DRE Alg., de promoção e apoio ao Teatro para a Infância; a caracterização do Teatro para a Infância no Algarve.

Optámos por implementar entrevistas semi-directivas ou semi-estruturadas (v. Anexos 10, 11, 12, 13, 14), que incluíram questões abertas, permitindo formas de expressão livres e espontâneas, e questões objectivas ou fechadas, referenciadas a um quadro estabelecido (Lessard-Hébert *et al*, 2005; Estrela 1994). O primeiro tipo de questões visou circunscrever a percepção e o ponto de vista de uma pessoa ou de um grupo de pessoas, propício a uma posterior análise de conteúdo das respostas. As perguntas fechadas não proporcionam qualquer variável, sendo as respostas facilmente quantificáveis.

7.3.2. Ficha de caracterização

O método de recolha de dados deve ser adaptado ao tipo de dados a investigar. A necessidade de recolher informações (quantitativamente mensuráveis) não disponíveis, levou-nos à construção de instrumentos de investigação mais sistemáticos, designados

por Ficha de caracterização do agente cultural (v. Anexos 15 e 16) – produtor ou promotor –, Ficha de caracterização da autarquia (v. Anexo 17), Ficha de caracterização da DRC Alg. (v. Anexo 18) e Ficha de caracterização da DRE Alg. (v. Anexo 19).

Na fase preliminar à concepção destas ferramentas de registo e sistematização de dados, adoptámos os mesmos procedimentos que anteriormente descritos, referentes aos inquéritos por entrevista (Carmo e Ferreira, 1998). Definimos objectivos e precisámos os aspectos distintivos a estudar, nos planos de cada uma das fichas (v. Anexo 20, 21, 22, 23 e 24). Tivemos a preocupação de estabelecer uma ligação com os objectivos e as questões de pesquisa acima definidos (v. ponto 4. e 5.) para que houvesse uma coerência no processo de investigação (Rosental e Frémontier-Murphy, 2002).

As Fichas de caracterização ou registo (v. Anexos 15, 16, 17, 18 e 19), destinadas aos diversos agentes e entidades, visaram, muito sinteticamente, a recolha de informações sobre o número de peças de Teatro para a infância produzidas e promovidas, a data e o local de apresentação, a proveniência dos grupos, a itinerância dos grupos, o tipo de espectadores, a relação entre o número de produções destinadas aos adultos e o número de produções para crianças, agentes produtores e promotores do concelho, a rede de salas de espectáculos no concelho, a relação entre o número de candidaturas e o número de projectos apoiados, as fontes de apoios ou subsídios.

7.3.3. Pesquisa documental

Segundo Carmo e Ferreira (1998: 59), uma pesquisa documental “visa seleccionar, tratar e interpretar informação bruta existente em suportes estáveis (...) com vista a dela extrair algum sentido.” Consiste, portanto, num processo de transformação da informação contida em documentos, atribuindo-lhe a forma conveniente e outro modo

de representação. Em todas as fases do estudo, revelou-se fundamental recorrer a este método de recolha e verificação de dados, envolvendo um processo de transformação da informação contida nos documentos. A pesquisa incidiu designadamente sobre sinopses e fichas técnicas de produções teatrais, o historial e repertório de grupos de Teatro, programações, relatórios de actividades, legislação e documentos oficiais, jornais, revistas, estatísticas, bases de dados em suporte informático, Anuários do Algarve e registos em arquivos.

7.4. Descrição do plano de investigação

No início da investigação foi estabelecido o plano de investigação, que constituiu uma previsão, uma linha orientadora, dos procedimentos a adoptar. A noção de tempo útil de pesquisa assumiu-se como condicionador importante da determinação do objecto de estudo e da metodologia a adoptar.

Assim, foi estruturado em fases relacionadas entre si e, nalguns casos, a decorrer em simultâneo (v. Cronograma, Anexo 25), prevendo-se alguma flexibilidade, visto que a consecução do plano dependia, em parte, da colaboração e disponibilidade de terceiros.

A primeira fase prevista decorreu de Outubro a Dezembro de 2007 e visou a revisão da literatura, destinada à formulação do quadro conceptual e à construção dos instrumentos de recolha de dados. Na segunda fase, de Novembro de 2007 a Janeiro de 2008, o plano contemplou o trabalho de campo, isto é, o levantamento das fontes de informação e estabelecimento de contactos, realização de entrevistas e recolha de informação de natureza diversificada. Entre Fevereiro e Maio, tencionámos levar a

efeito a fase de análise, tratamento e interpretação de dados recolhidos e, finalmente, de Junho a Setembro, a redacção e correcção da dissertação.

7.5. Actividades desenvolvidas – recolha de informação

Visto não existir uma base de dados sobre os grupos de Teatro que se têm dedicado à produção de espectáculos para crianças no Algarve, partimos de listas da Direcção Regional de Cultura do Algarve, sobre Agentes Culturais da região, e do levantamento efectuado por Ana Cristina Oliveira (2006), referenciado na sua obra *Meio Século de Teatro no Algarve*. Começámos por estabelecer contactos telefónicos com os grupos de que tínhamos conhecimento e marcar entrevista no caso de se dedicarem ao Teatro para a infância. Foi necessário esclarecer convenientemente o nosso conceito de Teatro para a infância ou para crianças na medida em que nos deparamos com muitas situações de Teatro infantil e de expressão dramática (por crianças), que foram eliminadas por não se enquadrarem nos nossos objectivos.

Como referido acima (v. ponto 6.), a partir de entrevistas realizadas a grupos de Teatro, a entidades promotoras e às autarquias, fomos informados da existência de outros agentes produtores e promotores até atingirmos todos os elementos do Universo (v. quadro 2, Anexo 3; quadro 3, Anexo 4).

No que diz respeito à marcação de entrevistas com as autarquias e as Direcções Regionais de Cultura e de Educação do Algarve, o processo foi mais complexo e moroso, o que implicou o prolongamento do período previsto para a fase de recolha de dados. Os contactos foram estabelecidos via ofício, a explicitar o propósito da entrevista. Na generalidade dos casos, foi necessário um reforço sistemático, na tentativa de marcação da entrevista, através de telefonemas frequentes, do reenvio de

ofícios e da deslocação às autarquias para exposição pessoal aos autarcas, na hora de atendimento ao munícipe.

Os sujeitos a entrevistar foram seleccionados pelos próprios agentes e organismos, sendo, no caso das autarquias, Vereadores da Educação e/ou Cultura ou Técnicos Superiores responsáveis pela programação de actividades culturais destinadas a escolas ou ao público em geral.

Atendendo ao preconizado por Rogers (1985), Albarello *et al* (1997) e por Estrela (1994), tentámos seguir alguns procedimentos indispensáveis ao estabelecimento de um clima de diálogo compreensivo com os entrevistados. Assim, adoptámos uma postura de escuta interessada, de respeito pela fluência do discurso, procurámos não despoletar situações que pudessem influenciar o entrevistado, sem perdermos a noção dos objectivos da investigação.

De um modo geral, os entrevistados mostraram interesse em colaborar, mas colocaram desde o início um grande obstáculo: a inexistência de registos e arquivos organizados com a informação pretendida, necessária ao preenchimento da Ficha de Caracterização (v. Anexos 15, 16, 17, 18 e 19). Cada agente ou organismo estipulou o período de tempo necessário para a recolha de informações e preenchimento da Ficha de Caracterização, mas em função do nosso tempo útil de pesquisa, também.

A predisposição para colaborar e a forma de organizar a recolha de dados, diferiu de autarquia para autarquia. Nalguns casos, coube a nós consultar os arquivos municipais e recolher os dados, noutras foi necessário contactar técnicos de diversos sectores e divisões, designadamente da Acção Social, da Educação, da Cultura, da Biblioteca, do Museu, entre outros. Considerámos, igualmente, preponderante contactar responsáveis por equipamentos e salas de espectáculos municipais ou privados, de forma a completar ou confirmar informações disponibilizadas. Visto que o tempo

proposto foi excedido, tornou-se necessário recorrer à definição de estratégias complementares que passaram pela realização de contactos telefónicos sistemáticos às Autarquias que se tinham predisposto efectuar a recolha.

Após a recolha dos dados, verificámos que muitas das Fichas de Caracterização dos agentes produtores, agentes promotores e autarquias encontravam-se incompletas, em diversos parâmetros, o que exigiu um esforço suplementar no cruzamento de dados fornecidos pelos grupos de Teatro e pelos outros agentes e entidades. Foram empreendidos contactos regulares para validação das respostas incompletas ou incoerentes.

Houve ainda lugar ao mesmo procedimento relativamente a grupos de Teatro de fora da região, através de contactos telefónicos, por e-mail ou através da consulta dos próprios sites. A análise de sinopses e fichas técnicas de espectáculos realizados revestiu-se de grande utilidade para completar e organizar os dados obtidos até então. Foi ainda necessário recorrer ao Arquivo Distrital para pesquisa em artigos de jornais e ao Arquivo de licenças de representação para espectáculos, da Inspeção-Geral de Actividades Culturais.

Como Quivy e Campenhoudt (1998: 31) nos dizem, a investigação é “um caminhar para um melhor conhecimento e deve ser aceite como tal, com todas as hesitações, desvios e incertezas que isso implica”. Essa realidade foi vivida como um fenómeno natural e de enriquecimento pessoal e profissional.

Como se demonstra no ponto seguinte, o conjunto das entrevistas recolhidas foram alvo de uma análise de conteúdo e/ou quantitativa, mediante uma série de operações, de forma a interpretar o corpus abundante e multiforme. As fichas de caracterização foram sujeitas apenas à análise quantitativa. Segundo Miles e Huberman (1994) a análise de

dados abrange os passos que passaremos a sintetizar: redução dos dados, apresentação dos dados, interpretação e verificação de conclusões.

8. Análise e tratamento de dados

A distinção entre a recolha, tratamento e análise de informações não são nítidas. Quivy e Campenhoudt (2003: 223) afirmam que, “[o]s métodos de recolha das informações associam intimamente a recolha e a análise (...) assegurando a coerência e o sentido do conjunto do trabalho”.

8.1. Análise de conteúdo

Na medida em que a análise de conteúdo adequa-se à análise de valores e representações, da lógica do funcionamento das organizações e ao estudo de produções culturais e artísticas, justifica-se plenamente o recurso a esta técnica tendo em conta os objectivos do presente estudo (Quivy e Campenhoudt, 1998).

Por outro lado, a necessidade de descobrir, de ir além das aparências, associada ao desejo de rigor metodológico, constituem as potencialidades da análise de conteúdo. O recurso a procedimentos sistemáticos e objectivos possibilitaram a descrição dos conteúdos das mensagens e, por meio de indicadores, a inferência de conhecimentos (Bardin, 2007), como passaremos a discriminar.

Na posse de mensagens provenientes de diferentes locutores, efectuámos a análise a entrevistas semidirectivas ou semiestruturadas, integralmente transcritas, de dois

grupos relativamente homogéneos: os elementos de grupos de Teatro e os representantes das câmaras municipais do Algarve.

Com o objectivo de sistematizar as respostas num formato que permitisse resumir e organizar a sua produção, levámos a efeito uma leitura ‘flutuante’ das entrevistas e pela lista das questões de pesquisa, acedemos a uma primeira aproximação aos conteúdos e à forma de tratamento da informação. Devido à quantidade dos documentos, à dimensão do *corpus*, optámos por efectuar uma análise de conteúdo questão a questão.

Iniciando a redução de dados, procedemos à elisão das questões e dos segmentos dos textos que não correspondiam aos objectivos em vista. Passámos à organização da codificação (Van der Maren, 1996), através da determinação de segmentos significativos ou unidades de registo, pela classificação sistemática, por diferenciação, para que unidades (homogéneas e exclusivas), com idêntico valor semântico, fossem alvo de apenas um agrupamento. Por condensação dos dados, foram determinados os indicadores que constituem representações simplificadas dos dados brutos (v. Anexo 26 – Análise de entrevistas a grupos de Teatro - e Anexo 27 – Análise de entrevistas a autarquias).

Em investigação qualitativa atribui-se grande relevo à validação do trabalho realizado, pelo que recorremos à “verificação intercodificadores” (Van der Maren, 1996), à “fidelidade intercodificadores” (Carmo e Ferreira, 1998) ao “método dos juízos externos” (Estrela, 1994), isto é, ao teste de validade e fidelidade por um analista, verificando as concordâncias e divergências.

A análise qualitativa permitiu verificar a importância do interesse, da novidade, do valor de cada tema, a partir da presença (ou ausência) do índice. Nas perguntas abertas, para além da análise categorial qualitativa procedemos a uma análise numérica simples,

ao cálculo da frequência dos elementos significativos bem como às respectivas percentagens, permitindo enriquecer a interpretação dos dados.

As perguntas fechadas do inquérito por entrevista implicaram apenas a abordagem quantitativa pelo facto de os resumos numéricos representarem apenas o conjunto do código utilizado. A contagem de frequências e o cálculo das percentagens permitiram uma análise objectiva e exacta (Bardin, 2007).

Por fim, sistematizámos os dados obtidos pelos processos descritos, construindo quadros representativos das diferentes questões analisadas.

Debruçar-nos-emos, neste momento, sobre as mensagens singulares, de natureza diversa, provenientes de um locutor: a entrevista ao representante da Direcção Regional de Cultura do Algarve e a entrevista a um representante da Direcção Regional de Educação do Algarve. Em ambos os casos, procedemos a uma pré-leitura do material com vista à estruturação das partes constituintes do tema, à compreensão da globalidade dos dados, à validade dos mesmos através de processos de triangulação. Devido à singularidade e à riqueza das respostas, procederemos apenas à extracção de passagens significativas para citação e ilustração da interpretação. Aliás, como Bardin assinala (2007: 111), “[a] divisão das componentes das mensagens analisadas em rubricas ou categorias não é uma etapa obrigatória de toda e qualquer análise de conteúdo.”

O processo acima descrito aplicou-se, de igual modo, à análise das entrevistas realizadas aos dois agentes promotores. Contudo, neste caso, perante documentos idênticos, procedemos a uma análise comparativa, temática, permitindo estabelecer relações entre as variáveis apresentadas pelos locutores.

Em todo este processo, tivemos sempre presente a análise de enunciações a partir de critérios que tivessem em vista o conteúdo explícito e não interpretações espontâneas, referências ideológicas ou normativas próprias.

8.2. Análise quantitativa

Uma vez recolhidas as Fichas de Caracterização das várias entidades foi necessário passar ao estudo da informação contida. Referir-nos-emos apenas à análise quantitativa, por não termos submetido a informação extraída a ferramentas matemáticas, características das técnicas estatísticas.

As Direcções Regionais de Cultura e Educação não dispunham de dados que permitissem completar as respectivas Fichas. Assim, apenas conseguimos as Fichas de Caracterização preenchidas pelos grupos de Teatro, pelos agentes promotores e pelas autarquias. Desta forma, definimos parâmetros e avaliámos a consistência das respostas. Para extrair informação dos dados foi necessário organizá-los. Esta organização permitiu uma melhor compreensão da informação. Resumimos a informação, procurámos efectuar apresentações sintéticas, através da construção de quadros, e de gráficos. Este procedimento permitiu-nos estimar quantidades que levaram à interpretação dos resultados atendendo ao contexto do problema e tirar as conclusões finais acerca da população (Rosental e Frémontier-Murphy, 2002).

9. Critérios de cientificidade

Conforme preconizado por Denzin (cit. por Patton (1990), a utilização da triangulação num estudo apresenta múltiplas vantagens. Assim, na medida em que recolhemos informações de diversas fontes, foi possível recorrer à triangulação de dados bem como à triangulação metodológica, ao aplicarmos diferentes métodos e técnicas para estudar o problema. Procurámos, de igual forma, valorizar o contributo de várias perspectivas na interpretação de um mesmo conjunto de dados.

Julgámos fundamental proceder à clarificação dos critérios de cientificidade, que consistem na objectividade, validade e fidelidade, sendo, para o efeito necessária a ‘documentação’ sistemática dos procedimentos utilizados (validade interna). Esta atitude pressupôs o estabelecimento de normas (quadro conceptual) que legitimaram a aplicação de um juízo de valor aos conhecimentos obtidos, para, sob um ponto de vista ético, se verificasse transparência das informações prestadas (objectividade) (Lessard-Hébert, 2003).

Dando corpo ao que Kirk e Miller (1986) designam por ‘fidelidade’, efectuámos a descrição das técnicas e instrumentos de medida ou de observação aplicadas. Quanto ao conceito de ‘validade’, explicitámos acima (v. ponto 8.2), os procedimentos adoptados para que se verificasse uma correspondência entre o que o julgávamos estar a observar e o que observámos efectivamente.

10. Síntese global

Após a formulação da pergunta de partida – *Como é caracterizado o Teatro para a infância no Algarve?* - clarificámos as nossas intenções quanto ao objecto de estudo e o tipo de estudo que iríamos realizar. A definição das palavras-chave foi fundamental para delimitar o campo da nossa investigação e proceder ao estudo preliminar, com vista à recolha e análise de documentação diversificada. O levantamento de recursos, de fontes de informação, investigações na área em questão e a maturação teórica inicial decorreram do procedimento anterior. Conscientes dos objectivos a atingir, das questões de pesquisa a concretizar, do universo de inquiridos, do posicionamento metodológico, passámos à construção de instrumentos de recolha de informações, em função da natureza dos dados a recolher. Face à multiplicidade de fontes de informação, à

diferenciação da natureza das informações a recolher e às vantagens da triangulação a vários níveis, considerámos que a nossa opção metodológica passaria por uma estratégia mista, isto é, um *continuum* entre abordagens qualitativas e quantitativas. Não ficámos alheios ao facto de que esta opção teria implicações nos processos de recolha, de registo e de análise de dados, uma vez que as transformações do material, anteriores e posteriores ao tratamento dos dados, são operações das quais depende a riqueza da pesquisa.

Dado o carácter exploratório da investigação, ao longo de todo o processo, o quadro de análise do estudo foi sendo progressivamente elaborado através de um constante questionamento das informações, na tentativa de conhecer uma realidade não estudada, de levar a efeito novas oportunidades de exploração, e ultrapassar obstáculos e as evidências dos lugares-comuns. De forma a conseguir uma recolha de dados representativa do universo, completa, fidedigna, empreendemos estratégias de reforço e de triangulação de dados, de fontes de informação e de métodos. Para o efeito, recorremos a meios diversificados para estabelecer contactos sistemáticos com os próprios inquiridos, com informadores de sectores complementares das Câmaras Municipais, com grupos de Teatro provenientes de outras regiões. Com o mesmo objectivo, consultámos arquivos municipais, o arquivo distrital, o arquivo da Inspeção-Geral de Actividades Culturais e técnicos de equipamentos e salas de espectáculo do Algarve.

Na posse de todas as informações recolhidas, seguimos duas vias complementares no tratamento de dados: análise de conteúdo e a análise quantitativa. A necessidade de descobrir, de ir além das interpretações espontâneas, implicou a adopção de procedimentos sistemáticos e objectivos, aliados ao rigor metodológico. Por outro lado, as informações, provenientes das fichas de caracterização ou de registo, correspondentes

a factos reais proporcionaram apenas uma análise quantitativa. Após a organização, o passo que se seguiu traduziu-se no resumo e apresentação sintética dos dados, através de quadros e gráficos, com vista a uma análise e interpretação claras.

Em conclusão, julgamos poder afirmar que, pela documentação das posições tomadas e etapas percorridas, atendemos aos critérios de cientificidade, isto é, à objectividade, à validade e à fidelidade, que visaram o rigor, tendo em conta a responsabilidade ética na investigação.

CAPÍTULO V – ANÁLISE, APRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

Tendo a interpretação sido redutora antes do tratamento, é agora criadora para o suscitar de explicações e de novas questões. Nesta fase procedemos à elaboração de hipóteses, à enunciação de relações plausíveis e pertinentes, à exposição da dinâmica das relações e do funcionamento, à explicitação de fenómenos interrogados, em suma, que permitam compreender para explicar.

As tácticas utilizadas para induzir hipóteses consistiram em relevar temas e estruturas que se repetiam, reagrupar, estabelecer ligações, analisar as variações sistemáticas, os pontos de ruptura e o encadeamento lógico das evidências.

Passamos, de imediato, à apresentação e análise interpretativa dos dados resultantes da análise das entrevistas realizadas, bem como das fichas de caracterização dos diversos agentes: grupos de Teatro, autarquias, agentes promotores, a Direcção Regional de Cultura do Algarve e a Direcção Regional de Educação do Algarve. Acrescentemos, ainda, que reportar-nos-emos na generalidade, aos aspectos mais significativos de cada ‘área de análise’, por uma questão de economia de páginas, dadas as limitações a que estamos sujeitos.

Visto que a Direcção Regional de Educação do Algarve (DRE Alg.) e a Direcção Regional de Cultura do Algarve (DRC Alg.) constituem organismos independentes e com características próprias, não puderam ser agrupados aos Agentes Produtores e Promotores de Teatro para a infância, aquando da análise e tratamento de dados. Desta forma, as perspectivas expressas pelos representantes desses organismos serão citadas, sempre que oportuno.

Para melhor compreensão dos quadros apresentados no presente capítulo, é de referir que alguns agentes e entidades não facultaram a informação pretendida. A Câmara Municipal de Vila do Bispo e o Grupo de Teatro 100 Palavras não concederam a entrevista; a Câmara Municipal de Aljezur, os Grupos de Teatro Primusomnium, Féch'Ópano e Boneco Sabichão – Marionetas Bónus Frater, não facultaram as fichas de caracterização.

Considere-se a seguinte legenda para melhor compreensão dos quadros que sintetizam os dados:

N = nº total de respondentes	EG – entrevista a grupo de Teatro
Ni = número de indicadores	EA – entrevista a autarquias
O = nº de ocorrências	EP – entrevista a promotores
tO = nº total de ocorrências	DRC Alg – Direcção Regional de Cultura do Algarve
AUT. - Autarquias	DRE Alg – Direcção Regional de Educação do Algarve
G.T. – Grupos de Teatro	P1 – promotor 1
P. – Promotor	P2 – promotor 2

1. Representações sobre ‘Teatro’ e ‘Teatro para Crianças’

1.1. Função do Teatro

Da leitura dos quadros 4 e 5 - Anexo 28, releva que tanto para os grupos de Teatro como para as autarquias, a função do Teatro, em termos gerais, resume-se acima de tudo à ‘Formação pessoal e social’. A importância atribuída a este indicador traduz-se, respectivamente, num valor percentual de 41.2% e 23.1% (do tO). Os grupos de Teatro também valorizam a função reflexiva, de questionamento do mundo, o que corresponde a 20.6% (do tO), enquanto que para as autarquias é atribuído um valor percentual de

12.8% (do tO). Apenas as autarquias atribuíram maior relevância à função cultural (20.5% do tO) e de entretenimento (17.9% do tO) do teatro. A Arte orientada para o desenvolvimento pessoal é designada de “verdadeira arte” (v. ponto 3.1, Cap. I), abre horizontes para a quebra de normas e clichés, confere novos significados e reporta-se a novas maneiras de ver e avaliar a realidade, o que se liga intimamente com a segunda função (reflexiva), maioritariamente valorizada por grupos de Teatro. A divergência de entendimento evidencia-se quando algumas autarquias vêem no Teatro a função recreativa, apreciada pela cultura de massas, mas não exerce qualquer efeito na personalidade.

Segundo os dados constantes no quadro 6 - Anexo 28, o agente promotor 1 nomeia as funções de ‘Comunicação’, ‘Informação’ e ‘Formação’, enquanto que o agente P2 destaca as funções de ‘Desenvolvimento sócio-cultural’, ‘Reflexão’ e ‘Divulgação de autores e textos’ (O= 1 cada). Podemos assim, traçar um paralelo entre as presentes concepções e as acima veiculadas, mas noutros termos.

Constatemos que, tanto a DRC Alg., como a DRE Alg., partilham, em parte, da mesma perspectiva sobre a função do Teatro:

DRC Alg.: Função lúdica.

DRE Alg.: Função lúdica e formativa.

A visão que estes dois agentes têm do Teatro merece especial destaque porque remete-nos para o que foi acima mencionado sobre os aspectos recreativos da arte equiparada a “quase-arte” industrial. Urge perguntar que utilidade tem aquilo que é oferecido às crianças.

1.2. Diferenças entre Teatro para crianças e Teatro para adultos

Quanto às características que destacam o Teatro para a infância relativamente ao Teatro para adultos, tanto os grupos de Teatro como as autarquias (v. quadros 7 e 8 - Anexo 28) apontam a ‘Dramaturgia’, em primeiro lugar. Para os grupos de Teatro, este indicador reúne 31.8% das ocorrências, havendo uma preocupação com a adequação da linguagem, das ideias, do tema, dos conteúdos e do texto. Sobretudo no caso das autarquias, a tónica é posta no carácter didáctico/ pedagógico (58.7% do tO) do Teatro para crianças. Conclui-se que em ambos os casos o enfoque incidiu no ‘texto’, no ‘tema’, numa perspectiva didáctica. Atentemos nos seguintes excertos de entrevistas:

A vertente pedagógica é uma componente mais forte no teatro para crianças. O teatro para adultos não precisa (EG5).

Os conteúdos, componente mais pedagógica, no teatro para a infância (EA14).

No Teatro para a infância, a mensagem deve ser alusiva ao dia que se assinala ou à temática da escola, ou seja, um complemento ao estudo (EA16).

Será que a linguagem teatral é reduzida a objectivos meramente didácticos o que afasta a criança de vivenciar o teatro como arte?

Os grupos de Teatro (27.3% do tO) preconizam o ‘Trabalho do actor’ como um dos aspectos significativos, com incidência no ritmo, na interacção, na exigência. Comparativamente, há uma grande discrepância, na medida em que para as autarquias, o ‘Trabalho do actor’ corresponde apenas a 6.5% (do tO).

Se, como nos diz Aguilar (v. ponto 2.1, Cap. I), o Teatro é uma “realização artística portadora duma proposta estética”, os grupos de Teatro associam-no a ‘Lúdico’, a ‘Linguagem Corporal’ e a ‘Interacção’ e as autarquias a ‘Emocional’ e a

‘Lúdico’. Numa primeira instância, no ponto 1.1. do presente Capítulo, é atribuído ao Teatro um papel primordial no desenvolvimento pessoal e social, mas as opções em termos de estética teatral, não se coadunam com essa função atribuída, nomeadamente o carácter lúdico. Vejamos os seguintes exemplos ilustrativos:

(...) o Teatro para a infância deve ser um permanente exercício lúdico, convite ao sonho e à festa participada (EA12).

O Teatro para Crianças serve de divertimento, para identificarem-se com personagens (EG14).

Por outras palavras, a proposta estética dos criadores e programadores parece direccionar-se no sentido da diversão e não do enriquecimento pessoal da criança.

Veja-se no quadro 9 - Anexo 28, um dos agentes promotores não assinala diferenças entre Teatro para crianças e Teatro para adultos, enfatiza apenas o direito a ‘Produtos artísticos com idêntica qualidade’ e a definição de ‘Objectivos muito claros’ (O=1 cada) da parte do criador. O segundo agente promotor salienta, como características específicas do Teatro para o público infantil, a necessidade de ‘Simplicidade dos textos’, ‘Maior ênfase nos cenários’, ‘Maior importância da música’ e a ‘Interação com o público’ (O=1 cada). Equipara Teatro a produções comerciais, de qualidade inferior em que o nível literário é pobre, a participação é provocada e a música serve para manter a criança concentrada e divertida. Trata-se de uma animação e não de uma criação artística. Um teatro antónimo de rigor e despojamento.

A propensão para a preocupação com a cenografia e os figurinos também é comum a alguns grupos de Teatro, como os entrevistados a propósito dizem:

No teatro para a Infância, a mensagem é mais visual e directa. A cor e o movimento são importantes (EG13).

(...) o Teatro para a Infância implica mais brilho e cor no cenário e guarda-roupa (EG15).

Para muitas crianças, têm que ser muito bem trabalhadas em termos de cenários, figurinos (cor e fantasia) (EG17).

(...) utilizar mais o gesto, e o cenário deve ser atractivo e dinâmico de modo a atrair as crianças e haver interactividade (EA11).

1.3. Função do Teatro na formação da criança

Atente-se nos quadros 10 e 11 - Anexo 28 e repare-se que tanto os grupos de Teatro como as câmaras municipais concebem o ‘Desenvolvimento pessoal’ (O= 13 e O= 9, respectivamente), como a principal função do Teatro na formação da criança, o que se traduz, respectivamente, num valor percentual de 32.5% e 20.9% do total das ocorrências. É de salientar que para ambos os grupos entrevistados a representação de ‘Teatro’, em sentido lato, e de ‘Teatro para a Infância’ surge associada ao desenvolvimento visto como ‘crescimento’ do indivíduo, adulto ou criança, aliás perspectiva acima expressa (ponto 1.1), mas contrariada na categoria temática seguinte (ponto 1.2). Assinalemos que a ‘Função didáctica’ detém um grande peso tanto para os grupos de Teatro como para as autarquias, 17.5% e 16.3% (do tO) respectivamente. Deparamo-nos, novamente, com o didactismo curricular, em que fazer aproveitamento do espectáculo significa reduzir e limitar a obra de Arte. Ao transformar o palco numa aula, que pretende instruir ou moralizar, não estamos, certamente, a falar de teatro. Há um reforço da hegemonia do domínio cognitivo enquanto que a Arte em si, propicia o desenvolvimento da sensibilidade, da afectividade e, acima de tudo, ajuda a encontrar um sentido para a vida.

Como nos foi possível reconhecer, no Capítulo I (ponto 2.3), o teatro deve ir ao encontro da imaginação criadora, do maravilhoso peculiar da criança e da magia do seu universo vivencial, daí que para ambos os grupos entrevistados, o ‘Despertar do imaginário’ e o ‘Apelo ao imaginário’ ocupa o terceiro lugar em termos de importância atribuída.

Conforme podemos constatar no quadro 12 - Anexo 28, apenas uma das entidades promotoras pronunciou-se sobre o papel do Teatro na formação da criança, apresentando um ponto de vista múltiplo: ‘Sensibilização para temas actuais e sociais’, possibilitar a ‘Reflexão de forma lúdica’, o ‘Desenvolvimento da imaginação’, o ‘Desenvolvimento do sentido crítico’ e o ‘veículo de valores’.

Atentemos, por fim, nas perspectivas das seguintes entidades:

DRC Alg.: É importante a nível da língua materna, da compreensão de um texto, da dicção e da visão.

DRE Alg: Formação da personalidade, desenvolvimento pessoal e social.

Afigura-se que para o primeiro entrevistado, Teatro é apenas sinónimo de texto dramático enquanto que o segundo reconhece a verdadeira função do Teatro, aliás, como parcialmente referiu acima no ponto 1.1.

2. Projectos e produções de Teatro para a infância de grupos de Teatro da região

2.1. Projectos iniciais

Questionados sobre a forma como surgiu a ideia de se dedicarem ao Teatro para o público infantil, 30% dos respondentes indicou que se tratou de um ‘Objectivo do Projecto do Grupo’, desde a sua constituição (v. quadro 13 - Anexo 29). Para a maioria

(60%), tratou-se de uma ‘Proposta ocasional/ externa’ (35%) ou de uma ‘Necessidade sentida posteriormente’ (25%). Concluimos, assim, que não constituem, portanto, grupos vocacionados para o Teatro destinado a crianças, à excepção de Os Vivaços e o TIPO.

2.2. Aspectos valorizados numa peça

A análise do quadro 14 – Anexo 29, permite-nos constatar que os aspectos mais valorizados pelos grupos de Teatro, nas suas produções, passam, primordialmente, pela ‘Linguagem visual’ (20.6% do tO) e depois pela ‘Linguagem corporal’ (14.7% do tO) e pelos ‘Elementos cénicos’ (14.7% do tO). A opção por estes elementos revela um valorizar da plasticidade e um descurar da importância da proximidade entre actor e público que permite veicular uma mensagem rica, da qual deriva uma ligação forte e, conseqüentemente, uma experiência estética (v. ponto 2.6.1, Cap.I).

Sublinhe-se que ao ‘Texto’ também é atribuído um valor preponderante (17.6% do tO), como verificámos em quadros de categorias temáticas acima analisados. É curioso que um dos respondentes tenha mencionado que alguns aspectos são valorizados em detrimento dos outros, em função do projecto a desenvolver.

A ambivalência de perspectivas também se verifica quando se afirma que ‘Todos os aspectos’ são contemplados (17.6% do tO) numa peça.

2.3. Critérios na selecção de textos

Ao focarmos a nossa atenção no quadro 15 - Anexo 29, ressalta que, na tarefa de seleccionar o texto (dramático ou adaptação) para uma produção teatral, os indicadores

‘carácter didáctico’ e “potencial poético” (O=10), superam os restantes, com um valor percentual de 20.4% (do tO). Os indicadores ‘tema’ (O=8) e ‘potencial mágico’ (O=8) seguem-se em termos de importância atribuída, correspondendo, cada um, a 16.32% (do tO). É de salientar que a par de ‘o autor’, o ‘conteúdo provocatório’ do texto constituem dois dos critérios menos valorizados (O=2). Não podemos deixar de frisar que há uma nova reincidência nos aspectos ‘didáctico’ e ‘tema’. A criança é entendida como um objecto ao serviço da educação, um recipiente vazio que se vai encher de conteúdos com uma mensagem já pronta, por conseguinte, com a desvalorização de aspectos como ‘autor’ e o ‘conteúdo provocatório’. Não interessa quem escreve o texto, este é credível se estiver “formatado” segundo as ‘propostas das escolas’.

Enquanto condicionalismo exterior ao próprio texto, ‘os actores disponíveis’ constitui um indicador com apenas três ocorrências, mas que não deixa de ser digno de atenção. Eis passagens de entrevistas que documentam o problema:

Normalmente é a encenadora que escreve as peças tendo como base as características dos actores (EG12).

Sobretudo diálogos curtos e peças de curta duração;

São atribuídos papéis em função das capacidades (EG6).

2.4. Participação e interacção com o público

O quadro 16 - Anexo 29 mostra-nos que a participação e a interacção com o público constitui, para a maioria dos grupos de Teatro, uma prática valorizada. Repare-se que 40% dos respondentes enuncia ‘Sempre’ e ‘Ocasional’. De forma a dar mais sentido a esta análise e clarificar a concepção de interacção em causa, atentemos nas seguintes citações:

O diálogo ao longo da representação... levamos as crianças ao palco. Diálogo no fim também (EG1).

Sim (...) o programa é distribuído no início e tem a letra das músicas, portanto as crianças podem cantar durante a representação (EG3).

(...) uma personagem interrogava constantemente o público (EG13).

Bastante. Fazemos teatro dentro do teatro (EG18).

“Promovemos o diálogo durante e no final do espectáculo” (EG19).

A julgar pelos testemunhos, a interacção é concebida como uma relação de comunicação imposta, essencialmente numa situação de entretenimento e não na criação de uma corrente natural estabelecida pelo encontro próximo com actor (v. ponto 2.6.1., Cap. I).

Note-se que apenas um respondente afirma ‘Nunca’ recorrer a essa estratégia.

2.5. Auto-caracterização

Em sintonia com a conclusão extraída do quadro anterior, constatámos, através do quadro 17 - Anexo 29, que a ‘Interacção’ (14.8% do tO) constitui uma das características mais marcantes do trabalho dos grupos de Teatro. Com importância análoga, é apontado o carácter ‘Didáctico/ Pedagógico’ do teatro produzido. Repare-se que dos indicadores mais apontados temos o ‘Lúdico’ e o ‘Despojamento’ (11.1% do tO, cada).

É de sublinhar que apenas um dos grupos apontou o ‘O trabalho do actor’ como uma das particularidades do seu teatro. Somente 3 dos grupos consideram que o seu teatro não apresenta características específicas, mas, segundo os quadros 19A e B - Anexo 29, 15 dos respondentes (79%) afirmam não seguir uma linha baseada em qualquer autor, escola ou estilo de estética teatral. Somente 2 dos respondentes mencionam autores de referência: ‘Stanislavski’, ‘Grotowski’ e ‘Boal’, por 1 respondente, ‘Stanislavski’ e ‘Brecht’, por outro. Note-se que ‘Stanislavski’ é objecto de duas referências. Dois respondentes, fazem, também, alusão a escolas ou estilos: por um lado, ‘Bauhaus’ e, por outro, ‘Bonecos de Sto. Aleixo’.

2.6. Medidas de correcção de assimetrias

Tomando por referência o quadro 20 - Anexo 29, concluímos que a maioria dos grupos de Teatro (66.7% dos respondentes) ‘Não adoptaram medidas’ de combate à desigualdade de acesso ao Teatro, sendo de destacar as seguintes citações, com pendor justificativo:

As oportunidades devem ser criadas pelo Poder Central (...) fazer passar as peças por todos os concelhos (EG1).

São as escolas e as autarquias que tomam a iniciativa de trazer as crianças ao teatro (EG5).

A interioridade é uma falsa questão. Não têm tanto acesso, mas quando têm é muito mais valorizado (EG5).

(...) os grupos amadores não têm a disponibilidade necessária (EG15).

Não temos meios para ir ao encontro de povoações mais distantes (EG19).

Os restantes grupos (33.3% dos respondentes) ‘Adoptaram medidas’ como, a título exemplificativo, ilustram as seguintes citações:

Intervindo directamente junto das escolas (E G6).

Procurámos levar o teatro e a formação à periferia (E G18).

A divulgação foi feita da mesma forma, a todas as Escolas E. B. 2, 3 do Algarve. A realização do espectáculo não tinha qualquer custo para estas. Mas foram as escolas do litoral que mais contactaram (EG9).

2.7. Distribuição dos grupos pela região

Dos 20 grupos que durante o período de referência, de 2000 a 2007, dedicaram-se ao Teatro para crianças, 30% (6 grupos) estão centralizados na capital de distrito, conforme o comprova o quadro 21 - Anexo 29. Loulé é o concelho que regista seguidamente mais grupos (15%), havendo, depois uma distribuição equitativa de dois grupos pelos concelhos de Vila Real de Stº. António, Silves e Portimão. Alcoutim, Tavira, Albufeira, Lagoa e Lagos constituem sede de um grupo de Teatro. Há, contudo a salientar que os restantes concelhos – Castro Marim, Olhão, S. Brás de Alportel, Monchique, Vila do Bispo e Aljezur - não dispõem de qualquer grupo.

2.8. Relação entre espectáculos e grupos da região

A partir das entrevistas facultadas, foi possível apurar que metade dos grupos de Teatro foi constituída antes de 2000 (v. Quadro A). São excepção os grupos Matura (2001), Os Guizos (2001), Os Vivaços (2002), Al-Masrah (2004), 100 Palavras (2004),

Primusomnium (2004), Ar Quente (2005), Te-Atrito (2006), Tipo (2007) e Marionetas *Bónus Fater* (2007).

Numa primeira análise ao Quadro A ressalta o peso que a companhia ACTA, assume na região, com uma regularidade na produção, um número de espectáculos (sessões) relativamente elevado até 2005 e uma evolução excepcional em 2006 e 2007, através do projecto VATe.

Quadro A – Espectáculos (sessões) por grupos/ anos

GRUPO	ANOS / ESPECTÁCULOS							
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
AL-MASRAH					0	0	26	14
ACTA - VATe	37	11	3	17	66	16	173	181
ARQUENTE							18	19
MATURA – CIMFARO		1	6	7	3	11	14	6
SINCERA	0	0	0	2	0	2	2	0
OS VIVAÇOS			1	7	7	6	3	2
TE-ATRITO							0	*
T. ANÁLISE LOULÉ	1	8	8	0	0	14	1	4
TEATRO DA ESTRADA	0	0	0	0	4	3	5	0
OS GUIZOS		0	0	0	2	0	1	0
O GRUTA	0	0	0	2	0	0	0	0
O PENEDO GRANDE	0	3	3	4	0	0	0	0
IDEIAS DO LEVANTE	1	0	0	0	0	1	0	0
A GAVETA	5	3	4	4	0	4	2	7
TIPO								1
TEATRO EXP. LAGOS	8	4	0	19	1	13	1	8
TOTAL	53	30	25	62	83	70	246	242

Fonte: Grupos de Teatro, C. M. e Agentes.

Grupo ainda não constituído

* Espectáculo adiado para 2008

Quanto à regularidade das criações para crianças, notabilizam-se também os grupos Matura, Os Vivaços, A Gaveta e o Teatro Experimental de Lagos. Em termos quantitativos, o Teatro Experimental de Lagos assume o segundo lugar com um total de 64 espectáculos durante o período de referência, seguindo-se o grupo Matura com 48. O

Grupo Al-Masrah, apesar de mais recente, apresenta um trabalho notável nos dois anos em que se dedicou ao público infantil (2006 e 2007). O Grupo te-Atrito, apesar de tencionar desenvolver um Projecto com as escolas, não chegou a realizar espectáculos previstos para 2007.

Quadro B – Espectáculos (sessões) por concelhos

CONCELHOS	2000		2001		2002		2003		2004		2005		2006		2007	
	Nº espectáculos	%	Nº espectáculos	%	Nº espectáculos	%	Nº espectáculos	%	Nº espectáculos	%	Nº espectáculos	%	Nº espectáculos	%	Nº espectáculos	%
ALCOUTIM	1	1.89	0	0	1	4	0	0	1	1.2	0	0	5	2.03	8	3.3
VILA R. S. ^o . ANTONIO	8	15.1	3	10	2	8	0	0	0	0	7	10	30	12.19	61	25.2
CASTRO MARIM	5	9.43	1	3.33	0	0	3	4.83	0	0	0	0	10	4.06	19	7.85
TAVIRA	5	9.43	0	0	0	0	7	11.29	6	7.23	4	5.71	44	17.88	15	6.19
OLHÃO	0	0	1	3.33	0	0	4	6.45	0	0	1	1.42	7	2.84	14	5.78
S. BRÁS DE ALPORTEL	0	0	1	3.33	0	0	0	0	4	4.82	1	1.42	9	3.65	14	5.78
FARO	2	3.77	5	16.66	14	56	22	35.48	29	34.94	25	35.71	46	18.69	51	21.07
LOULÉ	1	1.89	9	30	4	16	1	1.61	3	3.61	13	18.57	21	8.53	18	7.43
ALBUFEIRA	0	0	3	10	1	4	1	1.61	13	15.7	0	0	38	15.44	14	5.78
SILVES	0	0	4	13.33	4	16	10	16.12	0	0	1	1.42	12	4.87	14	5.78
LAGOA	1	1.89	0	0	0	0	0	0	3	3.61	6	8.57	8	3.25	12	4.95
PORTIMÃO	24	24.28	5	16.66	4	16	1	1.61	18	21.7	10	14.28	12	4.87	26	10.74
MONCHIQUE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	2.03	6	2.47
LAGOS	5	9.43	18	60	0	0	14	22.58	5	6.02	11	15.71	7	2.84	19	7.85
VILA DO BISPO	1	1.89	0	0	0	0	2	3.22	0	0	0	0	8	3.25	14	5.78
ALJEZUR	0	0	0	0	0	0	1	1.61	1	1.2	1	1.42	4	1.62	6	2.47
TOTAL	53		30		25		62		83		70		246		242	

Fonte: Grupos de Teatro, C. M. e Agentes Promotores

 % mais elevada de espectáculos
 Ausência de espectáculos

Afigura-se fundamental proceder à análise comparativa dos espectáculos (sessões) realizados nos diversos concelhos. Atentemos no Quadro B.

Apreciemos, primeiro, a mancha gráfica a cinzento claro que corresponde à percentagem mais elevada de espectáculos. Na horizontal, é mais intensa sobretudo no concelho de Faro, seguindo-se Portimão. Verificamos alguns picos nos concelhos de Vila Real de Stº. António, Lagos e Silves.

Inversamente, a mancha gráfica a cinzento escuro denuncia os concelhos em que as crianças foram mais desfavorecidas: não assistiram a qualquer espectáculo. Nesta situação problemática encontram-se sobretudo Monchique, Vila do Bispo, Alcoutim, Castro Marim, Olhão, S. Brás de Alportel e Lagoa. Note-se que todos, à excepção de Alcoutim e Lagoa, não dispõem de grupo de Teatro e, por outro lado, constituem zonas limítrofes ou do interior do Algarve. Os únicos concelhos que asseguraram uma cobertura regular de espectáculos foram Faro, Loulé e Portimão. Há, todavia, a salientar que em 2006 e 2007 as crianças de todos os concelhos tiveram acesso ao teatro.

Em termos globais, não houve um crescimento constante do número de espectáculos. Ocorreu um decréscimo nos anos 2001 e 2002 e, a partir daí, uma evolução positiva e um aumento abrupto, nos últimos dois anos, devido à acção persistente do VATe.

Visto que a apresentação de espectáculos de Teatro para o público infantil foi nula em múltiplos anos e concelhos, não poderemos considerar que tenha havido excesso de oferta, tendo em conta os números de potenciais espectadores (crianças), conforme se observa no quadro 1 – Anexo 1. Há ainda a salientar a irregularidade e a escassez nas representações de alguns grupos, o que denuncia uma “fragilidade” neste sector do Teatro.

2. 9. Itinerância pela região

A leitura horizontal do Quadro C permite-nos identificar os grupos de Teatro que tiveram durante o período de referência (2000-2007) maior capacidade e disponibilidade para se deslocarem a outros concelhos que não o de origem.

Quadro C – Itinerância

GRUPOS	CONCELHOS															FREQUÊNCIA	%
	Alcoutim	V.R.S. António	Castro Marim	Tavira	Olhão	S. Brás de Alp.	Faro	Loulé	Albufeira	Silves	Lagoa	Portimão	Monchique	Lagos	Vila do Bispo		
AL-MASRAH	--	--	--		--	--		--	--	--	--	--	--		--	3	19
ACTA - VATE																16	100
ARQUENTE	--	--	--	--	--	--		--	--	--	--	--	--	--	--	1	6.3
MATURA – CIMFARO	--	--	--	--		--			--	--	--	--	--	--	--	3	19
SINCERA	--	--	--	--	--	--		--	--	--	--	--	--	--	--	1	6.3
OS VIVAÇOS	--	--	--						--	--	--	--	--	--		6	37.5
TE-ATRITO	--	--	--	--	--	--	*	--	--	--	--	--	--	--	--	---	
TEATRO ANÁLISE LOULÉ			--	--						--	--	--	--	--	--	8	50
TEATRO DA ESTRADA		--	--		--	--			--	--	--	--	--	--	--	4	25
OS GUIZOS	--	--	--	--	--	--	--			--	--	--	--	--	--	1	6.3

O GRUTA	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	1	6.3
O PENEDO GRANDE	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	1	6.3
IDEIAS DO LEVANTE	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	1	6.3
A CAVERNA	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	1	6.3
A GAVETA	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	8	50
TIPO	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	1	6.3
TEATRO EXPERIMENTAL LAGOS	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	14	87.5
TOTAL	3	5	3	5	6	4	10	6	4	6	3	5	3	2	3		

Fonte: Grupos de Teatro, Câmaras Municipais e Agentes Promotores

* Primeiro espectáculo cancelado

** As Escolas destes concelhos deslocaram-se ao C. Cultural de Lagos.

Assim, uma vez mais, a ACTA/ VATE revela-se como uma estrutura com características únicas na região: apresentou espectáculos em todos os concelhos. A uma escala de menores dimensões, o Teatro Experimental de Lagos também desenvolveu uma acção meritória junto das escolas de 87.5% dos concelhos. São de referir, também, os grupos Teatro Análise de Loulé, A Gaveta e Os Vivaços pelo esforço em divulgar o seu trabalho junto de crianças de outras localidades. O facto de inúmeros grupos como Arquente, Sincera, Os Guizos, O Gruta, o Penedo Grande, Ideias do Levante e a Caverna não se terem deslocado a outros concelhos, pode ser prenúncio da fragilidade da estrutura do grupo e/ ou da fraca relevância atribuída a este sector do Teatro.

Ao efectuar a leitura vertical do Quadro C, o foco incide agora no número de grupos que já representou para o público infantil, em cada um dos concelhos. Somos levados, novamente, a mencionar Faro como o concelho privilegiado, com a actuação de 10 grupos. Os concelhos de Olhão, Loulé e Silves tiveram a presença de 6 grupos,

enquanto Alcoutim, Castro Marim, Lagoa, Monchique e Vila do Bispo, apenas 3 Grupos, e Lagos somente 2, ao longo do período de oito anos.

A Caverna constitui um grupo de Teatro de uma Escola Secundária de Portimão, incluída a título exemplificativo, pela forma como contribui para a dinamização de inúmeras actividades relacionadas com o teatro, vocacionadas para crianças, na cidade de Portimão.

2.10. Produções para adultos e produções para crianças

Concluída a análise da oferta de Teatro para a infância, proveniente de grupos de Teatro do Algarve, resta-nos confrontar a relação entre as produções efectivamente destinadas a crianças e as produções para adultos. Atentemos no Quadro D.

Há grupos que se destacam claramente quanto ao número de produções criadas para o público infantil, no período 2000-2007: Matura (19), Acta (17), Os Vivaços (10), A Gaveta (9), Teatro Análise de Loulé (7) e Teatro Experimental de Lagos (7).

Contudo, ao efectuarmos uma análise mais abrangente, verificamos que as produções para crianças detêm um peso pouco significativo relativamente à totalidade das produções dos grupos de Teatro. Cinco dos grupos apresentam, inclusivamente, produções abaixo dos 20% do número total, nomeadamente Ideias do Levante (9.1%), O Gruta (11.1%), Os Guizos (12.5%), Al-masrah (16.7%) e Teatro Análise de Loulé (18.9%). Exceptuando os dois grupos que se dedicam exclusivamente ao Teatro para a infância (Os Vivaços e o TIPO), apenas o Teatro Análise de Loulé apresenta valores idênticos para ambos os casos.

Quadro D – Produções Grupos (2000-2007)

GRUPOS	ADULTOS		CRIANÇAS		
	Nº PRODUÇÕES	MÉDIA	Nº PRODUÇÕES	MÉDIA	%
AL-MASRAH	10	2.5	2	0.5	16.7
ACTA	35	4.4	17	2.1	32.7
ARQUENTE	5	1.3	2	0.5	28.6
MATURA – CIMFARO	27	3.9	19	2.7	41.3
SINCERA	13	1.6	4	0.5	23.5
OS VIVAÇOS	0	0	10	1.7	—
TE-ATRITO	6	2	*	—	—
TEATRO ANÁLISE LOULÉ	7	0.9	7	0.9	—
TEATRO DA ESTRADA	8	1	4	0.5	33.3
OS GUIZOS	7	1	1	0.1	12.5
IDEIAS DO LEVANTE	10	1.3	1	0.1	9.1
O GRUTA	8	1	1	0.1	11.1
O PENEDO GRANDE	6	0.8	4	0.5	40
A GAVETA	20	2.5	9	1.1	31
TIPO	0	0	1	1	—
TEATRO EXPERIMENTAL LAGOS	30	3.8	7	0.9	18.9
TOTAL	192		89		31.7

Fonte: Grupos de Teatro, Câmaras Municipais e Agentes Promotores.

* Produção adiada para 2008

Nos restantes grupos, há visivelmente uma maior dedicação ao Teatro para adultos. Deparámo-nos, aliás, com um ‘Teatro maior’, a quem pertence 63.3% das produções, e um ‘Teatro menor’ detentor de apenas 31.7% do total, conforme o Quadro E demonstra:

Quadro E – Síntese das produções

PRODUÇÕES PARA	ANOS								TOTAL	MÉDIA GLOBAL (Ano)	%
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007			
Adultos	13	14	22	25	29	23	36	30	192	24	68.3
Crianças	6	6	5	16	11	15	15	15	89	11	31.7

Fonte: Grupos de Teatro, Câmaras Municipais e Agentes Promotores

Perante o confronto com estes dados, resta-nos concluir que o Teatro para a infância é, efectivamente, colocado em segundo plano, relativamente ao Teatro para adultos.

2.11. Projectos futuros

O quadro 22A - Anexo 29 evidencia que para a maioria dos grupos há a intenção de continuar a dedicar-se ao Teatro para o público infantil, na medida em que o indicador ‘Com Projectos’ foi apontado por 80% dos respondentes. Sublinhe-se que há, todavia, uma grande discrepância entre a dedicação que o teatro para o público infantil tem merecido e as declarações de intenções. Contraditórios são os discursos relativamente à prática da maioria dos grupos ao longo do seu percurso, uma vez que as produções para crianças têm correspondido, em termos gerais, a 31.7% do total de produções (v. Quadro E).

Segundo o quadro 22B – Anexo 29, a par da ‘Produção de espectáculos’ (60% do tO), os objectivos dos grupos com Projectos futuros contemplam também medidas de formação de públicos como a ‘Promoção de ateliers/ oficinas’ (30% do tO). Note-se que apenas um respondente faz referência à pretensão de contribuir para a ‘Promoção de

espectáculos’. Também o indicador ‘Itinerância/ redução de assimetrias’ contou apenas com 1 ocorrência.

3. Promoção de Teatro para a Infância

3.1. Autarquias

3.1.1. Critérios na selecção dos grupos de Teatro

Na sua tarefa de selecção de grupos de Teatro, as autarquias afirmam manifestar preferência por criadores da região em detrimento de companhias do exterior, conforme especifica o quadro 23 – Anexo 30. Assim, o parâmetro ‘Grupos de outros concelhos’ contou com 14 ocorrências e ‘Grupos do Concelho’, 9 ocorrências, o que equivale, respectivamente, a 46.7% e a 30% do total de ocorrências. O indicador ‘Grupos de outras regiões’ foi enunciado apenas 7 vezes, o que lhe confere um valor percentual de 23.3% das ocorrências. Podemos deduzir que as opções das autarquias são, frequentemente, condicionadas pelo facto de existirem ou não grupos de Teatro nos respectivos concelhos. Note-se que não houve qualquer referência à contratação de ‘Grupos estrangeiros’.

Constatemos, no quadro 24 - Anexo 30, que para a maioria das autarquias (63.2% dos respondentes), a opção por grupos profissionais ou amadores não constitui um critério de escolha. Para as que definem prioridades, há uma ligeira preferência por ‘Grupos profissionais’ (21% dos respondentes) relativamente aos ‘Grupos amadores’ (15.8% dos respondentes).

As autarquias manifestam, maioritariamente, preferência por grupos da região, mas os critérios por que se regem para optar por grupos amadores ou profissionais

poderão diferir. Detenhamo-nos nas afirmações seguintes que se reportam aos aspectos referenciados:

Não fazemos a selecção por grupos profissionais ou amadores, mas sim por temas (EA11).

Os grupos profissionais dão garantias (EA4).

Devido às condições financeiras recorremos a grupos amadores (EA8).

Os grupos profissionais terão maior oportunidade e facilidade de adaptação aos espaços, bem assim, vocação e disponibilidade para a apresentação de um número mais elevado de diferentes produções (E A12).

3.1.2. Relação entre oferta e procura

A análise do quadro 25 - Anexo 30, permite-nos verificar que segundo os 72.2% de respondentes há uma reciprocidade entre oferta e procura, ou seja, a maioria das câmaras municipais atende à oferta de grupos de Teatro mas também procura Projectos que se enquadrem nos seus objectivos, como exemplificam as seguintes citações:

(...) em muitos casos, é a autarquia que procura projectos específicos – e que, em alguns casos, apresenta inclusivamente propostas para o desenvolvimento de trabalhos específicos que vão de [sic] encontro a um objectivo identificado (E A2).

Quando queremos uma abordagem específica, recorremos a grupos (E A8).

Atendemos aos pedidos e às propostas das escolas (E A16).

Depreendemos, portanto, que algumas autarquias estão envolvidas na promoção de determinadas produções, partindo de projectos próprios, ou de solicitações das escolas. Apesar do empenho de algumas autarquias, os dados apurados (Quadros B, C, e D) apontam para uma insuficiência de oferta de Teatro vocacionada para o público

infantil. Pela insistência no carácter didáctico (curricular) das peças, somos a supor que as solicitações de escolas são em número significativo e impulsionadoras da promoção de Teatro para a infância.

3.1.3. Critérios na selecção de produções

Questionadas sobre se as particularidades do público detêm relevância na selecção de produções, 52.9% dos respondentes (das autarquias) responderam afirmativamente (v. quadro 26 - Anexo 30). Todavia, a ‘Articulação com a escola - conteúdos e efemérides’ afigura-se um critério relevante para os respondentes (47.1%). Eis três citações que documentam o afirmado:

A escolha dessa forma de arte está, preferencialmente, associada a outras motivações como efemérides e comemorações ou à necessidade de passar uma mensagem específica (E A5).

Temos em conta o público-alvo, as necessidades, os conteúdos disciplinares (E A11).

No contacto entre a autarquia e a comunidade escolar há a troca de informação sobre necessidades temáticas. O diálogo entre as duas partes influencia a programação (E A17).

A leitura do quadro 27 - Anexo 30 esclarece-nos sobre o motivo pelo qual os temas e os conteúdos escolares relevam nas opções das autarquias. Repare-se que o parâmetro ‘[As escolas]Têm feito solicitações’ foi apontado por dois terços (66.7%) do total de respondentes. Podemos, neste momento, confirmar que as opções das autarquias estão intimamente dependentes das propostas das escolas, nomeadamente no que diz respeito a conteúdos disciplinares, temas específicos, efemérides e comemorações.

Tomando por referência o quadro 28 - Anexo 30, comprova-se que os critérios de selecção de projectos de criação teatral estão vincadamente marcados pelo carácter pedagógico/ didáctico (curricular) da produção (O=10). Repare-se que num plano elevado de importância atribuída encontram-se, ainda, os indicadores ‘Tema/ conteúdo’

(O= 8), 'Adequação ao público' (O=7), os 'Custos' (O=5) e 'Interacção' (O= 5). Temos, de novo, uma referência ao teatro didáctico (curricular) e interactivo, já anteriormente evidenciado.

Apesar de, no quadro 23 - Anexo 30, estar expresso que as autarquias manifestam maioritariamente preferência pelos grupos da região, a proximidade geográfica do grupo constitui um critério de selecção para apenas dois respondentes.

3.1.4. Medidas de correcção de assimetrias

A assimetria resultante da subalternidade do interior algarvio face ao litoral com a fixação das populações nos grandes centros leva à concentração dos recursos e oferta cultural nesses concelhos (v. ponto 1.1., Cap. II).

No que diz respeito a medidas de descentralização adoptadas pelas câmaras municipais, isto é, de combate à desigualdade de acesso ao Teatro, repare-se no quadro 29 - Anexo 30: as medidas correspondem, num primeiro plano, à 'Cedência de transportes' (40% do tO). Segue-se a oferta de Teatro em meios mais desfavorecidos, através do 'Protocolo com a ACTA-VATe' (25% do tO), do 'Acesso ao Teatro na própria freguesia' (25% do tO). Apenas duas das autarquias referem não ter adoptado medidas estratégicas. Seria, contudo, pertinente inteirarmo-nos da regularidade e da eficácia das medidas mencionadas.

3.2. Entidades Promotoras

Paralelamente às câmaras municipais que assumem quase exclusivamente o trabalho de programação e de promoção das artes cénicas destinadas o público infantil,

existem outros agentes promotores relevantes não em termos quantitativos mas no que concerne a iniciativas de dinamização cultural. Podemos contar essencialmente com seis Promotores (v. quadro 3 - Anexo 4): a Companhia de Teatro Fech'Ópano (Vila Real de Stº. António), o Teatro da Estrada (Alte), o Teatro Experimental de Lagos (Lagos), o Devir – Associação de Actividades Culturais (Faro), a Fundação Pedro Ruivo (Faro) e a Direcção Regional do Instituto Português da Juventude (Faro). Os primeiros três são grupos de Teatro que promovem Festivais e/ou Encontros de Teatro a nível local, enquanto que as restantes entidades de carácter privado ou público, dedicam-se exclusivamente à promoção de espectáculos de natureza artística na sua programação habitual e encontram-se centralizados na Capital de Distrito. Contudo, ao analisarmos o quadro 30 - Anexo 30, verificamos que as motivações que levaram ao projecto de promoção de Teatro para crianças são diferentes: para o P1 foi uma 'oportunidade financeira' que surgiu, enquanto que para o P2, consistiu na 'vontade de divulgar o teatro' e 'vontade de divulgar o trabalho de associações de jovens'.

Não nos podemos pronunciar quanto à actuação da Companhia de Teatro Fech'Ópano, nem da Fundação Pedro Ruivo, pelo facto não se terem predisposto a facultar informações. Ao incidirmos, de novo, a nossa atenção no quadro 3 - Anexo 4, podemos constatar que os dois grupos de Teatro apostaram sobretudo na divulgação de companhias oriundas de fora da região, enquanto que a Direcção Regional do IPJ desempenhou um papel bastante significativo ao apostar na promoção do trabalho de grupos de Teatro do Algarve.

A Associação DEVIR, teve como objectivos trazer à região espectáculos de grupos provenientes do resto do país e merece destaque porque foi o único agente promotor que proporcionou às crianças o contacto com um grupo profissional estrangeiro: Maria Parratto (Espanha). Num total de 8 espectáculos, 7 destinaram-se ao

público escolar, e 1 ao público em geral. As seguintes afirmações revelam, aliás, as diferentes perspectivas e por conseguinte objectivos que norteiam as estratégias de actuação da Associação Devir e a DR IPJ, mas que no fundo acabam por se complementar.

Devir: Trazer ao Algarve produtos que estreiam em Lisboa (...). Trazer qualidade e não apresentar espectáculos muito desfasados no tempo relativamente às suas estreias.

IPJ: A relação que mantemos, não sendo protocolar, tem alguma regularidade e é maioritariamente com grupos regionais. (...) A prioridade é dada a grupos amadores.

Quanto à regularidade da promoção das artes cénicas, destaca-se a Direcção Regional do IPJ, que apresentou espectáculos em todos os anos do período de referência 2000-2007. Ambos os grupos de Teatro promoveram espectáculos em 4 dos anos e a Associação DEVIR, em 2 dos anos.

No desempenho da sua função de divulgação desta arte, houve na DR IPJ uma preocupação com a descentralização, tendo realizado espectáculos em localidades como Altura, Alcoutim, Cachopo e Sta. Catarina (Tavira).

Resta salientar que segundo informações obtidas essencialmente através de grupos de Teatro, algumas juntas de freguesia também se destacam como entidades promotoras de Festivais e Intercâmbios de Teatro. Algumas juntas de freguesia foram contactadas e foi possível confirmar o facto, mas devido à morosidade do processo não procedemos à recolha de informação.

3.3. Promoção de produções de grupos de outras regiões

Durante os oito anos que medeiam 2000 e 2007, tivemos a presença de 53 companhias de Teatro de outras regiões, contratadas pelas autarquias ou por entidades promotoras, que realizaram espectáculos destinados ao público infantil.

O quadro 31 - Anexo 30 indica-nos que a maioria das companhias são provenientes da zona da Grande Lisboa, seguindo-se os grupos com sede no Alentejo.

Os grupos que apresentaram mais espectáculos são estruturas profissionais que se dedicam à itinerância e quase exclusivamente ao Teatro para crianças. Veja-se o quadro 32 - Anexo 30: destaca-se claramente o Bica Teatro, com 11 produções apresentadas, depois o Teatro Independente de Oeiras, com 5 produções, os grupos Magia e Fantasia e Pim Teatro, com 4 produções. Arte Pública, O Sonho, Os Papa-Léguas, Salto no Escuro, Teatro Camarim e Os Bobos da Corte são outros grupos preferidos pelos promotores da região.

Atentemos no quadro 33 - Anexo 30 e apreciemos a itinerância dos grupos pelos concelhos da região. Verificamos que há uma reincidência dos grupos mais significativos, acima mencionados. Tendo em consideração o número de concelhos visitados, detêm maior visibilidade os grupos: Bica Teatro, Os Bobos e a Corte, a Lua Cheia, O Sonho, os Papa-Léguas e o Pim Teatro.

Analisado sob outra perspectiva, dir-se-á que Faro, por um lado, Loulé e Vila Real de Santo António, por outro, foram os concelhos com mais grupos contratados, oriundos de outras regiões: 17 e 10 respectivamente. Não pode deixar de ser frisado que durante os últimos oito anos, as crianças do concelho de Alcoutim não assistiram a espectáculos de teatro de um único grupo proveniente de outras regiões, enquanto que as de Tavira, Olhão, Silves e Lagoa, tiveram acesso a apenas um.

Segundo o quadro 34 - Anexo 30, ao focarmos a nossa atenção na mancha gráfica a cinzento claro, uma vez mais constatamos que as crianças de Faro foram privilegiadas no acesso ao Teatro, de grupos provenientes de outras regiões. Neste concelho realizaram-se 53 espectáculos, seguindo-se Lagos, com 41, e Loulé, com 22. Ao observarmos os picos cinzento claros reconhecemos que existem outros concelhos onde

se registou, em alguns dos anos, um número significativo de espectáculos. A extensa mancha gráfica cinzento escura demarca a irregularidade, nalguns casos, e a ausência de acesso a espectáculos de Teatro, noutras casos. As situações mais críticas dizem respeito a Alcoutim, sem qualquer espectáculo, Tavira, Olhão, Silves, Castro Marim e Monchique com um número muito reduzido. De um modo global, também é evidente a irregularidade na evolução da promoção de espectáculos: em 2001 houve um aumento significativo, depois uma tendência negativa e sucessiva até 2004, novamente um aumento gradual até 2006, com o máximo de espectáculos do período, e finalmente um novo decréscimo em 2007.

4. Projectos de formação de públicos

Partindo do princípio de que a fidelização do público depende da forma como a criança descobriu o teatro, como foi estimulada e orientada, os grupos de Teatro foram interrogados quanto a medidas adoptadas tendo em vista a formação do público infantil. 78.9% dos respondentes explicitaram as iniciativas que têm desenvolvido (v. quadro 35A – Anexo 31). Os grupos de Teatro focaram essencialmente dois aspectos (v. quadro 35B – Anexo 31): ‘Proporcionar o acesso ao Teatro’ e ‘Promover a formação’. Em termos comparativos foi atribuída maior relevância sobretudo à formação (59.1% do tO), sendo o indicador realização de ‘ateliers, workshops e actividades extra-curriculares que registou um maior número de ocorrências (31.9% do tO). Merece um especial destaque a referência à ‘Formação de professores’, pelo facto de estes serem indirectamente os principais decisores e responsáveis pelo Teatro a que as crianças assistem. Como verificámos anteriormente, no presente capítulo, forma-se uma cadeia em função das opções das escolas. Se as autarquias assumem o primado no apoio a

actividades culturais (v. ponto 1.3, Cap. II) e submetem-se às solicitações da escola, os grupos produzem o produto final correspondente aos critérios da procura. Resulta num reforço da vertente didáctica (curricular) e na sobrevalorização do domínio cognitivo. A escola deve dizer acerca do mundo que cada um tem em si. Daí a necessidade de formação dos docentes tendo em vista um novo direccionar na programação de Teatro – uma valorização da formação estética, artística e pessoal.

O contacto directo e regular com as obras de arte constitui o caminho eficaz da sensibilização. Uma parte dos grupos reconhece que ‘Proporcionar o acesso ao Teatro’ (40.8% do tO), constitui uma forma de fomentar o gosto por esta Arte. Todavia esse contacto deverá apresentar regularidade e aquilo que se oferece deve ser dotado de qualidade artística (v. ponto 3.4, Cap.I). Dois dos respondentes, por exemplo, fazem alusão à comicidade das peças como factor decisivo para motivar o público infantil. Mas a qualidade, elemento preponderante para fomentar primeiro o gosto pelo Teatro e, por conseguinte, hábitos de fruição da criança do presente, não foi reconhecido por qualquer respondente.

A análise do quadro 36B - Anexo 31 permite-nos concluir que as medidas tendentes à formação de públicos, apontadas pelas Câmaras Municipais, passam sobretudo pela ‘Oferta de Teatro’ (50% do tO), seguindo-se a ‘Oferta de ateliers’ (33.3% do tO). Contrariamente aos grupos de Teatro, constatamos neste caso, um maior reconhecimento da importância da fruição, do contacto com o Teatro como medida de sensibilização e de fomento do gosto por esta Arte. Mas será que foram realmente proporcionadas essas condições, face à irregularidade e às assimetrias no acesso ao teatro?

Relativamente a este assunto eis as respostas da DRC Alg. e DRE Alg.:

DRC Alg: Apoio à acção cultural das associações culturais. Mas meios financeiros insuficientes.

As Associações devem ser reconhecidas primeiro pelas autarquias e depois a DRC apoia também. Há aqui uma estratégia no entendimento da política cultural da autarquia.

DRE Alg: Não existem nenhuma orientações legisladas.

Temos apoiado companhias regionais: a ACTA, apoio protocolado, te-Atrito e AL-MaSRAH, aquisição de espectáculos para escolas. Nas autarquias em que não há apoio, é a DRE Alg. que financia a ida do VATE.

Note-se que em ambos os organismos não existe um sector de financiamento específico destinado ao Teatro para a Infância, nem são atribuições das Direcções Regionais dispor de actividades próprias e directas tendentes à formação do público infantil. Apenas a Direcção Regional de Educação poderá tomar a iniciativa de adquirir ingressos. Portanto não existem medidas estruturais concretas da parte da Administração Central que demonstrem preocupação com a sensibilização das crianças relativamente a esta Arte e ao fomento do gosto pela fruição teatral. Tudo isto passa simplesmente por levar as crianças ao teatro, abrindo caminho ao seu enriquecimento pessoal.

5. Características globais do Teatro para crianças

Após a análise específica do Teatro para a infância produzido e promovido no Algarve por grupos com sede na região, bem como por grupos oriundos de outras regiões, resta-nos caracterizá-lo na globalidade no período de referência, de 2000 a 2007.

Pareceu-nos importante identificar o tipo de teatro a que as crianças têm tido acesso e, como se observa no Quadro F, o Teatro ‘Com actores’ foi o tipo visivelmente predominante apresentado tanto por grupos do Algarve como de outra proveniência.

Foram apresentadas 131 produções deste tipo, o que equivale a 78.9% da totalidade. O acesso a teatro com actores é de primordial importância porque, na sua simplicidade de

Quadro F – Produções segundo o tipo de Teatro (2000-2007)

	Com actores	Animação	Técnicas mistas
Grupos do Algarve	62	12	5
Grupos de outras regiões	69	13	8
Total	131	25	11
%	78.9	14.6	6.4

Fonte: Grupos de Teatro, Câmaras Municipais e Agentes Promotores

meios e rigor, permite através do contacto directo com o organismo vivo, uma experiência de afectividade e o prazer da participação.

A partir da leitura do Quadro G, cumpre-nos aferir sobre a distribuição, dos espectáculos realizados, pela região. Ao observarmos a mancha gráfica cinzenta, as nossas conclusões vão no mesmo sentido das anteriormente constatadas: as assimetrias são notórias. Sobretudo em concelhos como Alcoutim e Monchique verificamos 11 ausências de espectáculos (células cinzentas), seguindo-se Tavira, Olhão e Silves, com 9 ausências. Outros concelhos desfavorecidos são Castro Marim, Lagoa (8 ausências cada) e S. Brás de Alportel (7 ausências). Inversamente, Portimão destaca-se pela regularidade, isto é, em todos os anos houve a promoção de espectáculos por grupos do Algarve e grupos oriundos de outras regiões. Loulé surge em segundo plano, com apenas uma ausência em 2005, depois Faro, com 2 ausências em 2002 e 2003 (de grupos de fora) e Lagos também com 2: 1 ausência de grupos do Algarve em 2002 e 1 ausência de grupos de outras regiões em 2007.

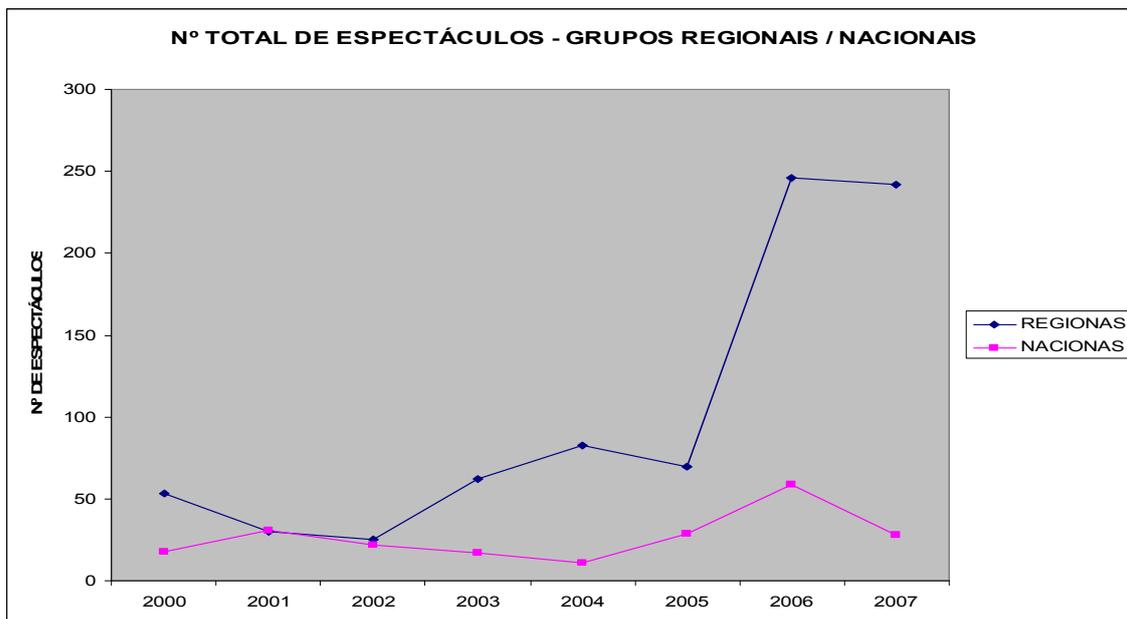
Quadro G – Espectáculos (sessões) por Grupos de Teatro do Algarve e por Grupos de outras regiões

CONCELHOS	Nº ESPECTÁCULOS															
	2000		2001		2002		2003		2004		2005		2006		2007	
	GRUPOS DO ALGARVE	GRUPOS DE OUTRAS REGIÕES	GRUPOS DO ALGARVE	GRUPOS DE OUTRAS REGIÕES	GRUPOS DO ALGARVE	GRUPOS DE OUTRAS REGIÕES	GRUPOS DO ALGARVE	GRUPOS DE OUTRAS REGIÕES	GRUPOS DO ALGARVE	GRUPOS DE OUTRAS REGIÕES	GRUPOS DO ALGARVE	GRUPOS DE OUTRAS REGIÕES	GRUPOS DO ALGARVE	GRUPOS DE OUTRAS REGIÕES	GRUPOS DO ALGARVE	GRUPOS DE OUTRAS REGIÕES
ALCOUTIM	1				1				1				4		6	
VILA R. S. ^o . ANTONIO	8	4	3		2						7	3	28	5	49	1
CASTRO MARIM	5		1				3	2		2		1	8		14	
TAVIRA	5				1	7		6			4		42		13	
OLHÃO			1			4					1	1	6	1	10	
S. BRÁS DE ALPORTEL		2	1	10		7			4		1	2	9		10	
FARO	2	1	5	2	19		20		29	2	22	10	44	21	46	19
LOULÉ	1	4	4	8	4	2	1	1	3	1	10		20	4	14	2
ALBUFEIRA		3	3		1	4	1		13				36	4	11	2
SILVES			4		4		18				1	1	11	1	11	
LAGOA	1			2					3		6	3	7	3	8	
PORTIMÃO	24	2	4	2	4	2	1	1	18	2	18	3	10	1	20	1
MONCHIQUE										1			4	5	4	2
LAGOS	5	2	4	5		6	14	12	5	2	9	1	6	13	14	
VILA DO BISPO	1			2			2	1		1		4	7	1	10	1
ALJEZUR							1		1		1		4		2	
TOTAL	53	18	30	31	25	22	62	17	83	11	70	29	246	59	242	28

Fonte: Grupos de Teatro, Câmaras Municipais e Agentes Promotores

Observe-se o Gráfico 1 que nos permite efectuar uma análise comparativa do contributo dos grupos do Algarve e, por outro lado, dos grupos das restantes regiões, nos últimos anos.

Gráfico 1 – Espectáculos (sessões) por grupos do Algarve vs grupos de outras regiões



Fonte: Grupos de Teatro, Autarquias e Agentes Promotores.

Constatámos que o número de espetáculos realizados pelos grupos do Algarve supera largamente o total de espetáculos dos grupos provenientes de outras regiões, à excepção do ano 2001 em que os últimos apresentaram um valor minimamente superior e, no ano 2002, em que o número de espetáculos aproximou-se bastante.

Do somatório do número de espetáculos realizados por grupos da região e por grupos do resto do país, resulta o quadro H.

Quadro H – Espectáculos (sessões) por concelhos (2000-2007)

CONCELHOS	ALCOUTIM	V. R. S. ANTÓNIO	CASTRO MARIM	TAVIRA	OLHÃO	S. BRÁS ALPORTEL	FARO	LOULÉ	ALBUFEIRA	SILVES	LAGOA	PORTIMÃO	MONCHIQUE	LAGOS	VILA DO BISPO	ALJEZUR *
Total espectáculos de	15	122	41	80	27	50	237	83	81	44	37	109	18	103	34	13
%	1.5	11.9	4	7.8	2.6	4.9	23.1	8.1	8.1	4.3	3.6	10.6	1.8	10	3.3	1.3

Fonte: Grupos de Teatro, Câmaras Municipais e Agentes Promotores

Em termos concretos, ficamos, neste momento, com uma noção dos concelhos onde efectivamente ocorreram mais espectáculos: Faro conta com 23.1% da totalidade, depois surge Vila Real de Sto. António (11.9%), Portimão (10.6%) e Lagos (10%). Inversamente, os conselhos que apresentam valores mais baixos são justamente: Alcoutim, Monchique, Olhão, Vila do Bispo, Lagoa e Castro Marim.

O Quadro J sintetiza o peso que na globalidade detêm os espectáculos segundo a proveniência dos grupos.

Quadro J – Total espectáculos (2000-2007)

	Nº de espectáculos (sessões)	%	Nº de espectáculos (sessões) por Agentes Promotores	%
Grupos do Algarve	811	78.4	27	3.3
Grupos provenientes de outras regiões	215	20.8	16	7.4
Grupos estrangeiros	8	0.8	8	100
Total	1034		51	4.9

Fonte: Grupos de Teatro, Câmaras Municipais e Agentes Promotores

Assim, durante o período entre 2000 e 2007, o número de espectáculos apresentados por grupos do Algarve, corresponde a 78.4% da totalidade. Numa última instância, atente-se na relação entre o número de espectáculos promovidos pelos parques agentes promotores e a totalidade apresentada: os 51 espectáculos apresentados traduzem-se em apenas 4.9% da totalidade. Através de factos concretos, confirmamos que existe um grande desequilíbrio na promoção de Teatro para a infância, está essencialmente centralizada nas autarquias, havendo um número muito reduzido de outros agentes promotores.

Na medida em que o Teatro produzido por grupos do Algarve ocupa um lugar cimeiro, em termos quantitativos, na região, resta-nos conhecer a opinião dos vários intervenientes, implicados na sua criação ou promoção.

Vejamos no quadro 37 - Anexo 32, 68.4% atribuiu características enquanto 31.6% dos respondentes, dos próprios grupos de Teatro, afirmou desconhecer o que se produz na região em termos de Teatro para a infância. Este facto demonstra um desinteresse da parte dos próprios grupos, por este sector do Teatro. Do quadro 37 - Anexo 32, ressalta o ponto de vista dos grupos respondentes: distinguem-se ‘Algumas boas produções’ (11% do tO), mas a generalidade do Teatro para a infância apresenta um ‘Fraco nível de qualidade’ (27.7% do tO) e ‘Quantidade insuficiente’ (44.4% do tO), ambos perfazendo um valor percentual de 72.1% (do tO). Portanto, grande parte dos respondentes tem uma perspectiva negativa quanto a este sector do Teatro, no Algarve. Pela sua pertinência, consideremos as seguintes citações:

Há coisas boas: *A menina do mar*, pelo TEL, e *O Patinho feio*, pelo AL-MaSRAH (EG17).

Mau, tirando a ACTA (EG2).

Desconheço (...) Nunca houve interactividade com outros grupos (EG1).

As peças são normalmente representadas nas escolas, por isso o público adulto não tem acesso.

Desconheço o trabalho dos outros grupos (EG9).

No Algarve não se comunica. Não conheço (EG19).

Tal como sucedeu aos respondentes de grupos de Teatro, 68.4% dos respondentes das câmaras municipais (v. quadro 38A – Anexo 32), atribuiu características ao Teatro para a infância, enquanto que o mesmo número de entrevistados manifestou não conhecê-lo.

A opinião expressa pelas câmaras municipais é bipolar, segundo o quadro 38B – Anexo 32, uma vez que o mesmo número de respondentes (5) considera, por um lado, o Teatro destinado ao público infantil ‘Em desenvolvimento positivo’ (35.7% do tO) e, por outro, ‘Incipiente’ (35.7% do tO). Note-se que um respondente frisou que esse desenvolvimento é sobretudo conseguido ‘Com apoio das autarquias’. A existência de uma ‘Fracas articulação entre agentes’ é apontada por dois respondentes (14.3% do tO). Seleccionámos os seguintes excertos de entrevistas, pelo contributo que as intervenções poderão dar:

Faltará, talvez, algo do ponto de vista das estratégias, de projectos globais que permitem uma intervenção no terreno mais ‘profissional’, mais adequada às necessidades específicas deste público, onde a oferta deve ser norteada por elevados critérios de exigência e qualidade (EA2).

Está quase no ponto zero. O pouco que existe é por iniciativa de dois ou três projectos teatrais que se esforçam (EA4).

(...) parece-me que não tem constituído uma prioridade, quer pelo número de peças, quer pelo repertório das Companhias ou Grupos existentes (EA5).

Nos últimos anos têm surgido iniciativas interessantes (EA16).

Pelo facto de apenas um dos agentes promotores ter procedido à caracterização do Teatro para a infância, afigura-se vantajoso contemplar a seguinte citação que traduz, a propósito, a perspectiva do respondente:

Não existem em quantidade Grupos de qualidade para a infância. (...) Projectos de grande fragilidade, actividades pontuais, na maioria dos casos por pessoas sem formação e sem objectivos claros (E P1).

Detenhamo-nos, por fim, nas afirmações bastante elucidativas e sintéticas de um representante da Direcção Regional de Educação (DRE) e de outro representante da Direcção Regional de Cultura (DRC) do Algarve, dois intervenientes, supostamente importantes, na promoção do Teatro para Crianças, na região.

DRC Alg.: Inexistente. Sem visibilidade.

DRE Alg.: Incipiente.

Duas respostas propícias a uma reflexão séria sobre a situação em que se encontra o Teatro para a infância no Algarve.

Quadro I – Rácio: % espectáculos / % de crianças

CONCELHO	2000			2001			2002			2003			2004		
	% crianças	% espectáculos	RÁCIO												
ALCOUTIM	0.6	1.41	2.4	0.5	0	0	0.4	2.12	5.3	0.4	0	0	0.4	1.06	2.7
VILA R. S ^o . ANTÓNIO	5.5	16.9	3.1	4.8	4.91	1	4.5	4.25	0.9	4.4	0	0	4.2	0	0
CASTRO MARIM	2.1	7.04	3.4	1.8	1.63	0.9	1.5	0	0	1.5	6.32	4.2	1.5	2.13	1.4
TAVIRA	4.5	7.04	1.6	3.7	0	0	5.1	2.12	0.4	5.2	8.86	1.7	4.9	6.38	1.3
OLHÃO	10.3	0	0	10.6	1.63	0.2	10	0	0	10	5.06	0.5	10.4	0	0
S. BRÁS DE ALPORTEL	3	2.82	1	2.2	18.03	8.2	2.3	14.89	6.5	2.3	0	0	2.3	4.26	1.9
FARO	14.7	4.23	0.3	15	11.47	0.8	14.1	19.14	1.4	14.3	25.31	1.8	13.9	32.98	2.4
LOULÉ	15.8	7.04	0.4	15	19.67	1.3	15.7	12.76	0.8	15.7	2.53	0.2	15.4	4.26	0.3
ALBUFEIRA	9.1	4.23	0.5	10.3	4.91	0.5	9.8	10.63	1.1	10.1	1.26	0.1	10.4	13.83	1.3
SILVES	8.2	0	0	7.7	6.55	0.9	7.7	8.51	1.1	7.5	10.1	1.3	7.4	0	0
LAGOA	7.4	1.41	0.2	6	3.27	0.5	5.8	0	0	5.6	0	0	5.7	3.19	0.6
PORTIMÃO	9	36.62	4.1	13.1	9.83	0.8	12.6	12.76	1	12.5	2.53	0.2	12.9	21.28	1.6
MONCHIQUE	1.2	0	0	1.4	0	0	1.2	0	0	1.2	0	0	1.1	1.06	1
LAGOS	5.4	9.86	1.8	5.4	14.75	2.7	7	12.76	1.8	7	32.91	4.7	7.2	7.45	1
VILA DO BISPO	1.7	1.41	0.8	1.4	3.27	2.3	1.2	0	0	1.2	3.79	3.2	1.2	1.06	0.9

Fonte: DRE Alg, Autarquias, Grupos de Teatro e Agentes Promotores.

Eis uma nova questão: será que nos concelhos que temos vindo a considerar mais favorecidos há realmente uma excepção a esta ‘incipiência’ e ‘falta de visibilidade’ do Teatro para a infância? Analisemos o Quadro I, baseado em dados facultados pela DRE Alg, pelos grupos de Teatro, agentes promotores e pelas autarquias. Numa primeira análise horizontal, constatámos que as crianças globalmente não assistiram a um único espectáculo de teatro, entre 2000 e 2005 sobretudo nos concelhos de Olhão e Lagoa. Nos concelhos de Loulé e Monchique as crianças assistiram a um espectáculo, enquanto que em Vila Real de S. António, Albufeira, Silves e Vila do Bispo, assistiram a dois, durante o período de cinco anos.

Neste ponto de vista, as crianças mais favorecidas foram as de S. Brás de Alportel, em 2001 e 2002, com um rácio de 8.2 e 6.5, respectivamente. Segue-se Alcoutim em 2002 (rácio 5.3), Lagos em 2003 (rácio 4.7), Castro Marim em 2003 (rácio 4.2) e Portimão em 2000 (rácio 4.1), verificando-se uma inversão quanto à interpretação que vinha sendo efectuada. Repare-se que a programação e o acesso ao teatro tem tido um percurso bastante irregular. Apesar do número global de espectáculos evidenciado no quadro H, note-se que sobretudo no ano 2001 o rácio foi inferior a 1 em 10 dos 15 concelhos do Algarve. Nos anos de 2000 e 2002, sucedeu o mesmo em 8 concelhos; em 2003, o número de concelhos subiu para 9. Apenas em 2004, verificou-se um acesso mais significativo ao teatro, a situação inverteu-se, o rácio foi superior a 1 em 9 concelhos. Por outro lado, Faro constitui o concelho que em termos totais apresenta mais espectáculos (237), contudo o quadro I mostra que a população infantil não é tão beneficiada como os resultados vinham evidenciando, devido ao elevado número de crianças em idade escolar.

6. Políticas Culturais e medidas de apoio ao Teatro para a infância.

6.1. Fontes de Apoios

Segundo dados fornecidos por 15 grupos de Teatro, nas respectivas Fichas de caracterização, podemos sintetizar no quadro 39 - Anexo 34 as fontes de apoios/subsídios ao longo do período em estudo (2000-2007). Note-se que a quase totalidade dos grupos, mais especificamente 13 dos 15 respondentes, depende do apoio das autarquias. Repare-se que uma dessas excepções diz respeito a um grupo de Teatro ligado à Fundação Algarvia para o Desenvolvimento Social. É de salientar que 2 grupos usufruem directamente de apoios do Ministério da Cultura e da Direcção Regional de Educação há apenas 2 referências. Da Direcção Regional de Cultura do Algarve o número de referências sobe para 5, o que equivale a 15.6% do total, não obstante esses apoios não se destinarem a produções para a infância.

As juntas de freguesia e o IPJ detêm alguma importância como agentes promotores, sendo alvo de respectivamente 12.5% e 9.4% de referências. Regista-se apenas uma companhia, a ACTA, que reúne simultaneamente apoio das 16 Autarquias (através de Protocolo com AMAL), do mecenato e de Fundos Comunitários (FEDER) – destinado ao Projecto VATE.

Vejamos em que medida as Direcções Regionais de Cultura e Educação têm apoiado, reforçado a consistência e a continuidade dos projectos de Teatro para a Infância:

DRC Alg.: Solicitações de escolas nenhuma. Projectos de expressão dramática seriam considerados.

Apoio a iniciativas locais. Todos os grupos tiveram apoio numa das valências pelo menos. Reconheço que os apoios são insuficientes. Não há mercado para suportar todos os grupos amadores.

DRE Alg.: A Direcção Regional de Educação age de acordo com os pedidos das escolas, não tanto os pedidos dos grupos de teatro. Quando apoiamos um grupo já temos feedback das escolas.

Coloca-se novamente a questão: como poderemos afirmar que há excesso de oferta e não existe mercado para tantos grupos amadores, se considerarmos os hiatos em diversos quadros observados, correspondendo a ausência ou insuficiência de espectáculos promovidos. Acresce que de todos os sectores entrevistados vêm designações como ‘inexistente’, ‘incipiente’, ‘insuficiente’, ‘sem visibilidade’ e ‘sem qualidade’, entre outras.

6.2. Medidas estruturais

Como podemos observar no quadro 40 - Anexo 34, as próprias Autarquias reconhecem que o papel preponderante na sensibilização às Artes e na formação de públicos compete ao Poder Local. Vejamos: 13 dos 14 respondentes, ou seja a maioria das autarquias, defende esse ponto de vista. Em contrapartida, apenas um respondente considera, essa, uma função do Poder Central. 50% dos respondentes considera que devem existir sinergias entre ambos – Poder Central e Poder Local.

Relativamente à responsabilidade de promover o contacto precoce com o teatro, o representante da DRE Alg. advoga:

[D]evia caber às duas. No 1º ciclo a política cultural e educativa devia caber à Autarquia.

Sobre projectos desenvolvidos em parceria entre o Ministério da Educação e a Direcção Regional de Cultura, este organismo informou:

Não há planos conjuntos. Não houve tentativa de aproximação de ambas as partes. (...) O Director Regional não vai extravasar as suas funções.

Note-se que já na década de 90 e princípios desta década, Grupos de Trabalho Interministeriais, iniciativas do Concelho da Europa e Conferências advogam a importância de planos de intervenção, de articulação entre Ministérios da Cultura e Educação, estreita cooperação entre Poder Central e Local e de parcerias entre instituições. Finda a década, a situação permanece inalterável.

6.3. Modalidades de Apoio

Os dados acima analisados põem em evidência a importância das autarquias na promoção das Artes Cénicas destinadas ao público infantil. Centremo-nos, agora, no quadro 41 - Anexo 34 que especifica as modalidades de apoio aos grupos ou projectos. A ‘Aquisição de produções’ configura como o indicador que se distingue dos demais, com 45% das ocorrências. ‘Subsídios a projectos pontuais’ e ‘Subsídios a programas/ planos anuais’, são outras opções que se traduzem, respectivamente, em valores percentuais de 30% e 25% (do tO).

Detenhamo-nos nos excertos das entrevistas às Direcções Regionais de Cultura e Educação que abordam esta matéria:

DRC Alg.: Não é da competência nem são atribuições da Direcção Regional. A política cultural é só a do Governo.

A Direcção Regional não tem actividades próprias.

DRE Alg: Características do território educativo – promover a vinda de populações de interior. A DRE Alg. não pode subsidiar, só pode adquirir o produto. Apoio... adquirir ingressos para escolas que pedem. Compramos a lotação e distribuímos por outras escolas.

6.4. Prioridade na gestão autárquica

Solicitados a pronunciarem-se sobre a importância atribuída, na gestão autárquica, à Cultura, e nomeadamente ao Teatro, as câmaras municipais parecem não considerar esta Arte uma prioridade. Da leitura do quadro 42 - Anexo 34 constatámos que existem duas autarquias para as quais a cultura ainda não constitui uma prioridade, como, a propósito, um dos entrevistados justifica:

O Teatro não é, nem a cultura. (...) Ainda estão por resolver situações estruturantes (E A13).

Apesar de o indicador ‘Carácter prioritário da cultura’ merecer mais referências, perfaz um valor percentual de 33.3% das ocorrências, ‘O carácter não prioritário do Teatro’ é apontado por 5 dos entrevistados, o que equivale a 27.8% do total. Para apenas dois dos entrevistados, ‘O Teatro para a infância é uma prioridade entre outras áreas’, ou seja, o Teatro, em si, destinado ao público infantil não é uma prioridade.

6.5. Problemas a superar

Se o Teatro para a infância não constitui uma prioridade na gestão autárquica, se a sua sustentabilidade depende essencialmente do apoio das câmaras municipais, e as ‘Dificuldades de ordem financeira’ constituem o maior problema a superar, como poderá este sector do teatro sobreviver?

Foquemos a nossa atenção no quadro 43 - Anexo 34. As autarquias advogam, em segundo plano (17.6% do tO), que as dificuldades enfrentadas pelo Teatro para a infância, na região, decorrem da inexistência de espaços adequados (17.6% do tO). Contudo, o quadro 44 - Anexo 34, evidencia que as autarquias recorrem acima de tudo a

escolas (O=10), enfatizando a ligação e a dependência inquestionável do Teatro para a infância ao contexto escolar. ‘Espaços exteriores’, o ‘Auditório’, o ‘Cine-teatro/ Cinema’, a ‘Biblioteca’, o ‘Museu’, o ‘Centro Paroquial, o ‘Espaço jovem’ e ‘Salas de clubes/ Associações’, são outros equipamentos utilizados. Através do quadro 45 - Anexo 33 deparamo-nos com a imensidão de recursos existentes na região que se encontram subaproveitados. Esta relação de salas potencialmente utilizáveis para a representação de peças de Teatro foi elaborada a partir de registos das Fichas de Caracterização das câmaras municipais. Se os grupos de Teatro apostarem num teatro de qualidade, caracterizado pela valorização do trabalho do actor e do despojamento, a falta de espaços não constitui, certamente, um obstáculo à proliferação de grupos, ao aumento da oferta descentralizada e à superação de assimetrias no direito ao acesso ao Teatro, pelas crianças.

Retomando a análise do quadro 43 – Anexo 34, com menos referências mas não desprovido de relevância são os domínios ‘Ausência de hábitos culturais da população’, ‘Fraco reconhecimento da importância do Teatro para a infância’, ‘Falta de estratégias estruturais, de articulação entre Agentes da Administração e Agentes culturais’, ‘Inexistência de coordenação/ projectos comuns entre grupos cénicos’, ‘Dificuldades de divulgação regional’ e ‘Falta de disponibilidade dos grupos amadores’. Apesar de terem sido alvo de 1 ou 2 referências, merecem destaque e têm constituído um foco de reflexão neste estudo.

Quanto aos próprios grupos, o quadro 46 - Anexo 34 permite-nos verificar que o número de problemas indicados é superior. Porém, numa primeira análise, ressalta que no plano de maior importância atribuída situa-se, de igual modo, o indicador ‘Escassez de apoios financeiros’, com 10 ocorrências, o que se traduz em 26.3% (do tO). Salienta-se o indicador ‘Fraco reconhecimento da importância do Teatro para a infância (15.8%

do tO). Destacam-se, também, pela reincidência relativamente aos problemas apontados pelas autarquias, os indicadores ‘Inexistência de espaços adequados’, ‘Dificuldades de divulgação regional’, ‘Necessidade de uma rede formada pela DRE Alg’, ‘Ausência de medidas estruturais’ e ‘Falta de disponibilidade dos grupos amadores’. Reparemos que constituem todos aspectos já referenciados pelas autarquias.

Questionados sobre as dificuldades de que padece o Teatro para a infância, atentemos na perspectiva das seguintes entidades:

DRC Alg.: Dificuldades financeiras das Associações culturais vocacionadas para o teatro.

DRE Alg.: Irregularidade, instabilidade das políticas nacionais.

Mas acerca das perspectivas futuras:

DRC Alg.: Não há uma preocupação específica com o teatro infantil. A Direcção Regional não tem como função ou atribuição.

Não se adivinham alterações.

DRE Alg.: O teatro implica maiores custos.

Sem planos, sem projectos porque não há orçamento. Apoio pontual, aquisição de serviços.

6.6. Avaliação das políticas culturais

Importa, agora, deter a atenção na análise dos quadros 47, 48 e 49 - Anexo 34 que evidenciam a opinião dos grupos de Teatro quanto às políticas culturais de três organismos que directa ou indirectamente deveriam ser os primeiros responsáveis pela promoção do Teatro para a infância: as autarquias, a Direcção Regional de Educação e a Direcção Regional de Cultura do Algarve.

Numa abordagem comparativa, começamos por verificar que os grupos de Teatro têm uma perspectiva mais favorável relativamente às Autarquias. 3 respondentes consideram a política cultural ‘Muito boa’ e 6 classificam-na de ‘Boa’, o que perfaz um valor percentual de 50% dos grupos. Um dos entrevistados classifica de inexistente e é questionável como 4 grupos de teatro (22.2%) desconhecem a política cultural das autarquias.

Nenhum dos grupos classifica a acção da DRE Alg. de ‘Muito boa’, apenas um dos respondentes designa-a de ‘Boa’. É contudo de notar que 27.8% dos respondentes considera-a ‘Média’ e 16.7% considera-a ‘Medíocre’. Metade dos entrevistados (O=9) diz desconhecer a política cultural daquele organismo.

À semelhança da opinião relativamente à acção desenvolvida pela DRE Alg., 36.8% dos respondentes afirma desconhecer a política cultural da DRC Alg. Quatro respondentes (21% do tO) classificam-na de ‘Média’, mas os indicadores ‘Exigente’ e ‘Medíocre’ mereceram 3 referências (15.8% do tO).

6.7. Projectos futuros

Interrogadas sobre perspectivas das autarquias em termos de projectos futuros (v. quadro 50 – Anexo 34), as autarquias fazem referência sobretudo à inclusão do Teatro para a infância na sua ‘Programação’ de eventos culturais, à semelhança do ponto de vista expresso no quadro 36B – Anexo 31. As suas intenções de promover a oferta de Teatro, associam-se, contudo, à exigência de ‘Novos Equipamentos’ e à ligação do Teatro à escola. Os projectos de ‘Formação’ têm, todavia, menos expressão.

7. Análise global

Tanto os grupos de Teatro para a infância como as Câmaras Municipais consideram que o Teatro, em sentido lato, tem como função contribuir para a formação pessoal e social. Enquanto que os primeiros consideram que tem também uma função reflexiva, as autarquias consideram que tem uma função cultural e de entretenimento. A Direcção Regional de Cultura e a Direcção Regional de Educação do Algarve, consideram que tem uma função lúdica. Perspectivas estas que nos levam a uma reflexão crítica sobre o rumo que o Teatro no Algarve deve tomar para que seja reconhecido e apoiado. Apenas o segundo organismo concebe o Teatro como detentor de uma função formativa, também.

A principal diferença entre Teatro para crianças e Teatro destinado a adultos, segundo os grupos de Teatro e as Autarquias, situa-se a nível da dramaturgia, mais especificamente, do texto/ temática e tema/conteúdos, carácter didáctico/pedagógico, pelo facto de as últimas se encontrarem mais próximas das solicitações das escolas.

Enquanto que os grupos consideram o trabalho do actor uma diferença fundamental, nomeadamente a nível do ritmo, da interacção e da exigência, as autarquias consideram que a diferença que se demarca situa-se em termos da estética, mais especificamente do carácter lúdico, da linguagem corporal e da interacção. Pelas diferentes opiniões manifestas quanto ao que distingue o teatro para a infância, os dois agentes promotores apresentam perspectivas de teatro diferentes. O primeiro sublinha que os produtos artísticos devem dispor de idêntica qualidade, e o criador deve definir objectivos muito claros. O segundo promotor atribui maior ênfase à simplicidade dos textos, aos cuidados com os cenários, à selecção e inclusão de música e à interacção com o público.

Quanto à função do Teatro na formação da criança, inúmeros interlocutores, designadamente grupos de Teatro, autarquias, um agente promotor e a DRE Alg., partilharam do mesmo ponto de vista: proporciona o desenvolvimento pessoal e social. Todavia, os grupos de Teatro e as autarquias deram bastante relevo à função didáctica (curricular).

Constatou-se que a maioria dos grupos de teatro não estão vocacionados para se dedicarem ao Teatro para o público infantil. Os projectos iniciais de teatro para a infância partiram sobretudo de uma proposta ocasional/ externa ou de uma necessidade sentida posteriormente. Em termos quantitativos, podemos reforçar esta ideia, ao constatar nos Quadros D e E, que as produções destinadas a crianças detêm um peso pouco significativo relativamente à totalidade, isto é, o teatro para adultos tem uma maior visibilidade. Apenas dois grupos – Os Vivaços e o TIPO – se dedicam exclusivamente ao teatro para a Infância.

Um elevado número de grupos confirmou que o Teatro para crianças no Algarve apresenta um fraco nível de qualidade e existe em quantidade insuficiente. As autarquias sublinham que não tem constituído, para os próprios grupos, uma prioridade, pelo número de peças e repertório das companhias. Os agentes promotores são da opinião de que os projectos são de grande fragilidade e são desenvolvidas apenas actividades pontuais.

Diversas autarquias consideram que, apesar de, nos últimos anos terem surgido iniciativas interessantes, o Teatro para o público infantil está quase no ponto zero. Desta opinião partilha a Direcção Regional de Cultura e a Direcção Regional de Educação do Algarve, ao afirmarem que este teatro é ‘inexistente’, ‘incipiente’ e ‘sem visibilidade. A constatação feita pelos grupos de Teatro e pelas câmaras, de que desconhecem o que se

produz na região parece confirmar as características atribuídas pelas duas Direcções Regionais.

Na selecção de textos a representar, os grupos têm, sobretudo, em atenção o carácter didáctico (curricular) e o tema, para além do potencial poético e mágico. O autor e o conteúdo provocatório são aspectos pouco tidos em conta. Mas existem factores externos que condicionam esta escolha: as características dos actores disponíveis e, uma vez mais, as propostas das escolas. Quanto aos critérios na selecção de produções, as autarquias destacaram, acima de tudo, a articulação com a escola, atendendo às suas solicitações quanto a temas, conteúdos, efemérides, bem como o carácter didáctico e pedagógico do texto.

Os grupos de Teatro evidenciam apostar na interacção com o público infantil. Quarenta por cento declara recorrer ‘sempre’ e a mesma percentagem ‘ocasionalmente’. Estes dados confirmam-se na forma pela qual os grupos caracterizam o Teatro que produzem – interactivo e didáctico. Verifica-se, contudo, uma contradição quando apenas 3 respondentes afirmam produzir um teatro sem características específicas e, noutra questão, 15 respondentes declararem não seguir uma linha baseada em qualquer autor de estética ou escola/ estilo. Podemos, então, deduzir que os elementos da maioria dos grupos de teatro não dispõem de formação, fazem teatro de forma aleatória. Na perspectiva das autarquias falta uma intervenção mais ‘profissional’, mais adequada às necessidades específicas do público.

Sob o ponto de vista dos agentes promotores, a região carece de grupos de Teatro para crianças, com criações de qualidade, em quantidade suficiente e as pessoas que se dedicam a este tipo de teatro não têm formação, nem apresentam objectivos claros quanto ao seu trabalho.

A maioria dos grupos afirmou não ter adoptado medidas tendentes à correcção de assimetrias. A distribuição dos grupos de Teatro pela região não é equilibrada. Trinta por cento dos grupos concentram-se em Faro e quinze em Loulé e, os restantes, essencialmente no litoral. Parece haver uma correspondência entre os concelhos mais desfavorecidos em termos de número de espectáculos realizados e aqueles que não dispõem de qualquer grupo instalado. Os concelhos onde foram apresentados mais espectáculos (v. Quadro H) são justamente Faro e Portimão. Os concelhos mais desfavorecidos - Monchique, Vila do Bispo, Castro Marim, Olhão e S. Brás de Alportel – coincidem com os que não dispõem de um único grupo local. Por outro lado, entre os anos 2000 e 2007, verificou-se uma irregularidade na promoção de espectáculos, com excepção nos concelhos de Faro, Loulé e Portimão. Apenas em 2007, as crianças de todos os concelhos tiveram acesso ao teatro.

Uma vez mais, surgem dois blocos, por um lado temos os mesmos concelhos – Faro, Portimão e Loulé – no grupo dos concelhos com mais grupos a representar e, por outro, surgem Castro Marim, Monchique e Vila do Bispo entre os mais desfavorecidos.

Os grupos que se destacam quanto à itinerância pelo Algarve, são, num primeiro plano a ACTA- VATE (Faro) que apresentou espectáculos em todos os concelhos, em segundo plano o Teatro Experimental de Lagos, o Teatro Análise de Loulé, a Gaveta (Portimão) e Os Vivaços (Faro).

Os dois agentes promotores afirmam envidar esforços tendo em vista a descentralização, mas de forma complementar. O agente P1 procura pôr o público escolar em contacto com criações de outras regiões e países, enquanto que o agente P2 procura promover o trabalho de grupos amadores da região e manter uma regularidade na divulgação descentralizada do teatro.

A maioria das autarquias declara que a opção por grupos amadores ou profissionais é indiferente. São apenas condicionados pela existência ou não de grupos no concelho e manifestam preferência por grupos da região.

A partir deste momento debruçar-nos-emos, simultaneamente, sobre grupos oriundos de outras regiões e sobre grupos do Algarve.

Nos anos que medeiam 2000 e 2007, o Algarve teve a presença de 53 grupos de Teatro para a infância, provenientes de outras regiões do país. Sessenta e quatro por cento dessas companhias são oriundas da zona da Grande Lisboa. Os grupos que apresentaram mais produções são estruturas profissionais itinerantes, sobretudo o Bica Teatro (Lisboa), bem como o Teatro Independente de Oeiras, Magia e Fantasia (Lisboa) e Pim Teatro (Évora). Quanto ao número de concelhos onde promoveram espectáculos de Teatro, destacam-se os grupos Bica Teatro, Os Bobos e a Corte (Amadora) e a Lua Cheia (Lisboa).

Os concelhos que contaram com a actuação de mais grupos de fora foram Faro, Loulé e Vila Real de Santo António. As crianças que menos direito tiveram ao acesso ao Teatro, foram as de Tavira, Olhão, Silves e Lagoa e sobretudo Alcoutim onde nunca actuou um único grupo de outra região.

A promoção de espectáculos por grupos do resto do país foi irregular no período de referência. Contudo, Faro constitui novamente o concelho onde ocorreu um maior número de espectáculos, seguindo-lhe Lagos e Loulé. Na lista dos mais desfavorecidos continuam Alcoutim, Olhão, Castro Marim e Monchique.

Considerando os espectáculos realizados por grupos do Algarve e por grupos de outras regiões (v. Quadro G), verificam-se grandes assimetrias. Temos os concelhos de Alcoutim e Monchique com 11 ausências de espectáculos nos oito anos, enquanto Loulé, Faro e Lagos contam com uma maior regularidade nos espectáculos. Em termos

totais (v. Quadro H) verificamos que a maior incidência de espectáculos registou-se em Faro, V.R.S.A, Portimão e Lagos. Os concelhos onde decorreram menos representações teatrais, na totalidade, foram Alcoutim, Monchique, Olhão e Vila do Bispo.

As autarquias são as principais promotoras do Teatro para a infância (v. Quadro J), produzido quer por grupos do Algarve ou de fora da região. Apenas 4.9% do teatro é assegurado pelos agentes promotores, o que revela um grande desequilíbrio na promoção do Teatro para a infância, isto é, está centralizada nas autarquias.

As autarquias reconhecem o seu papel preponderante na oferta e sensibilização relativamente ao Teatro. As modalidades de apoio das autarquias residem essencialmente, na aquisição de produções, mas na atribuição de subsídios a projectos pontuais e a programas/planos anuais, em menor escala.

Tanto as autarquias como os grupos de teatro do Algarve reconhecem as dificuldades de ordem financeira e a escassez de apoios financeiros como um grave problema que os grupos enfrentam. Ressalta, todavia, uma questão: como poderá o Teatro para crianças sobreviver se não constitui uma prioridade na gestão autárquica e a sua sustentabilidade depende fundamentalmente do apoio das autarquias. Daí o facto de, tanto as autarquias, como os grupos de teatro terem designado de fraco o reconhecimento da importância do Teatro para a infância, como um problema a enfrentar. Os pareceres da DRC Alg e da DRE Alg vão, respectivamente, nesse sentido, ou seja, não há preocupação específica com o Teatro para a infância e não há planos, nem projectos de Teatro para esse nível etário.

A maioria dos grupos confirma depender do apoio autárquico. O número que beneficia de apoios do Ministério da Cultura, da DRC Alg e da DRE Alg é menos significativo. A DRC Alg. afirma não receber solicitações de escolas e reconhece que o apoio a iniciativas locais é insuficiente.

Entre o Ministério da Educação e a DRC Alg. não existem planos conjuntos, não se observa a intenção de implementá-los, nem houve a tentativa de aproximação. Não é competência ou atribuição da DRC Alg definir políticas culturais. Esta entidade não tem actividades próprias nesse âmbito.

A DRE Alg diz que procura promover o acesso ao teatro a populações de interior. Não podem subsidiar grupos de Teatro, só lhes compete adquirir o produto, ingressos para as escolas que fazem solicitações. A irregularidade e a instabilidade das políticas nacionais são apontadas como causas das dificuldades que o teatro para crianças enfrenta.

Constata-se, pelas próprias palavras dos intervenientes, a falta de articulação entre Agentes da Administração e Agentes locais. Tanto os grupos de Teatro como as autarquias apontam a falta de estratégias estruturais, de articulação entre Agentes da Administração e Agentes culturais, a inexistência de coordenação/ projectos comuns entre grupos cénicos, o que por sua vez se traduz nas dificuldades de divulgação regional sentidas por ambas as partes.

Face ao exposto, os grupos de Teatro revelam uma perspectiva mais positiva relativamente ao desempenho das autarquias do que da DRC Alg. e da DRE Alg, tal como o fizeram relativamente ao Teatro para a infância produzido no Algarve.

Um outro problema levantado pelos entrevistados dos grupos de Teatro e das autarquias diz respeito à inexistência de espaços adequados para ensaios e representações teatrais. Todavia, as câmaras apontaram as escolas, entre os locais mais utilizados, verificando-se, novamente, a subordinação do Teatro ao contexto escolar. Aliás, nos projectos futuros de várias câmaras está o fomento de Teatro nas escolas. Outros espaços enumerados foram espaços exteriores, auditórios, cinemas, cine-teatros,

bibliotecas, museus, salas de clubes desportivos, salas de associações culturais e recreativas, centros paroquiais e o Teatro Municipal.

Existe uma imensidão de recursos subaproveitados na região que poderiam proporcionar a proliferação de grupos em zonas mais periféricas, o aumento da oferta descentralizada e a correcção de assimetrias (v. quadro 39 – Anexo 30). Se os grupos apostarem num trabalho de qualidade, caracterizado pelo despojamento e pela valorização do trabalho do actor, a falta de espaços bem equipados não constitui, certamente, um obstáculo a enfrentar por todos quantos estão envolvidos no Teatro destinado ao público infantil. Deparamo-nos com esta falsa questão: nas suas intenções futuras algumas autarquias referem a construção de novos equipamentos, pensando apenas em espectáculos recreativos, de grande visibilidade, para centenas de crianças em simultâneo, sem se verificar a aproximação actor-espectador. Trata-se de teatro que só consegue prender a atenção das crianças através de artificialismos, da comicidade, da acção veloz.

Segundo as autarquias, a principal intenção futura diz respeito à inclusão de teatro para a infância na sua Programação. Estaremos nós na posse de dados que permitam uma eficaz programação tanto pelas autarquias, como pelos agentes promotores e a Direcção Regional de Educação? Não existem dados estatísticos quanto ao número de crianças em idade escolar nas autarquias, nem arquivos organizados e completos quanto a espectáculos de Teatro promovidos nesta década (de 2000 a 2007), nem o número de crianças que tiveram acesso ao Teatro. Foi necessário o cruzamento de informações de várias fontes e um trabalho árduo para conseguir os dados que aqui se apresentam.

Visto que o Instituto Nacional de Estatística não dispunha de dados actualizados, recorreremos aos dados que a DRE pode facultar sobre o número de crianças em idade escolar, em cada um dos concelhos do Algarve. Assim foram-nos apenas facultados

dados relativos aos anos 2000 a 2004, pelo facto de não existirem dados estatísticos dos dois anos seguintes. Contudo, permite-nos analisar o acesso ao Teatro para a infância, numa outra perspectiva. A partir do número de crianças dos 3 aos 12 anos (do pré-escolar ao 2º ciclo) estabeleceu-se a percentagem de crianças de cada concelho relativamente ao total. A partir do número de espectáculos realizados em cada concelho, determinou-se a percentagem em relação ao total de espectáculos. Verificamos, então que Olhão e Lagoa constituem concelhos onde as crianças tiveram menos direito a fruir de Teatro, seguindo-se Loulé e Monchique. O concelho onde houve uma regularidade na igualdade de direitos foi Lagos e a seguir S. Brás de Alportel.

As crianças mais favorecidas foram as de S. Brás de Alportel com um rácio de 8.2 e 6.5 em 2001 e 2002, respectivamente. Verifica-se que o rácio também foi elevado num dos anos, nos concelhos considerados desfavorecidos como Alcoutim e Castro Marim.

Como vimos anteriormente, Faro foi sempre destacado como um concelho em vantagem sobre os outros. Todavia, neste momento, constatámos que o rácio apresentou valores baixos, comparativamente a outros concelhos.

A programação e o acesso ao teatro têm tido um percurso muito irregular. Apesar de o número global de espectáculos (v. quadro H), note-se que sobretudo no ano 2001 o rácio foi inferior a 1 em 10 dos 15 concelhos do Algarve (v. quadro I). Nos anos 2000 e 2002, sucedeu o mesmo em 8 concelhos; em 2003, o número de concelhos subiu para 9. Face a este cenário, será legítimo afirmar que não há mercado para o excesso de oferta de Teatro para crianças no Algarve? Podemos concluir que imensas crianças não têm efectivamente direito à fruição de Teatro. A oferta aumentou, inegavelmente, em 2006 e 2007, graças à acção do VATE. Não subestimando o teatro de animação e de técnicas mistas, as crianças continuam a ter um escasso acesso ao teatro com actores vivos, de

que falam os grandes mestres Grotowski, Stanislavski, Peter Brook, onde ocorre o 'jogo' proclamado por Isabel Alves Costa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o longo percurso decorrido desde a tradução do foco de interesse num projecto de investigação, passando pelo trabalho de recolha de informações até à sistematização e redução dos dados obtidos, atingimos o momento da interpretação dos resultados e da apresentação de conclusões finais atendendo ao contexto do problema.

Se o Teatro contribui, para o desenvolvimento pessoal da criança em crescimento, tocando aspectos como a sensibilidade, a emotividade, a afectividade, ou seja o mundo interior do ser humano, parece-nos fundamental que lhe seja proporcionado, o encontro precoce com esta Arte e a fruição do Teatro, de forma regular e eticamente correcta.

Deste estudo releva que numa primeira instância é reconhecido o papel do Teatro na formação pessoal e social, mas da análise às inúmeras questões colocadas aos Grupos de Teatro, às autarquias, aos agentes promotores e às Direcções Regionais de Cultura e Educação do Algarve bem como da triangulação de fontes e dados, ressalta uma perspectiva antagónica associada a um Teatro essencialmente didáctico (curricular), interactivo e de diversão.

Deparámo-nos com um Teatro profundamente ligado ao contexto escolar, levando à hegemonia do domínio cognitivo, do racional, na formação da criança e, por sua vez, à desvalorização das dimensões afectiva e estética. Há, desta forma, uma profanação do Teatro. Se as autarquias submetem os seus projectos às solicitações das escolas (por um teatro didáctico curricular) ressalta, indubitavelmente, uma questão: os professores e programadores carecem de formação urgente para um entendimento do que é Arte e Teatro, do que deve ser, efectivamente, oferecido às crianças. Neste sentido, a intervenção das Instituições de Ensino Superior do Algarve será de primordial importância.

Devido à concepção partilhada pelos entrevistados, de um teatro lúdico e interactivo para crianças, verifica-se, neste caso, a extinção do Teatro para a infância. As crianças assistem a um espectáculo, normalmente destinado a um público vasto, que as entretém apenas, que não pode ser denominado de Teatro. A todos quantos se dedicam à programação e à promoção de teatro para este nível etário, é colocada uma grande responsabilidade. Nas autarquias, essa tarefa não pode ser incumbida a qualquer funcionário. Trata-se de uma questão de grande fragilidade que deverá ser posta na mão de funcionários com formação na área e sensibilidade para a questão.

Como foi constatado, o maior problema com que se debate o Teatro para crianças é a falta de reconhecimento da importância deste sector do Teatro. Perante práticas como as descritas anteriormente, o teatro perdeu a sua credibilidade. Referências ao Teatro baseado no trabalho do actor, na sua entrega directa e próxima do espectador foram quase inexistentes. Os próprios grupos revelam desinteresse, falta de empenho e de investimento nas criações destinadas ao público infantil. Associadas a este Teatro produzido no Algarve surgiram expressões como ‘fraco nível de qualidade’, ‘quantidade insuficiente’, ‘incipiente’, ‘inexistente’, ‘sem visibilidade’ ‘quase no ponto zero’. As representações teatrais assumem um carácter irregular, pouco consistente, à excepção do caso da ACTA/ VATE. As dificuldades financeiras são apontadas por todos os agentes e agentes, contudo há uma maior dedicação ao Teatro para adultos.

Partindo de problemas evidenciados como a falta de comunicação entre criadores e a dificuldade de divulgação das criações, parece-nos fundamental a constituição de um projecto de articulação entre os próprios produtores visando uma efectiva partilha e cooperação. Parece-nos que a constituição de uma rede de promoção de Teatro para a infância, a partir da DRE Alg, contribuiria para uma eficaz divulgação e universalização no acesso ao teatro.

Na medida em que a ‘formação global’, a ‘educação integral’ estão presentes numa infinidade de discursos e diplomas do Ministério da Educação, cumpre-lhe, de uma vez por todas, adoptar medidas nesse sentido, ou delegar competências nas Direcções Regionais. Urge interpelar os agentes da Administração, questionar por que razão, ainda não foi estabelecida uma rede tendente a corrigir assimetrias e assegurar o acesso e fruição à criação artística, com patamares de exigência, a todas as crianças e não apenas a um número simbólico, em todos os anos. Como foi possível concluir através do estudo, muitas crianças do Algarve nunca tiveram acesso ao Teatro ou esse encontro foi muito pontual. Portanto, contrariamente ao que alguns entrevistados salientaram, não há um excesso de oferta, mas sim uma escassez de investimento neste sector do Teatro. Não há uma preocupação real com a formação da criança enquanto ser em desenvolvimento. Não basta os agentes locais, nomeadamente as Direcções Regionais de Cultura e Educação, reconhecerem que o Teatro para a infância enfrenta dificuldades de vária ordem e abdicarem da sua responsabilidade na adopção de medidas tendentes a inverter o cenário actual.

De importância primordial constitui a necessidade de regularidade, estabilidade e implementação de políticas nacionais, nesta área, bem como o estabelecimento de planos interministeriais, entre o Ministério da Cultura e Ministério da Educação, ou Direcções Regionais, tendo em vista a definição de estratégias estruturais sólidas que possibilitem uma territorialização da fruição teatral assim como a formação de todos quantos são responsáveis pela oferta desta Arte às crianças.

Temos esperança de que através desta investigação venhamos a contribuir com dados, anteriormente inexistentes, que permitam uma alteração de posicionamento face ao Teatro para a infância, por todos os agentes implicados no processo de criação, de programação e de promoção desta Arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DE APOIO AO TEMA

- AA VV (2005). *Contribuições para a formulação de políticas públicas no horizonte 2013 relativas ao Tema Cultura, Identidades e Património*. [s/l]: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa/ Observatório de Actividades Culturais.
- AA VV (2007). *Educação Artística: conceito(s) e terminologia(s)*. Coimbra: Conferência Nacional sobre Educação Artística.
- AA VV (1966). *Educação estética e ensino escolar*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- AA VV (1996). *Ensino Artístico*. Porto: Edições ASA. 2ª Edição.
- AA VV (1997). *José Caldas – Vinte Anos de Teatro e Miscigenação*. Porto: Afrontamento.
- AA VV (1994). *O Bando – Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*. [s/l]: Grupo de Teatro o Bando.
- AA VV (1979). *Os 10 grandes do Inconsciente*. Lisboa: Verbo. Tradução: Geminiano Cascais Franco.
- AA VV (1998). *Para que é que serve o teatro? Teatro escritos – Revista de Ensaio e Ficção*. Lisboa: Instituto Português das Artes do Espectáculo e Livros Cotovia.
- AA VV (1976). *Teatro na Educação – Subsídios para o seu estudo*, Vol. VII. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/ Serviço Nacional de Teatro.
- ABBAGNANO, N. e VISALBERGHI, A. [1981]. *História da Pedagogia*. Tradução: Glicínia Quartin. Lisboa: Livros Horizonte.

- ABRANTES, José C., “À Conversa com ... Arquimedes Santos” in *NOESIS* 55, 2000. Lisboa. pp.20-27.
- AGUILAR, Luís, “O Teatro para a infância”. in PEREIRA, 1985, pp. 5-10.
- ARÉNILLA, Louis *et al.* (2001). *Dicionário de Pedagogia*. Tradução: Maria Teresa Serpa. Lisboa: Instituto Piaget.
- ARNHEIM, Rudolf (1997). *Para uma psicologia da arte & Arte e entropia*. Tradução: João Paulo Queiroz . Lisboa: Dinalivro.
- BARATA, José de Oliveira (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BARBOSA, Pedro (2003). *Teoria do Teatro Moderno*. Porto: Edições Afrontamento.
- BASTOS, Glória (2006). *O Teatro para Crianças em Portugal*. Lisboa: Caminho.
- BEAUCHAMP, Hélène (1997). *Apprivoiser le théâtre*. Montreal: Les Éditions Logiques.
- BENTO, Avelino (2003). *Teatro e Animação – outros percursos de desenvolvimento sócio-cultural no Alto Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri.
- BEST, David (1996). *A racionalidade do sentimento – O papel das artes na educação*. Tradução: M^a Adosinda B. S. Cardoso Rocha. Porto: Edições ASA.
- BETTELHEIM, Bruno (1988). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução: Carlos Humberto da Silva. Lisboa: Bertrand Editora.
- BLOT, Bernard, “O Teatro”. in PORCHER, 1982, pp. 133-160.
- BORGES, Vera (2007). *O Mundo do Teatro em Portugal – Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- BRANCO, Maria Eugénia Carvalho (2000). *Vida, Pensamento e Obra de João dos Santos*. Lisboa: Livros Horizonte.

- BRECHT, Bertolt (2004). *Teatro 2*. Tradução: Vera San Payo de Lemos e João Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia.
- BROOK, Peter (1990). *The Empty Space*. Londres: Penguin Books.
- _____(1993). *O Diabo é o aborrecimento*. Tradução: Carlos Porto. Porto: Edições ASA.
- CALDAS, José (1990). *O Instante Plural*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____(1997). *Vinte anos de Teatro e Miscigenação*. Porto: [s/e].
- _____(2005). *30 anos de teatro e jovem público*, Cascais: Quinta Parede/ Teatro Experimental de Cascais.
- CARICHAS, Paula, “Uma experiência de formação do IPAE”. in PACHECO *et al.*, 2007. pp 33-36.
- CORREIA, André de Brito (2003). *Arte como vida e vida como arte – Sociabilidades num contexto de criação artística*. Porto: Edições Afrontamento.
- COSTA, Isabel A. (2003). *O Desejo de Teatro – O Instinto do jogo teatral como dado antropológico*. [s/l]: Fundação Calouste Gulbenkian.
- COURTNEY, Richard (2003). *Jogo, Teatro e pensamento*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo.
- DAVIS, Jed H. e EVANS, Mary Jane (1987). *Theatre, Children and Youth*. [Louisiana]: Anchorage Press.
- DICIONÁRIO *Universal da Língua Portuguesa*, (2004). Lisboa: Texto Editora. 8ª Edição.
- FERNANDES, João Viegas (2000). *Paradigma da Educação da globalidade e da complexidade para a esperança e a felicidade dos seres humanos*. Lisboa: Plátano.
- FERREIRA, Costa (1985). *Uma casa com janelas para dentro*. [s/l]: Co-edição Imprensa Nacional/ Casa da Moeda – Sociedade Portuguesa de Autores.

- FOLHADELA, Paula, “Encontro com o Teatro”. in *NOESIS* 29, 1993/1994. p. 78.
- FORQUIN, Jean-Claude, “A Educação Artística – Para quê? in PORCHER, 1982. pp. 25-48.
- FRAGATEIRO, Carlos (1983). *Teatro para Crianças (ou, Um Projecto Global)*. Coimbra: Centelha.
- ____ “Teatro e Educação ou A Emergência e um Novo Paradigma”. AA VV, 1996. pp. 34-46.
- ____ “Animar a ruptura para um mundo de inteligência sensível”. in PACHECO *et al.*, 2007. pp 23-28.
- FREUD, Sigmund [s/d]. *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Tradução: Manuela Barreto. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- FRÓIS, João Pedro [coord.] (2000). *Educação Estética e Artística, Abordagens Transdisciplinares*. Tradução: Maria Emília Castel-Branco. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GAUQUELIN, Michel *et al* (1987). *Dicionário de Psicologia*. Tradução: Cassiano Reimão (e outros). Lisboa: Verbo.
- GOMES, Rui Telmo [coord.] (2004). *Públicos da Cultura – Actas*. Lisboa: Observatório de Actividades Culturais.
- GOMES, Rui Telmo, *et al.* (2006). *Entidades Culturais e artísticas em Portugal*. Lisboa: Observatório de Actividades Culturais
- GRÁCIO, Rui, “Educação estética e ensino escolar”. AA VV, 1966. pp. 199-219.
- GREGÓRIO, Carmo, “Quando o teatro refaz o mundo – No início era a festa”. AA VV, 1994. pp. 217-228.
- GROTOWSKI, Jerzy (1975). *Para um Teatro Pobre*. Tradução: Rosa Macedo e J. A. Osório Mateus. [s/l]: Forja.

- GUERRA, Manuel, *et al* (1979). *Teatro para crianças e expressão dramática na Educação*. Évora: Unidade Infância Centro Cultural de Évora.
- GUERRA, Miguel Santos (2006). *Arqueologia dos Sentimentos – Estratégias para uma educação de afectos*. Porto: Edições Asa.
- JACINTO, Denis (1991). *Teatro - I*. Porto: Lello & Irmão Editores.
- JEAN, Georges (1990). *Cultura Pessoal e Acção Pedagógica*. Tradução: José Maria Azevedo. Rio Tinto: Edições Asa.
- JUNIOR, Redondo [d.l.1963]. *O Teatro e a sua estética*. Lisboa: Editora Arcádia.
- LEIF, J. (1976). *Vocabulário Técnico e Crítico da Pedagogia e das Ciências da Educação*. Tradução: L. de Almeida Campos. Lisboa: Editorial Notícias.
- LEONTIEV, Dmitry A., “Funções da arte e educação estética”. in FRÓIS, 2000. pp. 127-145.
- LETRIA, José Jorge (1994). *Do Sentimento Mágico da Vida*. Lisboa: Editorial Escrivor.
- LOPES, João Teixeira (2003). *Escola, território e políticas culturais*. Porto: Campo das Letras.
- MACHADO, José Pedro (1990). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. V. Lisboa: Livros Horizonte. 6ª Edição.
- MAGALHÃES, M.M. de S. Caivet e GOMES, Aldónio (1964). *A criança e o Teatro*. Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Primário.
- MALRIEU, Philippe (1996). *A Construção do Imaginário*. Tradução: Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget.
- MARQUES, Elisa de B. e FRÓIS, João P., “Conclusões da conferência: Educação Estética e Artística”. in NOESIS 52, 1999. pp. 27-30.
- MAUCO, Georges (1986). *Educação da sensibilidade na criança – Ensaio sobre a evolução da vida afectiva*. Lisboa: Moraes Editores.

- MENDONÇA, Carlos José (2001). *Políticas, Práticas Culturais e Públicos de Teatro no Algarve*, Lisboa: Edições Colibri.
- MORENO, J. L. [s/d]. *Psicodrama*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix. 10ª Edição.
- MORIN, Edgar (2002). *Os sete saberes para a Educação do Futuro*. Tradução: Ana Paula de Viveiros. Lisboa: Instituto Piaget.
- NEVES, José Soares (2001). *Práticas culturais dos portugueses (2): espectáculos ao vivo*. Lisboa: Observatório de Actividades Culturais.
- NEVES, José Soares (2005). *Despesas dos Municípios com Cultura [1986-2003]*. Lisboa: Observatório de Actividades Culturais.
- NUNES, Paulo Simões (2007). *A Pedagogia de Projecto como estratégia essencial no campo da Educação Artística*. Porto: Conferência Nacional de Educação Artística.
- OLIVEIRA, Ana Cristina (2006a). *Meio Século de Teatro no Algarve*. Lisboa, Livros Horizonte.
- OLIVEIRA, Ana Cristina. “O autocarro do sonho”. In *Jornal do Algarve*, 26 de Janeiro (2006b). p. 14
- PACHECO, Natércia, et al. (2007). *Teatro e Educação – Transgressões Disciplinares*. Porto: Edições Afrontamento/ CIIE.
- PAIS, Ana (2004). *O Discurso da cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri.
- PEIXOTO, Fernando (1987). *Teatro Completo em 12 volumes, Bertold Brecht, Vol. 3*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- PEREIRA, Isabel (1985). *Más Caras e Máscaras*. Faro: Teatro Laboratório.
- PIAGET, Jean (1977). *A linguagem e o pensamento da criança*. Tradução: Manuel Campos. Lisboa: Moraes.

- PIAGET, Jean (1978). *A formação do símbolo na criança – Imitação, jogo e sonho imagem e representação*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 3ª Edição.
- PIAGET, Jean (1979). *A construção do Real na Criança*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar. 3ª Edição.
- PIAGET, Jean (1990). *Seis estudos de Psicologia*. Tradução: Nina Constante Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 10ª Edição.
- PORCHER, Louis (1982). *Educação Artística: luxo ou necessidade?* Tradução: Yan Michalski. São Paulo: Summus.
- PORTO, Carlos (1987). *10 anos de Teatro e Cinema em Portugal – 1974/1984*. Lisboa: Editorial Caminho.
- READ, Herbert (1982). *A Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70.
- REBELLO, Luiz Francisco (1966). «O teatro e a juventude». AA VV, 1966. pp 133-148.
- _____(1967). *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América
- _____(1984). *100 Anos de Teatro Português*. Porto: Brasília Ed.
- _____[s/d]. *Dicionário do Teatro Português*. [s/l]: Prelo.
- REIS, Carlos (1995). *O conhecimento da Literatura*, Coimbra: Almedina.
- REIS, Luciano (2004a). *A tradição como campo de actividades*, Vol. I. Queluz: Sistema J.
- _____(2004b). *Montagem de uma peça de Teatro*, Vol. I. Queluz: Sistema J.
- RIDEAU, Alain, “A psicologia da criança”. in GAUQUELIN *et al*, 1987. pp.171-212
- RODARI, Gianni (2006). *Gramática da Fantasia*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ROGERS, Carl R. (1985). *Tornar-se pessoa*. Tradução: Manuel José do Carmo Ferreira. Lisboa: Moraes Editores. 7ª Edição.

ROSADO, Ana Sofia, “Levar a sério o teatro para os mais jovens”. in *O Primeiro de Janeiro*, 15 de Janeiro de 2007.

ROTEIRO *Teatro para Todos, Todos os Teatros – Território Artes* (2008). Lisboa: MC – Direcção-Geral das Artes.

SANTOS, Arquimedes Silva, “Por uma perspectiva psicopedagógica da arte e educação em Portugal. AA VV, 1996, pp. 14-33.

SANTOS, João dos, “Fundamentos Psicológicos da Educação pela Arte”. AA VV, 1966. Lisboa: Moraes Editores. 7ª Edição.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos [coord] (2004), *Políticas Culturais e descentralização: Impactos do Programa Difusão das Artes do Espectáculo*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

SERÓDIO, Maria Helena, “A flor das palavras: uma retórica teatral da paixão nos trabalhos d’O Bando”. AA VV, 1994. pp. 141-154.

____ “Ficcionalizar o corpo em colectivo”. AA VV, 1998. pp. 53-58.

SOUSA, Alberto B. (2003a). *Educação pela Arte e Artes na Educação - Bases Psicopedagógicas*, Vol. I. Lisboa: Instituto Piaget.

____ (2003b). *Educação pela Arte e Artes na Educação – Drama e Dança*, Vol. II. Lisboa: Instituto Piaget.

STANISLAVSKI, Constantin (2001). *My life in Art*. Londres: Methuen Publishing. 4ª Edição.

____ (2006). *A preparação do ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 22ª Edição.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana (1969). *História do Teatro*. Tradução: Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália.

VALENTE, Lucília e LOURENÇO, Cristina. “É a Educação pela Arte uma Experiência datada?”. *in NOESIS* 52, 1999. pp. 41-46.

VASQUES, Eugénia (1997). *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos anos 90*. Lisboa: IPAE.

_____(2003). *O que é Teatro*. Lisboa: Quimera

_____(2006). *João Mota, O Pedagogo Teatral – Metodologia e Criação*. Lisboa: Edições Colibri.

VEIGUINHA, Joaquim Jorge, “À procura do teatro perdido”. AA VV, 1998. pp. 26-32

VIANA, António Manuel Couto (1967). *O Teatro ao Serviço da Criança*, Lisboa: [s/e].

WEDDELL, Cassandra, “The child audience”. *in* WRIGHT, 2003. pp. 135-157.

WOOD, David e GRANT, Janet (1997). *Theatre for Children*. Londres: Faber and Faber.

WRIGHT, Susan [coord.] (2003). *Children, meaning-making and the arts*. Frenchs Forest: Pearson Education.

YENDT, Maurice, “Teatro-Escola e a formação de públicos”. *in* PACHECO *et al.*, 2007. pp. 47-48

2. PUBLICAÇÕES DE ESTATÍSTICA E ANUÁRIOS

ALGARVE 2000-2006, *O Algarve em números (2000a)*. Faro: CCRA.

ALGARVE 2000-2006, *Um Retrato do Algarve na viragem do século (2000b)*. Faro: CCRA.

ALGARVE Estratégia de Desenvolvimento 2007-2013 (2006). Faro: Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve.

ANUÁRIO Estatístico da Região Algarve 2003 (2004). Lisboa: INE.

ANUÁRIO Estatístico da Região Algarve 2005 (2006). Lisboa: INE.

AS PESSOAS (2006), Lisboa: INE

ESTATÍSTICAS da Cultura, Desporto e Recreio 1999 (2000). Lisboa: INE.

ESTATÍSTICAS da Cultura, Desporto e Recreio 2002 (2003). Lisboa: INE.

ESTATÍSTICAS da Cultura, Desporto e Recreio 2004 (2005). Lisboa: INE.

ESTATÍSTICAS da Cultura, Desporto e Recreio 2006 (2007). Lisboa: INE.

INDICADORES Sociais 2006 (2007). Lisboa: INE

INQUÉRITO à Ocupação do Tempo 1999 (2001). Lisboa: INE.

PLANO Estratégico para as áreas de baixa densidade do Algarve (2002). Faro: CCRA.

PORTUGAL 2006, Anuário Estatístico da Região Algarve 2005 (2007). Lisboa: INE.

PROT Algarve Vol. II – *Caracterização e Diagnóstico* – Relatório sectorial
“Equipamentos e Serviços”(2007). Faro: CCDR Alg.

3. LEGISLAÇÃO E DOCUMENTOS OFICIAIS

Constituição da República Portuguesa (2005) – 7ª Revisão Constitucional.

Currículo Nacional do Ensino Básico. Competências essenciais, ME/DEB, 2001.

Declaração Universal dos Direitos do Homem.

Decreto-Lei nº 6/2001 de 18 de Janeiro, Ministério da Educação.

Decreto-Lei nº 7/2003 de 15 de Janeiro, Ministério das Cidades, Ordenamento do
Território e Ambiente.

Decreto-Lei nº 42/96 de 7 de Maio, Ministério da Cultura.

Decreto-Lei nº 91/2007 de 29 de Março, Ministério da Cultura.

Decreto-Lei nº 181/2003 de 16 de Agosto, Ministério da Cultura.

Decreto-Lei nº 215/2006 de 27 de Outubro, Ministério da Cultura.

Decreto-Lei nº 225/2006 de 13 de Novembro, Ministério da Cultura.

Decreto-Lei nº 272/2003 de 29 de Outubro, Ministério da Cultura.

Decreto-lei nº 428/ 82 de 21 de Outubro, Ministério da Cultura.

Decreto Regulamentar nº 34/2007 de 29 de Março, Ministério da Cultura.

Despacho Conjunto nº 296/97 de 19 de Agosto, Ministério da Educação/Ministério da Cultura.

Despacho Conjunto nº 834/ 2005 de 4 de Novembro, Ministério da Cultura/ Ministério da Educação.

Despacho Conjunto nº 1062/2003 de 27 de Novembro, Ministério da Cultura/ Ministério da Educação.

Despacho 12.591/2006 de 16 de Junho, Ministério da Educação.

Lei nº 5/97 de 10 de Fevereiro, Ministério da Educação.

Lei nº 46/86 de 14 de Outubro – Lei de Bases do Sistema Educativo.

Lei nº 49/2005 de 30 de Agosto, Ministério da Educação.

Orientações curriculares para a Educação pré-escolar, Setembro 1997.

Portaria nº 105-A/ 2007 de 22 de Janeiro, Ministério da Cultura.

Portaria nº 1321 de 23 de Novembro de 2006, Ministério da Cultura.

Projecto Nacional de Educação Artística, 1978.

Programa do XVII Governo Constitucional – Ministério da Cultura – Diário da Assembleia da República – II Série A – nº 2 de 18 de Março de 2005.

Programa Piloto da Conferência Nacional de Educação Artística de 29 a 31 de Outubro de 2007.

Relatório do Grupo de Contacto entre os Ministérios da Educação e da Cultura, Fevereiro 2000.

Relatório do Grupo de Trabalho Ministério da Educação/ Ministério da Cultura, Abril 2004.

Relatório do Grupo de Trabalho sobre “Educação Artística: conceito(s) e terminologia(s)”, Junho 2007, Conferência Nacional sobre Educação Artística.

Relatório de Lupwishi Mbuyamba – I Conferência Mundial sobre Educação Artística, Comissão Nacional da UNESCO, Março 2006.

Relatório do Grupo Interministerial para o Ensino Artístico, Maio 1996.

Roteiro para a Educação Artística 2006, Comissão Nacional da UNESCO.

4) DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

AGENTES culturais. www.cultalg.pt (04.07.2007)

APOIO à Acção Cultural no Algarve 2007. www.cultalg.pt (04.07.2007)

DIRECÇÃO Regional. www.cultalg.pt (04.07.2007)

ENQUADRAMENTO legal. <http://apoios.dgartes.pt> (06.02.2008)

ESPAÇOS Culturais. www.cultalg.pt (04.07.2007)

ESTRATÉGIAS. www.cultalg.pt (04.07.2007)

LEGISLAÇÃO. www.cultalg.pt (04.07.2007)

MOSTRAS DE Teatro no IPJ. www.jornaldoalgarve.pt

OBJECTIVOS Específicos. www.cultalg.pt (04.07.2007)

ORGÂNICA. <http://apoios.dgartes.pt> (06.02.2008)

PROGRAMAS de Apoio. <http://apoios.dgartes.pt> (06.02.2008)

TERRITÓRIO Artes. <http://apoios.dgartes.pt> (20.08.2008)

5. DE APOIO À METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

- ALBARELLO, Luc, *et al* (1997). *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa, Gradiva.
- BARDIN, Laurence (2007). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- CARMO, Hermano e FERREIRA, Manuela Malheiro (1998). *Metodologia da Investigação – Guia para a Auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.
- COOK, T. D. e REICHARDT, Ch. S. (1995). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Ediciones Morata. 2ª Edição.
- DE BRUYNE, P. *et al* (1974). *Dynamique de la recherche en sciences sociales – Les pôles de la pratique methodologique*. Vendôme: Presses Universitaires de France.
- ECO, Umberto (1991). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Tradução: Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa: Editorial Presença. 5ª Edição.
- ERICKSON, Frederick, “Qualitative methods in research on teaching”. *in* WITTROCK, 1986. pp. 119- 161.
- ESTRELA, Albano (1994). *Teoria e Prática de Observação de Classes – Uma Estratégia de Formação de Professores*. Porto: Porto Editora. 4ª Edição.
- ESTRELA, Edite, *et al* (2006). *Saber Escrever uma Tese e Outros Textos*. Lisboa: Dom Quixote.
- GRAWITZ, Madeleine (1986). *Méthodes des sciences sociales*. Paris: Dalloz. 7ª Edição.
- KIRK, Jerome e MILLER, Marc L. (1986). *Reliability and Validity in Qualitative Research*. Beverly Hills: Sage.
- LESSARD-HÉBERT, Michelle *et al* (2005). *Investigação Qualitativa – Fundamentos e Práticas*. Tradução: Maria João Reis. Lisboa: Instituto Piaget.

- MILES, Mathew B. e HUBERMAN, A. Michael (1994). *Qualitative Data Analysis – An Expanded Sourcebook*. California: Sage. 2ª Edição.
- NP 405 -1 (1994) - *Norma Portuguesa para referências bibliográficas: Informação e Documentação*. Lisboa: Instituto Português da Qualidade.
- QUIVY, Raymond e CAMPENHOUDT, LucVan (2003). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- PATTON, Michael (1990). *Qualitative Evaluation and research methods*. California: Sage. 2ª Edição.
- RIBEIRO, José da Silva (2003). *Métodos e Técnicas de Investigação em Antropologia*. Lisboa: Universidade Aberta.
- ROSENTAL, Claude e FRÉMONTIER-MURPHY, Camille (2002). *Introdução aos Métodos Quantitativos em Ciências Humanas e Sociais*. Lisboa: Instituto Piaget.
- VALA, Jorge (1993). *Psicologia Social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- VAN DER MAREN, Jean-Marie (1996). *Méthodes de Recherche pour l'éducation*. Bruxelles: DeBoeck Université. 2ª Edição.
- WITTRICK, M. C. (1986). *Handbook of research on teaching*. Nova Iorque: Macmillan.

ANEXOS

Lista de anexos

- Legenda dos quadros

Anexo 1 – Quadro 1: nº crianças matriculadas

Anexo 2 – Lista legislação e documentos oficiais

Anexo 3 – Quadro 2: Grupos de Teatro do Algarve/ Sede

Anexo 4 - Quadro 3: Agentes promotores do Algarve

Anexo 5 – Guião de entrevista aos grupos de Teatro

Anexo 6 – Guião de entrevista às autarquias

Anexo 7- Guião de entrevista a agentes promotores

Anexo 8 – Guião de entrevista à Direcção Regional de Cultura do Algarve

Anexo 9 – Guião de entrevista à Direcção Regional de Educação do Algarve

Anexo 10 – Entrevista a grupos de Teatro

Anexo 11 – Entrevista às autarquias

Anexo 12 – Entrevista a agentes promotores

Anexo 13 – Entrevista à Direcção Regional de Cultura do Algarve

Anexo 14 – Entrevista à Direcção Regional de Educação do Algarve

Anexo 15 – Ficha de caracterização: agente cultural produtor

Anexo 16 – Ficha de caracterização: agente cultural promotor

Anexo 17 – Ficha de caracterização: autarquia

Anexo 18 – Ficha de caracterização: Direcção Regional de Cultura do Algarve

Anexo 19 – Ficha de caracterização: Direcção Regional de Educação do Algarve

Anexo 20 – Plano da Ficha de caracterização: grupos de Teatro

Anexo 21 – Plano da Ficha de caracterização: agente promotor

Anexo 22 – Plano da Ficha de caracterização: autarquia

Anexo 23 – Plano da Ficha de caracterização: Direcção Regional de Cultura do Algarve

Anexo 24 -Plano da Ficha de caracterização: Direcção Regional de Educação do
Algarve

Anexo 25 – Cronograma

Anexo 26 – Tratamento de dados – Entrevistas a grupos de Teatro

Anexo 27 – Tratamento de dados – Entrevistas a autarquias

Anexo 28 – Quadro 4: Função do Teatro (G.T.)

- Quadro 5: Função do Teatro (AUT.)
- Quadro 6: Função do Teatro (P.)
- Quadro 7: Teatro para crianças vs Teatro para adultos (G.T.)
- Quadro 8: Teatro para crianças vs teatro para adultos (AUT.)
- Quadro 9: Teatro para a infância vs Teatro para adultos (P.)
- Quadro 10: Função do Teatro na formação da criança (G.T.)
- Quadro 11: Função do Teatro na formação da criança (AUT.)
- Quadro 12: Função do Teatro na formação da criança (P.)

Anexo 29 – Quadro 13: Projecto inicial (G.T.)

- Quadro 14: Aspectos valorizados numa peça (G.T.)
- Quadro 15: Critérios na selecção de textos (G.T.)
- Quadro 16: Participação e interacção com o público (G.T.)
- Quadro 17: Caracterização do próprio teatro (G.T.)
- Quadro 18: Opções estéticas na interpretação e encenação (G.T.)
- Quadro 19A: Autores/ escolas de estética teatral (G.T.)
- Quadro 19B: Autores/ escolas de estética teatral (G.T.)
- Quadro 20: Correção de assimetrias (G.T.)
- Quadro 21: Sede de grupos (2000-2007)

- Quadro 22A: Projectos futuros (G.T.)

- Quadro 22B: Projectos futuros (G.T.)

Anexo 30 – Quadro 23: Preferência segundo a proveniência dos grupos de Teatro (AUT.)

- Quadro 24: Preferência por grupos de Teatro (AUT.)

- Quadro 25: Relação Oferta/ Procura de produções (AUT.)

- Quadro 26: Influência nas opções (AUT.)

- Quadro 27: Solicitações das escolas (AUT.)

- Quadro 28: Critérios de selecção de produções (AUT.)

- Quadro 29: Correção de assimetrias (AUT.)

- Quadro 30: Projecto inicial (P.)

- Quadro 31: Proveniência de grupos de outras regiões

- Quadro 32: Produções de grupos de outras regiões

- Quadro 33: Itinerância dos grupos de outras regiões (2000-2007)

- Quadro 34: Relação espectáculos/ concelho – grupos de outras regiões

- Quadro 35A: Medidas de formação do público infantil (G.T.)

- Quadro 35B: Formação de públicos (G.T.)

- Quadro 36A: Medidas de formação do público infantil (AUT.)

- Quadro 36B: Formação de públicos (AUT.)

- Quadro 37A: Características do Teatro para a infância no Algarve (G.T.)

- Quadro 37B: Características do Teatro para a Infância (G.T.)

- Quadro 38A: Características do Teatro para a infância (AUT.)

- Quadro 38B: Características do Teatro para a infância (AUT.)

Anexo 33 – Quadro 39: Fontes de Apoios (G.T.)

- Quadro 40: Sensibilização/ alargamento de públicos (AUT.)

- Quadro 41: Modalidades de apoio (AUT.)
- Quadro 42: Prioridade da Gestão Autárquica (AUT.)
- Quadro 43: Problemas a superar no Teatro para a Infância (AUT.)
- Quadro 44: Espaços utilizados (AUT.)
- Quadro 45: Salas disponíveis no Algarve
- Quadro 46: Problemas a superar no Teatro para a infância (G.T.)
- Quadro 47: Política Cultural das autarquias (G.T.)
- Quadro 48: Política Cultural da DRE Alg. (G.T.)
- Quadro 49: Política Cultural da DRC Alg. (G.T.)
- Quadro 50: Projectos futuros (AUT.)

Legenda dos quadros:

N = n° total de respondentes

Ni = número de indicadores

O = n° de ocorrências

tO = n° total de ocorrências

AUT. - Autarquias

G.T. – Grupos de Teatro

P. – Promotor

EG – entrevista a grupo de Teatro

EA – entrevista a autarquias

EP – entrevista a promotores

DRC Alg – Direcção Regional de Cultura do Algarve

DRE Alg – Direcção Regional de Educação do Algarve

P1 – promotor 1

P2 – promotor 2

ANEXO 1

Quadro 1 - Nº Total crianças matriculadas: Pré-escolar, 1º ciclo e 2º ciclo

CONCELHO	2000-2001		2001-2002		2002-2003		2003-2004		2004-2005	
	Nº alunos	%								
ALCOUTIM	186	0.6	180	0.5	158	0.4	156	0.4	160	0.4
VILA R. Stº. ANTÓNIO	1583	5.5	1586	4.8	1583	4.5	1596	4.4	1629	4.2
CASTRO MARIM	611	2.1	582	1.8	543	1.5	544	1.5	560	1.5
TAVIRA	1306	4.5	1218	3.7	1796	5.1	1857	5.2	1880	4.9
OLHÃO	2960	10.3	3505	10.6	3553	10	3620	10	4001	10.4
S. BRÁS DE ALPORTEL	870	3	726	2.2	813	2.3	845	2.3	881	2.3
FARO	4210	14.7	4941	15	4973	14.1	5160	14.3	5322	13.9
LOULÉ	4529	15,8	4942	15	5535	15.7	5666	15.7	5908	15.4
ALBUFEIRA	2631	9.1	3380	10.3	3479	9.8	3623	10.1	3979	10.4
SILVES	2348	8.2	2533	7.7	2716	7.7	2715	7.5	2842	7.4
LAGOA	2112	7.4	1983	6	2035	5.8	2027	5.6	2206	5.7
PORTIMÃO	2571	9	4304	13.1	4437	12.6	4492	12.5	4946	12.9
MONCHIQUE	342	1.2	447	1.4	413	1.2	423	1.2	424	1.1
LAGOS	1542	5.4	1773	5.4	2472	7	2514	7	2783	7.2
VILA DO BISPO	487	1.7	459	1.4	430	1.2	421	1.2	450	1.2
ALJEZUR	420	1.5	368	1.1	385	1.1	389	1.1	406	1.1
TOTAL	28708		32927		35321		36048		38377	

Fonte: DRE Alg.

ANEXO 2

LEGISLAÇÃO E DOCUMENTOS OFICIAIS – SÍNTESE

- Em **1978**, o Projecto Nacional de Educação Artística

- * Educação pela arte visa o desenvolvimento da expressão artística;
- * Educação para a arte propõe a formação de artistas, através do ensino artístico.

- Em **1982**, o Dec-Lei 428/82 de 21 de Outubro

- * Criação do Instituto Português do Teatro, define-se o enquadramento da actividade teatral;
- * Promoção de “iniciativas de carácter pedagógico e artístico, nomeadamente festivais, seminários e outros tipos de encontros tendentes a desenvolver e aperfeiçoar esta área da actividade teatral [teatro para a infância]”.

- Em **1986**, a Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei nº46/86 de 14 de Outubro)

- * A primeira vez em termos oficiais, abertura para a consideração das artes nos currículos escolares;
- * A arte como factor de educação estética e artística e da formação integral da pessoa.

- Em **1990**, o Despacho Normativo nº 100/90 do MC

- * Normas de apoio à actividade teatral;
- * A SEC poderá apoiar, desde que se considere garantida a qualidade do projecto, a realização de espectáculos que, quer pela sua temática quer pela técnica utilizada, estejam particularmente vocacionados para a infância.”

- Em **1990**, o Dec-Lei nº 334/90, de 2 de Novembro

- * Define concretamente e regulamenta a implementação da Educação Artística no sistema escolar;
- * No 1º ciclo, a área das expressões artísticas integra-se nas áreas curriculares disciplinares e estrutura-se na base de conceitos, formas, técnicas e saberes específicos de cada linguagem;
- * Nos 2º e 3º ciclos, organiza-se numa lógica disciplinar;
- * Necessidade de compatibilizar os processos da Educação Artística em Portugal com os que vigoram na maioria dos países europeus.

- Em **1996**, o Despacho Conjunto nº7/ME/MC/96

* Criou o Grupo de Trabalho Interministerial para o Ensino Artístico, com a finalidade de propor medidas no âmbito dos hábitos e condições de fruição e da formação artística.

- Em **1996**, o Relatório do Grupo Interministerial para o Ensino Artístico, (Maio)

* O estabelecimento de parcerias com instituições (autarquias, museus, grupos de teatro, universidades, fundações, empresas, etc.) ou artistas e artesãos individuais (o seu envolvimento voluntário com as escolas);

* A constituição de bases de dados do material existente e sua divulgação pelas escolas; criação de repertórios de peças de teatro, e outros e a sua distribuição pelas escolas”;

* A elaboração de uma “agenda cultural” com a lista da oferta artística anual, como medida urgente.

- Em **1996**, o Dec-Lei nº 42/ 96, de 7 de Maio

* Cria o Ministério da Cultura.

- Em **1997**, a Lei nº 5/97, de 10 de Fevereiro

* Estabelece as *Orientações Curriculares para a Educação Pré-Escolar*, visando despertar “a sensibilidade estética”, entre outras aprendizagens.

- Em **1997**, o Despacho Conjunto nº 296/ 97, de 19 de Agosto dos Ministros da Educação e da Cultura

* Estabelece “um grupo de contacto permanente” entre os ministérios, visando a “interligação entre as políticas relativas ao ensino artístico” e “à promoção, animação e sensibilização para as artes”;

* Visa a formação de públicos, a fruição cultivada do evento: a fruição equivale a recepção alimentada com conhecimento.

- Em **2001**, o Dec-Lei nº 6/2001 (alterações introduzidas pela Declaração de Rectificação nº4-A/2001, de 28 de Fevereiro, e pelo Dec-Lei nº 209/2002, de 17 de Outubro)

* Regulamenta o Currículo Nacional do Ensino Básico;

* A Educação Artística no sistema escolar desenvolve-se através de quatro áreas ao longo dos três ciclos, entre elas, a Expressão Dramática/Teatro;

* A primeira referência explícita à fruição da Arte;

* “Assistir a espectáculos de naturezas e orientações diversificadas”, “Vivenciar acontecimentos artísticos em contacto directo (espectáculos, ...)” – Educação Artística: Experiências de Aprendizagem, Competências específicas;

* “Alargamento de referências através da assistência a espectáculos”, “Implementação de hábitos de fruição teatral” – Expressão Dramática: Experiências de aprendizagem e princípios orientadores dos três ciclos.

- Em **2003**, o Dec-Lei nº 7/2003, de 15 de Janeiro (alterado pela Lei nº4/2003, de 22 de Agosto)

* Estabelece a criação dos Conselhos Municipais de Educação, com vista à elaboração das respectivas Cartas Educativas – instrumentos estratégicos de políticas de educação e formação.

- Em **2003**, o Dec-Lei 181/ 2003, de 16 de Agosto

* Estabelece a Lei Orgânica do Instituto das Artes;

* Concessão de apoios do Estado.

- Em **2003**, o DL 272/2003, de 29 de Outubro

* Incentivo à vertente educativa das actividades artísticas e ao estímulo da ligação ao meio escolar;

* Virtualidades didácticas das actividades programadas, a desenvolver junto dos diferentes graus de ensino, sobretudo em articulação com os conteúdos programáticos dos currículos escolares.

- Em **2003**, o Dec-Lei nº 272/2003 de 29 de Outubro

* Visa assegurar o acesso do público aos diversos domínios da criação artística concorrendo para o primado da pessoa, dos direitos humano;

* “Incentivar a vertente educativa das actividades artísticas e estimular a ligação ao meio escolar, fomentando o interesse das crianças e dos jovens pela cultura.”

- Em **2003**, o Despacho Conjunto N° 1062/ 2003, DR – II Série, de 27 de Novembro

* Constitui o Grupo de Trabalho entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Educação, com vista ao *Plano Nacional Educação e Cultura*;

* Propõe uma maior territorialização das políticas educativas e culturais, enfatizando parcerias e inovação a nível local;

* Visa “acções mais personalizadas, com enfoque na relação activa com os destinatários (...) é preciso cativar as crianças que se quer envolver”.

- Em 2004, Relatório do Grupo de Contacto entre Ministério da Educação e Ministério da Cultura (Abril 2004) – Conclusões/ propostas:

* O direito [do cidadão] à fruição e criação cultural;

* A importância do estímulo da relação dos públicos escolares com as novas territorialidades estéticas emergentes e com as novas linguagens que decorrem do confronto entre diferentes áreas artísticas;

* O contacto privilegiado com o artista e com o processo de criação;

* Cabe ao Ministério da Cultura uma especial responsabilidade na aprendizagem e fruição da Cultura, enquanto componente transversal a todas as áreas de aprendizagem e essencial à formação do indivíduo;

* Oferta cultural, através do Instituto das Artes – Programa de Difusão das Artes do Espectáculo: Espectáculos, Ateliers de sensibilização, Acções de sensibilização...;

* Formação de Novos Públicos em meio escolar;

* Assume particular significado a oferta constituída ou potenciada a partir de redes culturais, desempenhando um papel essencial na aproximação das escolas à criação artística e na viabilização do acesso à Cultura pela comunidade escolar;

* Necessidade de uma maior reflexão, tendo em vista a constituição de um segmento de financiamento específico para a actividade artística de carácter profissional destinada ao público infantil e jovem;

* Oferta cultural relacionada com públicos jovens e escolares que não estão identificados e que não são objecto de acompanhamento e monitorização;

* Urgência e importância da realização de um processo de inventariação e avaliação destas práticas e de toda a oferta cultural disponível para os públicos jovens e escolares;

- * A crescente importância da oferta cultural assegurada directamente pelas Câmaras Municipais e pelas instâncias de programação autárquica, uma importância resultante quer do financiamento à actividade artística, de carácter amador e profissional, do suporte à actividade de programação de produções artísticas, do progressivo alargamento da participação autárquica na gestão de equipamentos culturais”;
- * Papel que as Câmaras Municipais assumem no modelo de territorialização associado às redes culturais existentes: a Rede Nacional de Teatros e Cine-Teatros, a Rede Municipal de Espaços Culturais (Instituto das Artes), o Programa de Difusão das Artes do Espectáculo”;
- * Validadas e reconhecidas as artes como matéria referencial no sistema educativo por serem matéria inegável do humano, assume-se que os artistas são elementos indissociáveis das dinâmicas da aprendizagem e do conhecimento das artes;
- * A importância da presença dos artistas nas escolas não deve ser aferida em função de formas de arte mas em função do papel que os mesmos podem ter nas aprendizagens específicas de uma disciplina;
- * Convirá às escolas e a dispositivos conjuntos Ministério da Educação/ Ministério da Cultura, criteriar os projectos artísticos;
- * A missão educativa de uma estrutura cultural é garantir que a ida ao teatro se traduza numa experiência plena de significado, capaz de induzir a reflexão e o espírito crítico, de estimular a curiosidade, a criatividade e o sentido estético;
- * A missão educativa das estruturas culturais do Ministério da Cultura consiste em garantir uma ligação dinâmica da criação artística contemporânea aos públicos escolares, estimulando em simultâneo os valores de fruição e de apreciação crítica, de reflexão, de criatividade;
- * A disponibilização de informação sobre as actividades educativas globalmente oferecidas pelas estruturas culturais com recurso às tecnologias de informação e especificamente dirigidas a este público, surge como mais uma componente da sua missão educativa;
- * A situação do país, numa análise comparativa com parceiros europeus, impõe a definição de um plano estratégico de actuação que estabeleça metas, defina prioridades, institua padrões de exigência e assegure a sustentabilidade das práticas. É necessário recuperar bolsas de carência que subsistem em áreas básicas e estruturantes, reduzir assimetrias regionais e investir em áreas de inovação e contemporaneidade. “Em suma, é preciso fazer depressa e bem”.

* O Plano de Intervenção visa a eficaz articulação entre o Ministério da Educação e o Ministério da Cultura e respectivas estruturas, organismos e instituições;

- Em **2005**, a (7ª Revisão Constitucional) Constituição da República Portuguesa

* Estabelece os objectivos gerais da educação que visa o desenvolvimento da personalidade;

* Incentivo ao acesso de todos os cidadãos à fruição cultural.

- Em **2005**, o Diário da Assembleia da República – II Série A – nº2 – 18 de Março, Programa do XVII Governo Constitucional – Ministério da Cultura

* Aposta na educação artística e na formação dos públicos;

* Criação de programas de incentivo à qualificação dos respectivos recursos humanos e das respectivas programações;

* Criação de “um programa de apoio à difusão cultural” para a “itinerância de espectáculos e exposições;

* Circulação de informação, no âmbito da Rede de Teatros;

* Os equipamentos em redes devem “proporcionar programas educativos dirigidos aos diferentes públicos”;

* Promover medidas de facilitação do acesso aos diferentes bens e equipamentos culturais;

* Coordenação das políticas de educação e de cultura, por via da generalização da educação artística em todo o ensino básico, com o estímulo da cooperação entre as escolas e as instituições e agentes culturais;

* A partir das Delegações Regionais o fomento da recepção artística, geradora de novos públicos.

- Em **2005**, o Despacho conjunto nº 834/ 2005, ente ME e MC

* Aprovado o Programa de Promoção de Projectos Educativos na Área da Cultura;

* Podem ser desenvolvidos em espaços escolares ou em espaços de cultura, em articulação;

* Deslocação dos alunos das escolas envolvidas a espaços de cultura, pelo menos uma vez por ano.

- Em **2005**, a Lei nº 49/2005, de 30 de Agosto

* A segunda alteração à Lei de Bases do Sistema Educativo.

- Em **2006**, o Relatório (de Lupwishi Mbuyamba) da Conferência Mundial sobre Educação Artística realizada de 6 a 9 de Março

* António Damásio: as artes e humanidades “constituem um elemento fundamental no desenvolvimento da capacidade emocional indispensável a um comportamento moral íntegro”; “é necessário e urgente voltar a ligar os processos cognitivo e emocional, uma vez que as opções morais íntegras exigem a participação simultânea da razão e da emoção”;

* A educação artística deve estar acessível dentro e fora da escola e ser obrigatória em todas as escolas, devem desenvolver-se incentivos especiais que tornem a educação artística atraente, interactiva e participativa (por exemplo, bilhetes grátis para espectáculos, solicitar às escolas que elaborem e apresentem as suas listas de pretensões em termos de programas culturais);

* É necessário que haja uma política de educação artística aos níveis internacional, nacional, regional e local; os estudantes (crianças e jovens) devem estar no centro de todas as políticas de educação artística, devem incluir também os pais;

* A investigação, a recolha de dados, a documentação e a análise são importantes para influenciar e definir uma política;

* A melhoria da qualidade [da educação artística] através do contacto com as artes, artistas profissionais, espectáculos, é essencial como fonte de inspiração;

* Quanto à cooperação e parceria, é essencial que haja uma melhor cooperação entre Ministérios da Educação e da Cultura. Por outro lado, o intercâmbio e a cooperação entre escolas e instituições artísticas e culturais, como teatros, são essenciais para o desenvolvimento da educação artística;

* Reconheceu-se que existem muitas práticas artísticas boas e eficazes, mas que não se encontram documentadas. Há a necessidade de melhorar a documentação e divulgar a investigação”;

- Em **2006**, o Despacho 12.591/ 2006, de 16 de Junho

* Generalização, no 1º ciclo do Ensino Básico, de actividades opcionais de enriquecimento curricular no domínio das artes.

- Em **2006**, o Dec-Lei nº 215/2006, de 27 de Outubro

A Lei Orgânica do Ministério da Cultura define que a Direcção-Geral das Artes tem por missão:

- * Promover políticas que garantam a universalidade na fruição das artes;
- * Garantir a igualdade de acesso às produções artísticas de forma a ultrapassar as assimetrias regionais e os desequilíbrios sociais e culturais.

Compete às Direcções Regionais de Cultura a criação de condições de acesso aos bens culturais.

- Em **2006**, o Programa Piloto da Conferência Nacional de Educação Artística (de 29 a 31 de Outubro de 2007)

- * A educação artística constitui igualmente uma oportunidade para a vivência do património artístico e cultural da humanidade;
- * A fruição e a interpretação de objectos artísticos reforçam a constituição de valores éticos e estéticos, estimulam a criação e a formação de novos públicos;
- * “Arte na Educação – Produto, enquanto objecto de fruição, estimula processos cognitivos complementares, alarga horizontes comunicativos, desenvolve a validação (crítica) cultural e qualitativa dos conteúdos;
- * Enquanto valia cultural, promove a literacia artística e todas as dimensões da personalidade a ela associadas.

- Em **2006**, o Roteiro para a Educação Artística, Comissão Nacional da UNESCO

- * As declarações e convenções internacionais têm por objectivo assegurar para todos, crianças e adultos, o direito à educação e a oportunidade que lhes garantam um desenvolvimento completo e harmonioso e uma participação na vida cultural e artística;
- * Art. 27 da Declaração Universal dos Direitos do Homem: “Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livre na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam;
- * Convenção sobre os Direitos da Criança

Art. 29: “A educação da criança deve destinar-se a... a) Promover o desenvolvimento da personalidade da criança”;

Art. 31: “Os Estados Partes respeitam e promovem o direito da criança de participar plenamente na vida cultural e artística e encorajam a organização, em seu benefício, de formas adequadas de actividades artísticas e culturais, em condições de igualdade”.

* Existe hoje em dia uma separação cada vez maior entre o desenvolvimento cognitivo e o emocional, que reflecte o facto de, no ambiente educativo, se atribuir uma maior importância ao desenvolvimento das capacidades cognitivas, valorizando menos os processos emocionais.

* Professor António Damásio: a primazia dada ao desenvolvimento das capacidades cognitivas em detrimento da esfera emocional é um factor que contribui para o declínio do comportamento moral da sociedade moderna;

* Dimensões da Educação Artística: eixos pedagógicos complementares – contacto com trabalhos artísticos (interacção com o objecto ou a representação da arte, com o artista e com o seu professor), participação em práticas artísticas;

- Em **2006**, o Dec-Lei nº 225/ 2006, de 13 de Novembro

* Estabelece o novo regime de atribuição de apoios financeiros do Estado às artes, com vista à descentralização cultural e a formação de públicos.

- Em **2006**, a Portaria nº 1321, de 23 de Novembro

* Regulamenta os procedimentos de apreciação de projectos de Apoio às Artes;

* Promover o acesso à fruição pública do teatro, de uma forma mais equilibrada, em todo o território nacional;

* Promover iniciativas de sensibilização que visem o alargamento de públicos.

- Em **2007**, a Portaria nº 105 – A/ 2007, de 22 de Janeiro

* Estabelece o Regulamento do Programa Território Artes: “programa de dinamização da itinerância à escala nacional, assente numa oficina virtual, em que são participantes as entidades de produção e de programação, com especial relevo para as autarquias locais”; “integra acções que procuram corrigir as assimetrias regionais e as desigualdades sociais, através da promoção da descentralização efectiva das actividades culturais.”

- Em **2007**, o Dec-Lei nº 91/2007, de 29 de Março

* Define atribuições da Direcção-Geral das Artes (DGARTES);

* “Assegurar a diversificação e descentralização da criação e da difusão das artes, promovendo a igualdade de acesso às produções artísticas de forma a corrigir as assimetrias regionais e os desequilíbrios sociais e culturais”;

* “Promover a captação e formação de públicos, proporcionando-lhes a fruição e compreensão dos fenómenos artísticos”.

- Em **2007**, o Decreto Regulamentar nº 34/2007, de 29 de Março

* Orgânica das Direcções Regionais de Cultura como serviços descentrados do MC;

* Têm a missão de criação de condições de acesso aos bens culturais e o acompanhamento das actividades, apoiar iniciativas culturais locais ou regionais que, pela sua natureza, correspondem a necessidades específicas da região.

- Em **2007**, o Relatório do Grupo de Trabalho sobre “Educação Artística: conceito(s) e terminologia(s), de 22 de Junho

* Benefícios da ‘Educação Artística’: superar a dicotomia “produção/ produto”, entre outras;

* A Educação pela Arte leva à instrumentalização da Arte na Educação;

* Importância dos Serviços Educativos na Arte.

ANEXO 3

Quadro 2 – Grupos de Teatro/ sede

Local	Grupo	Quantidade	%
Alcoutim	Primusomnium	1	5
Vila Real de Sto. António	Fech'Ópano – Companhia de Teatro Boneco Sabichão – Associação Cultural Marionetas Bónus Frater	2	10
Tavira	AL-MaSRAH Teatro	1	5
Faro	ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve Arquente – Associação Cultural Matura – CIM Faro Os Vivaços SinCera te-Atrito	6	30
Loulé	100 Palavras – Companhia de Teatro Experimental do Algarve Teatro Análise de Loulé Teatro da Estrada	3	15
Albufeira	Os Guizos	1	5
Lagoa	Associação Ideias do Levante	1	5
Silves	O Gruta – O Grupo de Teatro Amador O Penedo Grande – Grupo de Teatro	2	10
Portimão	A Gaveta – Associação Cultural e Pesquisa Teatral TIPO – Teatro Infantil de Portimão	2	10
Lagos	Associação Teatro Experimental de Lagos	1	5
Total		20	

Fonte: Grupos de Teatro e Câmaras Municipais

ANEXO 4

Quadro 3 – Agentes Promotores

ENTIDADES	Nº ESPECTÁCULOS PROMOVIDOS							LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	EVENTOS
	Anos/ Grupos do Algarve		Anos/ Grupos de outras regiões		Anos/ Grupos estrangeiros		Total		
Fech'Ópano * (V.R.S.A)	---	---	---	---	---	---	---	---	---
Teatro da Estrada (Alte)	2002	1	2000 2001 2007	3			4	Alte	Festival de Teatro de Alte
Teatro Experimental de Lagos (Lagos)	2007	2	2001 2003 2005	5			7	Lagos	Encontro de Teatro de Lagos
DEVIR (Faro)	2005	0	2005 2006	3	2005	8	11	Faro	Programação
Fundação Pedro Ruivo * (Faro)	---	---	---	---	---	---	---	---	---
Dir. R. IPJ (Faro)	2000 2007	24	2000 2007	5			29	Faro, Altura, Alcoutim, Cachopo	Programação
Total (espectáculos)	27		16		8		51		

N= 4

Dados extraídos das respostas ao ponto 1 da Ficha de Caracterização

* Não facultaram informações

ANEXO 5

Guião de entrevista – Grupos de Teatro

BLOCOS TEMÁTICOS	OBJECTIVOS	QUESTÕES A CONSIDERAR
* Legitimação das entrevistas e motivação dos entrevistados	Legitimar a entrevista. Motivar o entrevistado.	Informar sobre os objectivos e o conteúdo da entrevista. Explicitar a importância do seu contributo.
* Identificação dos grupos de Teatro e dos entrevistados	Identificar o grupo de Teatro Identificar o entrevistado	Questionar sobre: - nome do grupo; - tipo de grupo (amador ou profissional); - sede do grupo; - data da fundação do grupo; - nome do entrevistado; - função que desempenha no grupo.
* Representações dos entrevistados sobre Teatro/ Teatro para a infância	Conhecer as perspectivas sobre Teatro/ Teatro para a Infância	Questionar sobre: - conceito de Teatro; - conceito de Teatro para a Infância; - a importância do Teatro na formação da criança.
* Características das produções do grupo	Caracterizar as produções do grupo	Questionar sobre: - critérios na selecção de textos; - aspectos mais valorizados numa peça; - o recurso à interacção com o público; - opções estéticas.
* Caracterização do desempenho dos grupos de Teatro	Caracterizar o desempenho do grupo	Questionar sobre: - primeira produção para crianças; - adesão do público; - critério na selecção de actores; - medidas de formação de públicos; - itinerância; - medidas de combate a assimetrias; - interacção com outros grupos; - projectos futuros.
* Características do Teatro para a Infância do Algarve	Caracterizar o Teatro para a Infância no Algarve	Questionar sobre: - aspectos característicos do teatro na globalidade; - problemas identificados
* Representações dos entrevistados sobre a política cultural de apoio ao Teatro para a Infância.	Caracterizar a política cultural de apoio ao Teatro para a Infância de Organismos públicos.	Questionar sobre: - apoio das autarquias; - apoio da Direcção Regional de Cultura; - apoio da Direcção Regional de Educação.

ANEXO 6

Guião de entrevista – Autarquia

DESIGNAÇÃO DOS BLOCOS	OBJECTIVOS	QUESTÕES A CONSIDERAR
* Legitimação das entrevistas e motivação dos entrevistados	Legitimar a entrevista. Motivar o entrevistado.	Informar sobre os objectivos e o conteúdo da entrevista. Explicitar a importância do seu contributo.
* Identificação dos entrevistados	Identificar o entrevistado	Questionar sobre: - nome do entrevistado; - função que desempenha.
* Representações dos entrevistados sobre Teatro/ Teatro para a Infância	Conhecer as perspectivas sobre Teatro/ Teatro para a Infância	Questionar sobre: - conceito de Teatro; - conceito de Teatro para a Infância; - a importância do Teatro na formação da Criança.
* Promoção de Teatro para a Infância pelas autarquias	Conhecer as medidas estratégicas da autarquia na promoção do Teatro para a Infância	Questionar sobre: - projecto inicial de Teatro para a Infância; - adequação das peças ao público-alvo; - critérios de selecção de produções; - propostas de projectos para fins específicos; - solicitações de escolas e associações; - regularidade da promoção de espectáculos; - medidas de combate a assimetrias; - projectos futuros.
* Medidas adoptadas pelas autarquias para formação/ alargamento de públicos	Conhecer medidas de formação de públicos	Questionar sobre: - promoção do contacto com linguagens artísticas e estéticas diversificadas; - medidas para formação de novos públicos e criação de hábitos de fruição.
* Política cultural das autarquias de apoio ao Teatro para a Infância.	Conhecer a política cultural da autarquia de promoção e apoio ao Teatro para a Infância	Questionar sobre: - critérios na selecção de grupos de Teatro; - critérios na selecção de projectos a apoiar; - relação procura/ oferta; - gestão de espaços/ equipamentos; - o papel da autarquia na sensibilização para as Artes; - prioridades na gestão autárquica.
* Caracterização do Teatro para a Infância no Algarve	Caracterizar o Teatro para a Infância no Algarve	Questionar sobre: - aspectos característicos do Teatro para a Infância na globalidade; - problemas identificados.

ANEXO 7

Guião de entrevista – Agentes Promotores

DESIGNAÇÃO DOS BLOCOS	OBJECTIVOS	QUESTÕES A CONSIDERAR
* Legitimação das entrevistas e motivação dos entrevistados	Legitimar a entrevista. Motivar o entrevistado.	Informar sobre os objectivos e o conteúdo da entrevista. Explicitar a importância do seu contributo.
* Identificação dos entrevistados e dos agentes promotores	Identificar o entrevistado Identificar o agente promotor	Questionar sobre: - nome do entrevistado; - função que desempenha; - tipo de actividades desenvolvidas; - data da fundação.
* Representações dos entrevistados sobre Teatro/ Teatro para a Infância	Conhecer as perspectivas sobre Teatro/ Teatro para a Infância	Questionar sobre: - conceito de Teatro; - conceito de Teatro para a Infância; - a importância do Teatro na formação da criança.
* Promoção de Teatro para a Infância pelos agentes promotores	Conhecer opções dos agentes promotores na promoção do Teatro para a Infância	Questionar sobre: - projecto inicial de Teatro para a Infância; - adequação das peças ao público-alvo; - critérios de selecção de produções; - propostas de projectos para fins específicos; - solicitações de escolas e associações; - regularidade da promoção de espectáculos; - medidas de combate a assimetrias; - projectos futuros.
* Medidas adoptadas pelos agentes promotores para formação/ alargamento de públicos	Conhecer medidas de formação/ alargamento de públicos	Questionar sobre: - promoção do contacto com linguagens artísticas e estéticas diversificadas; - medidas para formação de novos públicos e criação de hábitos de fruição.
* Medidas estratégicas de gestão do agente promotor	Conhecer medidas estratégicas de gestão do agente promotor	Questionar sobre: - critérios na selecção de grupos de Teatro; - critérios na selecção de projectos a apoiar; - relação procura/ oferta; - gestão de espaços/ equipamentos; - prioridades na gestão.
* Caracterização do Teatro para a Infância no Algarve	Caracterizar o Teatro para a Infância no Algarve	Questionar sobre: - aspectos característicos do Teatro para a Infância na globalidade; - responsabilidades na promoção do Teatro para a Infância; - problemas identificados.

ANEXO 8

Guião de entrevista – Direcção Regional de Cultura do Algarve

DESIGNAÇÃO DOS BLOCOS	OBJECTIVOS	QUESTÕES A CONSIDERAR
* Legitimação da entrevista e motivação do entrevistado	Legitimar a entrevista. Motivar o entrevistado.	Informar sobre os objectivos e o conteúdo da entrevista. Explicitar a importância do seu contributo.
* Identificação do entrevistado	Identificar o entrevistado	Questionar sobre: - nome do entrevistado; - função que desempenha.
* Representações do entrevistado sobre Teatro/ Teatro para a Infância	Conhecer a perspectiva sobre Teatro/ Teatro para a Infância	Questionar sobre: - conceito de Teatro/ Teatro para a Infância; - a importância do Teatro na formação da criança.
* Promoção de Teatro para a Infância pela DRC Alg.	Conhecer as medidas estratégicas da DRC Alg. na promoção do Teatro para a Infância	Questionar sobre: - projectos desenvolvidos - adequação dos projectos a necessidades específicas do público; - solicitações de escolas e associações; - medidas de combate a assimetrias; - projectos futuros.
* Medidas adoptadas pela DRC Alg. para formação/ alargamento de públicos	Conhecer medidas de formação / alargamento de públicos, adoptadas	Questionar sobre: - promoção do contacto com linguagens artísticas e estéticas diversificadas; - medidas para formação de novos públicos e criação de hábitos de fruição.
* Política cultural da DRC ALG. de promoção e apoio ao Teatro para a Infância.	Conhecer a política cultural da DRC Alg. de promoção e apoio ao Teatro para a Infância	Questionar sobre: - critérios na selecção de projectos a apoiar; - projecção do apoio concedido; - medidas de aperfeiçoamento artístico dos Criadores; - medidas de divulgação de eventos; - parcerias com o Ministério da Educação; - parcerias/ protocolos com Autarquias e Agentes Promotores; - gestão de redes de Teatros e Cine-Teatros; - informação estratégica para a acção cultural.
* Caracterização do Teatro para a Infância no Algarve	Caracterizar o Teatro para a Infância no Algarve	Questionar sobre: - aspectos característicos do Teatro para a Infância na região; - problemas identificados.

ANEXO 9

Guião de entrevista – Direcção Regional de Educação do Algarve

BLOCOS TEMÁTICOS	OBJECTIVOS	QUESTÕES A CONSIDERAR
* Legitimação da entrevista e motivação do entrevistado	Legitimar a entrevista. Motivar o entrevistado.	Informar sobre os objectivos e o conteúdo da entrevista. Explicitar a importância do seu contributo.
* Identificação do entrevistado	Identificar o entrevistado	Questionar sobre: - nome do entrevistado; - função que desempenha.
* Representações do entrevistado sobre Teatro/ Teatro para a Infância	Conhecer a perspectiva sobre Teatro/ Teatro para a Infância	Questionar sobre: - conceito de Teatro/ Teatro para a Infância; - a importância do Teatro na formação da Criança.
* Promoção de Teatro para Infância pela DRE Alg.	Conhecer as medidas estratégicas da DRE Alg. na promoção do Teatro para a Infância	Questionar sobre: - projectos desenvolvidos - adequação dos projectos a necessidades; específicas do público; - propostas de projectos para fins específicos; - solicitações de escolas e associações; - medidas de combate a assimetrias; - projectos futuros.
* Medidas adoptadas pela DRE Alg. para formação/ alargamento de públicos	Conhecer medidas de formação / alargamento de públicos	Questionar sobre: - promoção do contacto com linguagens artísticas e estéticas diversificadas; - medidas para formação de novos públicos e criação de hábitos de fruição.
* Política educativa da DRE ALG. de promoção e apoio ao Teatro para a Infância.	Conhecer a política educativa da DRE Alg. de promoção e apoio ao Teatro para a Infância	Questionar sobre: - critérios na selecção de grupos de Teatro; - critérios na selecção de projectos a apoiar; - articulação/ parcerias com agentes locais ou entidades estatais.
* O Teatro para a Infância no Algarve	Caracterizar o Teatro para a Infância no Algarve	Questionar sobre: - aspectos característicos do Teatro para a Infância na globalidade; - responsabilidades na promoção do Teatro para a Infância; - problemas identificados.

ANEXO 10

ENTREVISTA A GRUPO DE TEATRO

Data: .../.../...

Designação:

Grupo: amador _____
profissional _____
outro _____

Entrevistado:

Função:
Data da fundação:

1. Qual é a data da primeira representação de uma peça destinada a crianças?
2. Como surgiu essa ideia?
3. Que diferenças existem entre teatro para adultos e teatro para a infância?
4. Qual considera ser a função principal do teatro em geral?
5. Qual o papel do teatro na formação da criança?
6. Como caracteriza o vosso teatro para a infância?
7. Em que espaços foram apresentadas? Fazem digressões?

8. Mantêm relações com outras companhias?

9. Como tem sido a adesão do público?

10. Que iniciativas têm tomado no sentido de formar/ educar o jovem público?

11. Que critérios adoptam na selecção dos actores?

12. Que critérios adoptam na selecção dos textos (o autor, o tema, o carácter didáctico e/ou moralista, o potencial poético e mágico)?

13. Atribuem maior importância ao texto, à linguagem visual e corporal, ao aspecto sonoro, aos elementos cénicos ou à dimensão plástica?

14. Exigem a participação ou a interacção com o público?

15. Que opções estéticas adoptam na interpretação e encenação?

16. Têm como ponto de referência algum autor de estética teatral em particular?

17. Que projectos perspectivam para o futuro?

18. Como caracteriza o teatro para a infância no Algarve?

19. Existem diferenças de oportunidades de acesso ao teatro no Algarve (tendo em conta o contexto geográfico). Que medidas adoptaram no combate à interioridade?

20. Que impedimentos existem ao aumento da produção ou promoção de espectáculos de Teatro infantil no Algarve?

21. Como caracteriza a política cultural das seguintes entidades, no apoio à promoção do teatro para a infância:
 - Autarquias –

 - Dir. Reg. Cultura –

 - Dir. Reg. Educação –

 - Dir. Reg. Turismo -

OBS.: Pedir artigos de imprensa / Sinopse e ficha técnica
Perguntar se existem outros grupos de teatro / Associações Culturais

ANEXO 11

ENTREVISTA À AUTARQUIA

Data: Local:
Autarquia: Entrevistado:.....
Endereço..... Função:

1. Desde a década de 90, qual é a data da primeira representação de uma peça destinada a crianças? Que peça?
2. Como surgiu essa ideia?
3. Que diferenças existem entre teatro para adultos e teatro para a infância?
4. Qual considera ser a função principal do teatro em geral?
5. Qual o papel do teatro na formação da criança?
6. Que critérios adoptam na selecção de peças ou espectáculos?
7. Têm promovido peças de teatro para a infância com que regularidade?
8. De que forma têm propiciado ao jovem público o contacto com formas culturais diversificadas, caracterizadas pelo cruzamento de linguagens artísticas e estéticas?

9. É a autarquia que recorre às Companhias de Teatro ou são elas que vêm ao Vosso encontro e apresentam a sua oferta?

10. Mantêm protocolos e recorrem mais frequentemente a grupos cénicos locais, regionais, nacionais ou internacionais?

11. Dão prioridade a grupos profissionais ou a grupos amadores?

12. Já encomendaram peças sobre determinado tema específico para fins educativos?

13. Neste concelho, que locais têm sido utilizados para apresentar peças de teatro para crianças?

14. Em que medida é que as particularidades, as necessidades específicas do(s) público(s) infantil(is) do concelho influenciam as Vossas opções?

15. Que solicitações têm as escolas e associações de índole cultural feito em termos de apoio da autarquia para a realização de espectáculos de teatro para crianças?

16. Que critérios adoptam na selecção de projectos a apoiar?

17. A quem cabe a responsabilidade de alargamento de públicos, de intervenção junto da população estudantil, do contacto precoce com as artes, nomeadamente o teatro – os organismos centrais ou as autarquias?

18. Que iniciativas têm tomado no sentido de formar, criar hábitos e desenvolver a capacidade crítica, promovendo estímulos duráveis no jovem público?

19. A cultura, nomeadamente o teatro, constitui uma das prioridades da gestão autárquica? Pode fundamentar a resposta? E o teatro para a infância?

20. Que projectos perspectivam para o futuro?

21. Como caracteriza o teatro para a infância no Algarve?

22. Existem diferenças de oportunidades de acesso ao teatro no Algarve (tendo em conta o contexto geográfico). Que medidas adoptaram no combate à interioridade?

23. Que impedimentos existem ao aumento da produção ou promoção de espectáculos de Teatro infantil no Algarve?

Observações: Recolher artigos de imprensa / Sinopse e ficha técnica das peças

ANEXO 12

Entrevista a Agente Promotor

Data: .../.../...

Data:

Agente Promotor:

Data da Fundação:

Actividades:

Local:

Entrevistado:

Função:

1. Desde a década de 90, qual é a data da primeira representação de uma peça destinada a crianças? Que peça?

2. Como surgiu essa ideia?

3. Que diferenças existem entre teatro para adultos e teatro para a infância?

4. Qual considera ser a função principal do teatro em geral?

5. Qual o papel do teatro na formação da criança?

6. Que critérios adoptam na selecção de peças ou espectáculos?

7. Têm promovido peças de teatro para a infância com que regularidade?

8. De que forma têm propiciado ao jovem público o contacto com formas culturais diversificadas, caracterizadas pelo cruzamento de linguagens artísticas e estéticas?

9. É o Agente Promotor que recorre às Companhias de Teatro ou são elas que vêm ao Vosso encontro e apresentam a sua oferta?

10. Mantêm protocolos e recorrem mais frequentemente a grupos cénicos locais, regionais, nacionais ou internacionais?

11. Dão prioridade a grupos profissionais ou a grupos amadores?

12. Já encomendaram peças sobre determinados temas específicos para fins educativos?

13. Neste concelho, que locais têm sido utilizados para apresentar peças de teatro para crianças?

14. Em que medida é que as particularidades, as necessidades específicas do(s) público(s) infantil(is) do concelho influenciam as Vossas opções?

15. Que solicitações têm as escolas e associações de índole cultural feito em termos de apoio deste Agente Promotor para a realização de espectáculos de teatro para crianças?

16. Que critérios adoptam na selecção de projectos a apoiar?

17. A quem cabe a responsabilidade de alargamento de públicos, de intervenção junto da população estudantil, do contacto precoce com as artes, nomeadamente o teatro – os organismos centrais ou as autarquias?

18. Que iniciativas têm tomado no sentido de formar, criar hábitos e desenvolver a capacidade crítica, promovendo estímulos duráveis no jovem público?

19. O Teatro constitui uma das prioridades da gestão deste Agente Promotor? Pode fundamentar a resposta? E o teatro para a infância?

20. Que projectos perspectivam para o futuro?

21. Como caracteriza o teatro para a infância no Algarve?

22. Existem diferenças de oportunidades de acesso ao teatro no Algarve (tendo em conta o contexto geográfico). Que medidas adoptaram no combate à interioridade?

23. Que impedimentos existem ao aumento da produção ou promoção de espectáculos de Teatro para a Infância no Algarve?

Observações: Recolher artigos de imprensa / Sinopse e ficha técnica das peças.

ANEXO 13

ENTREVISTA
DIRECÇÃO REGIONAL DE CULTURA DO ALGARVE

Data:
Entrevistado:

Local:
Função:

Algumas das questões colocadas resultam da análise do *Dec.-Lei n° 272/2003 de 29 de Outubro de 2003*, do *Despacho conjunto n° 1062/ 2003 de 27 de Novembro de 2003* (entre Ministério da Educação e Ministério da Cultura) e do *Dec. Regulamentar n°34/2007*.

1. Qual considera ser a função principal do teatro em geral?
2. Qual o papel do teatro na formação da criança (enquanto espectadora)?
3. Quais são os programas de âmbito nacional definidos pelos organismos centrais do Ministério da Cultura que visam a promoção do teatro para a infância?
4. Como tem a DRC Algarve apoiado iniciativas locais, que pela sua natureza, correspondem a necessidades da região, com o objectivo de atenuar assimetrias regionais?
5. Que medidas têm tomado no sentido de sustentar uma mudança no acesso do público infantil ao teatro, bem como o contacto com artistas?
6. Em que medida têm reforçado a consistência e a continuidade dos projectos de agentes culturais de natureza não profissional, numa óptica de acção consequente a médio e a longo prazo?

7. Que critérios adoptam na selecção de projectos a apoiar?

8. Que medidas têm sido adoptadas com vista ao aperfeiçoamento artístico dos criadores, permitindo o desenvolvimento de projectos com níveis de qualidade?

9. Que solicitações têm as instituições de ensino feito à DRC Algarve, em termos de apoio à realização de espectáculos de teatro para crianças?

10. Que iniciativas têm tomado no sentido de formar, criar hábitos e desenvolver a capacidade crítica, promovendo estímulos duráveis no jovem público?

11. Que projectos têm sido desenvolvidos em parceria com o Ministério da Educação, que envolvam vários níveis de ensino, levando a efeito acções mais personalizadas, com a aproximação das escolas à criação artística?

12. Que estratégias de cooperação com Autarquias e outros Promotores têm sido levadas a efeito, no sentido de assegurar o acesso do público infantil ao teatro e a vertente educativa da actividade artística?

13. Todos os concelhos reúnem condições mínimas necessárias à apresentação de espectáculos? Existe uma rede de Teatros ou Cine-Teatros?

14. Existem diferenças de oportunidades de acesso ao teatro no Algarve. Que medidas adoptaram no combate à interioridade, bem como aos desequilíbrios sociais e culturais?

15. De que forma têm proporcionado ao público infantil o contacto com formas culturais diversificadas, que decorre, do cruzamento entre diferentes áreas artísticas, áreas artísticas e científicas ou outros domínios de conhecimentos e expressão?

16. Como caracteriza o teatro para a infância no Algarve?

17. Como promovem a divulgação de eventos deste cariz?

18. Existe alguma base de dados com informação estratégica para a acção cultural no Algarve?

19. Que impedimentos existem ao aumento da produção ou promoção de espectáculos de Teatro para a infância no Algarve?

20. Que projectos perspectivam para o futuro?

ANEXO 14

ENTREVISTA À DIR. REG. EDUCAÇÃO

Data: Local:
Entrevistado:..... Função:

1. Qual considera ser a função principal do teatro em geral?
2. Qual o papel do teatro na formação da criança?
3. Que medidas estão legisladas no sentido de fomentar o gosto e formar o público infantil relativamente ao teatro, promovendo estímulos duráveis?
4. Que projectos tem a DRE Alg. desenvolvido nesse sentido?
5. Que protocolos têm estabelecido com parceiros locais, autarquias ou entidades estatais, tendo em vista levar as crianças a contactar com esta arte?
6. Mantêm protocolos com grupos cénicos locais, regionais, nacionais ou internacionais?
7. Já encomendaram peças de teatro sobre determinado tema específico para fins educativos?
8. De que forma têm proporcionado ao jovem público o contacto com formas culturais diversificadas, caracterizadas pelo cruzamento de linguagens artísticas e estéticas?

9. Em que medida é que as particularidades, as necessidades específicas do(s) público(s) infantil(is) do Algarve influenciam as Vossas opções?

10. Que solicitações têm as escolas e associações de índole cultural feito em termos de apoio da DRE Alg para a realização de espectáculos de teatro para crianças?

11. Que critérios adoptam na selecção de projectos a apoiar?

12. A quem cabe a responsabilidade de alargamento de públicos, de intervenção junto da população estudantil, do contacto precoce com as artes, nomeadamente o teatro – os organismos centrais ou as autarquias?

13. Que projectos perspectivam para o futuro?

14. Como caracteriza o teatro para a infância no Algarve?

15. Existem diferenças de oportunidades de acesso ao teatro no Algarve (tendo em conta o contexto geográfico). Que medidas adoptaram no combate à interioridade?

16. Que impedimentos existem ao aumento da produção ou promoção de espectáculos de Teatro para Crianças, no Algarve?

Observação: Tipos de Apoios – sistemáticos e pontuais a escolas.

ANEXO 15

ANEXO 16

ANEXO 17

ANEXO 18

ANEXO 19

ANEXO 20

Plano de Ficha de caracterização – Grupos de Teatro

BLOCOS TEMÁTICOS	OBJECTIVOS	FACTOS A CONSIDERAR
<ul style="list-style-type: none"> Caracterização do grupo e das produções para a infância 	<p>Caracterizar a oferta proporcionada pelo grupo</p> <p>Caracterizar o grupo quanto à consistência do trabalho realizado.</p> <p>Caracterizar o grupo quanto à sua projecção na região.</p> <p>Associar o trabalho realizado aos locais de apresentação.</p> <p>Identificar o tipo de espectadores.</p> <p>Conhecer as condições proporcionadas no acesso ao Teatro</p>	<p>Aspectos do grupo/ produções:</p> <ul style="list-style-type: none"> - o nome das peças representadas; - o número de sessões realizadas; - a data de apresentação de cada peça; - o local de apresentação; - a itinerância do grupo; - o tipo de espectadores: adultos, crianças, público escolar; - o número de espectadores por tipo; - o acesso gratuito ou pago.
<ul style="list-style-type: none"> Identificação das fontes de receitas/ apoios 	<p>Identificar as fontes de receitas/ apoios do grupo em cada um dos anos.</p>	<p>Proveniência de receitas/ apoios:</p> <ul style="list-style-type: none"> - bilheteira; - vendas; - subsídio do MC; - subsídio da autarquia; - outras
<ul style="list-style-type: none"> Determinação da relação entre o número de produções para crianças relativamente ao número de produções para adultos 	<p>Relacionar o número de produções para crianças com o número de produções para adultos</p>	<p>A relação:</p> <ul style="list-style-type: none"> - do número de produções para crianças com o número de produções para adultos em cada ano; - do número total de produções para crianças com o número total de produções para adultos;

ANEXO 21

Plano de Ficha de caracterização – Agente Promotor

BLOCOS TEMÁTICOS	OBJECTIVOS	QUESTÕES A CONSIDERAR
<ul style="list-style-type: none"> Caracterização do agente promotor e das produções para a infância 	<p>Caracterizar a oferta proporcionada pelo agente</p> <p>Caracterizar o agente quanto à consistência do trabalho realizado.</p> <p>Caracterizar o agente quanto à sua projecção na região.</p> <p>Associar o trabalho realizado aos locais de apresentação.</p> <p>Identificar o tipo de espectadores.</p> <p>Conhecer as condições proporcionadas no acesso ao Teatro</p>	<p>Aspectos do agente/ das produções:</p> <ul style="list-style-type: none"> - o nome das peças representadas; - o número de sessões realizadas; - a data de apresentação de cada peça; - o local de apresentação; - o nome dos grupos contratados; - proveniência dos grupos; - o tipo de espectadores: adultos, crianças, público escolar; - o número de espectadores por tipo; - o acesso gratuito ou pago.
<ul style="list-style-type: none"> Identificação das fontes de subsídios/ apoios 	<p>Identificar as fontes de subsídios/ apoios do Agente em cada um dos anos.</p>	<p>Proveniência de subsídios/ apoios:</p> <ul style="list-style-type: none"> - subsídio do MC; - subsídio da DRC Alg. - subsídio da autarquia; - outras
<ul style="list-style-type: none"> Determinação da relação entre o número de produções para crianças relativamente ao número de produções para adultos apresentadas 	<p>Relacionar o número de produções para crianças com o número de produções para adultos</p>	<p>A relação:</p> <ul style="list-style-type: none"> - do número de produções para crianças com o número de produções para adultos em cada ano; - do número total de produções para crianças com o número total de produções para adultos;

ANEXO 22

Plano de Ficha de caracterização – Autarquia

BLOCOS TEMÁTICOS	OBJECTIVOS	QUESTÕES A CONSIDERAR
<ul style="list-style-type: none"> Caracterização dos grupos/ das produções apoiadas 	<p>Caracterizar as produções.</p> <p>Caracterizar os grupos apoiados.</p> <p>Associar o trabalho realizado aos locais de apresentação.</p> <p>Identificar o tipo de espectadores.</p> <p>Conhecer a consistência na atribuição de apoios.</p> <p>Conhecer as condições proporcionadas no acesso ao Teatro.</p>	<p>Aspectos dos grupo/das produções apoiadas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - o nome das peças representadas; - o número de sessões realizadas; - a data de apresentação de cada peça; - o local de apresentação; - o nome dos grupos apoiados; - a proveniência dos grupos; - o tipo de espectadores: adultos, crianças, público escolar; - o número de espectadores por tipo; - acesso gratuito ou pago.
<ul style="list-style-type: none"> Determinação da relação entre o número de peças para crianças relativamente ao número de peças para adultos, apoiadas 	<p>Relacionar o número de peças para crianças com o número de peças para adultos, apoiadas</p>	<p>A relação:</p> <ul style="list-style-type: none"> - do número de peças para crianças com o número de peças para adultos, apoiadas, em cada ano; - do número total de peças para crianças com o número total de peças para adultos, apoiadas.
<ul style="list-style-type: none"> Identificação das fontes de apoios/ subsídios das peças apresentadas 	<p>Identificar as fontes de apoios das peças apresentadas</p>	<p>Fontes de Apoios:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Autarquia; - Ministério da Cultura; - DRC Alg.; - Outros.
<ul style="list-style-type: none"> Determinação da relação entre o número de candidaturas e o número de projectos apoiados, de Teatro para a Infância 	<p>Relacionar o número de candidaturas e o número de projectos apoiados, de Teatro para a Infância</p>	<p>A relação:</p> <ul style="list-style-type: none"> - do número de candidaturas com o número de projectos apoiados de Teatro para a Infância.

<ul style="list-style-type: none">• Identificação dos agentes culturais do concelho	Identificar os agentes culturais do concelho	Agentes produtores: - teatro para a infância: grupos amadores/ profissionais; - teatro para adultos: grupos amadores / profissionais. Agentes promotores: - teatro para adultos; - teatro para crianças.
<ul style="list-style-type: none">• Identificação da rede de salas de espectáculos no concelho	Identificar da rede de salas de espectáculos no concelho	Número de salas por: - freguesia; - localidade.

ANEXO 23

Plano de Ficha de caracterização– DRC Alg.

BLOCOS TEMÁTICOS	OBJECTIVOS	QUESTÕES A CONSIDERAR
<p>A</p> <ul style="list-style-type: none"> Caracterização dos grupos/ das produções apoiados 	<p>Caracterizar as produções.</p> <p>Caracterizar os grupos apoiados.</p> <p>Associar o trabalho realizado aos locais de apresentação.</p> <p>Identificar o tipo de espectadores.</p> <p>Conhecer a consistência na atribuição de apoios</p>	<p>Aspectos dos Grupos/ produções apoiados:</p> <ul style="list-style-type: none"> - o nome das peças representadas; - o número de sessões realizadas; - a data de apresentação de cada peça; - o local de apresentação; - o nome dos grupos apoiados; - o tipo de grupos (amador ou profissional); - a proveniência dos grupos; - o tipo de espectadores: adultos, crianças, público escolar; - o número de espectadores por tipo; - medidas (2 ou 3) do apoio concedido
<ul style="list-style-type: none"> Determinação da relação entre o número de peças para crianças relativamente ao número de peças para adultos, apoiadas 	<p>Relacionar o número de peças para crianças com o número de peças para adultos, apoiadas</p>	<p>A relação:</p> <ul style="list-style-type: none"> - do número de peças para crianças com o número de peças para adultos, apoiadas, em cada ano; - do número total de peças para crianças com o número total de peças para adultos, apoiadas.
<ul style="list-style-type: none"> Determinação da relação entre o número de candidaturas e o número de projectos, apoiados, de Teatro para a Infância e de Teatro para Adultos 	<p>Relacionar o número de candidaturas e o número de projectos apoiados de Teatro para a Infância e de Teatro para Adultos</p>	<p>A relação:</p> <ul style="list-style-type: none"> - do número de candidaturas de Teatro para Crianças com o número de candidaturas de Teatro para Adultos; - do número de projectos de Teatro para Crianças com o número de projectos de Teatro para adultos apoiadas; - do número de candidaturas e o número de projectos apoiados de Teatro para a Infância e de Teatro para Adultos.

<ul style="list-style-type: none"> • Identificação das acções de difusão artística 	<p>Identificar as acções de difusão artística</p>	<p>Acções:</p> <ul style="list-style-type: none"> - tipo/ nome do evento (festival, intercâmbio, encontro, mostra de Teatro); - nome do agente promotor; - financiadas/ não apoiadas.
<p>B</p> <ul style="list-style-type: none"> • Identificação dos agentes culturais criadores e promotores de Teatro para a Infância da região 	<p>Identificar os agentes culturais criadores e promotores de Teatro para a Infância da região</p>	<p>Agentes culturais do Algarve:</p> <ul style="list-style-type: none"> - criadores de Teatro para Crianças; - promotores de Teatro para Crianças.
<ul style="list-style-type: none"> • Identificação dos grupos amadores e grupos profissionais da região 	<p>Identificar os grupos amadores e grupos profissionais da região</p>	<p>Grupos do Algarve:</p> <ul style="list-style-type: none"> - amadores; - profissionais.
<ul style="list-style-type: none"> • Identificação da rede de salas de espectáculos no Algarve 	<p>Identificar da rede de salas de espectáculos no Algarve</p>	<p>Número de salas por:</p> <ul style="list-style-type: none"> - concelho; - localidade.

ANEXO 24

Plano de Ficha de caracterização– DRE Alg.

BLOCOS TEMÁTICOS	OBJECTIVOS	QUESTÕES A CONSIDERAR
<ul style="list-style-type: none"> Caracterização dos grupos/ das produções apoiados 	<p>Caracterizar as produções.</p> <p>Caracterizar os grupos apoiados.</p> <p>Associar o trabalho realizado, aos locais de apresentação.</p> <p>Identificar o tipo de espectadores.</p> <p>Conhecer a consistência na atribuição de apoios</p>	<p>Aspectos do grupo/ das produções apoiados:</p> <ul style="list-style-type: none"> - o nome das peças representadas; - o número de sessões realizadas; - a data de apresentação de cada peça; - o local de apresentação; - o nome dos grupos apoiados; - o tipo de grupos (amador ou profissional); - a proveniência dos grupos; - o tipo de espectadores: adultos, crianças, público escolar; - o número de espectadores por tipo.
<ul style="list-style-type: none"> Determinação da relação entre o número de candidaturas e o número de projectos apoiados de Teatro para a Infância 	<p>Relacionar o número de candidaturas e o número de projectos apoiados de Teatro para a Infância</p>	<p>A relação:</p> <ul style="list-style-type: none"> - do número de candidaturas com o número de projectos apoiados de Teatro para a Infância.
<ul style="list-style-type: none"> Identificação das acções de difusão artística apoiadas/ promovidas 	<p>Identificar as acções de difusão artística apoiadas/ promovidas</p>	<p>Acções:</p> <ul style="list-style-type: none"> - tipo/ nome do evento (festival, intercâmbio, encontro, mostra de Teatro para a Infância); - nome do agente produtor/ promotor;
<ul style="list-style-type: none"> Identificação dos grupos de Teatro para a Infância amadores e profissionais 	<p>Identificar os grupos amadores e grupos profissionais da região</p>	<p>Grupos de Teatro para a Infância do Algarve:</p> <ul style="list-style-type: none"> - amadores; - profissionais.

ANEXO 25

CRONOGRAMA – DISSERTAÇÃO DE MESTRADO 2007/ 2008

Um olhar sobre o Teatro para Crianças no Algarve

	2007			2008									
	Out.	Nov.	Dez.	Jan.	Fev.	Mar.	Abr.	Maio	Jun.	Jul.	Ago.	Set.	Out.
Registo de Dissertação de Mestrado													
Maturação teórica/ Revisão da Literatura													
Levantamento Agentes Culturais do Algarve													
Elaboração de entrevistas e fichas de registos													
Contacto com Agentes Culturais e Entidades Públicas envolvidas													
Aplicação de entrevistas/ Recolha de dados													
Consulta da imprensa escrita													

Análise documental/ de conteúdo													
Tratamento de dados (métodos quantitativos, qualitativos)													
Reflexões e preparação da redacção													
Redacção final													
Correcção e reimpressão													
Entrega de Relatório final de dissertação													

ANEXO 26

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Função do Teatro**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG1	“Promoção da cultura”	Função cultural
EG13	“Desenvolvimento intelectual	
EG15	“Dar a conhecer autores de textos bonitos”	
EG1	“[Promoção] da relação entre as pessoas”	Formação pessoal e social
EG4	“pôr o homem em contacto consigo mesmo”	
EG10	“função libertadora do ser”	
EG10	“reencontro consigo e com os outros”	
EG11	“apresentar possibilidades e alternativas e não problemas”	
EG13	“alargamento de horizontes”	
EG15	“Ajudar o ser humano a ser melhor”	
EG16	“fazer pessoas melhores”	
EG17	“ajuda-nos a crescer como pessoas”	
EG4	“[pôr o homem em contacto] com a sociedade”	
EG4	“[pôr o homem em contacto] com os problemas actuais”	
EG9	“uma função social”	
EG11	“função comunitária social”	
EG17	“ferramenta democrática”	
EG5	“espicaçar as pessoas”	Função reflexiva
EG7	“provar e mostrar que há outras formas de ser e pensar”	
EG9	“uma provocação”	
EG14	“Focar determinados pontos que nos façam reagir”	
EG15	“Serve para abrir caminhos, fazer pensar”	
EG17	“Despertar as mentes”	
EG19	“A recriação da realidade, mostrar a realidade noutra perspectiva”	
EG9	“entretenimento”	Entretenimento
EG11	“diversão”	
EG6	“Brincar com a realidade da sociedade”	
EG12	“ensinar coisas sérias brincando”	
EG14	“entretenimento”	
EG14	“função pedagógica”	Pedagógica
EG11	“Educação”	
EG16	“Educar”	
EG17	“Educativo”	
EG18	“Formar o público”	Formação de públicos

Dados extraídos das respostas à pergunta 4 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Diferença entre Teatro para crianças e Teatro para Adultos**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
Dramaturgia		
EG5	“A vertente pedagógica é mais forte”	Carácter didáctico
EG6	“deve ter uma parte didáctica”	
	“[aspecto educacional]”	
EG6	“Deve ter um fundo de moralidade”	Carácter moralista
EG18	“aspecto moral”	
EG7	“necessidade de simplificar uma ideia”	Linguagem/ ideias simplificadas
EG12	“o tipo de linguagem merecem especial cuidado”	
EG19	“a linguagem”	Texto/ temática adequados
EG18	“mais objectivo”	
	“o contexto da história”	
EG16	“a palavra, o texto, a mensagem são muito importantes”	
EG16	“[o texto] têm que ser tidos em conta”	
EG19	“os textos”	Estímulo do sonho
EG6	“é importante que as faça sonhar”	
Cenografia / figurinos		
EG13	“a mensagem é mais visual e directa”	Mensagem visual directa
EG13	“A cor (...) são importantes”	
EG15	“[Implica] cor no cenário e guarda-roupa”	
EG15	“implica mais brilho (...) no cenário e figurinos”	
EG17	“bem trabalhadas em termos de cenários, figurinos”	
Estética Teatral		
EG9	“apenas emocional”	Emocional
EG10	“A criança faz uma leitura através da sensibilidade”	
EG17	“encenação alegre”	Lúdica
EG18	“[aspecto] lúdico”	
EG14	“serve de diversão”	
EG8	“Não pode ter só texto, tem que ter música, dança”	
Trabalho do actor		
EG3	“o ritmo tem que ser acelerado”	Ritmo
EG7	“O ritmo deve ser bem estruturado”	
EG9	“dinâmica forte”	

EG10	“energia do actor”	Interacção Exigência Postura Voz
EG13	“movimento são importantes”	
EG7	“a reacção do público exige maior nível de receptividade”	
EG7	“interacção”	
EG7	“olhar as crianças nos olhos”	
EG11	“exige uma formação específica, mais difícil”	
EG12	“exige mais do actor”	
EG12	“A postura”	
EG12	“A voz”	
Público		
EG3	“As crianças são mais exigentes”	Exigência Espontaneidade
EG11	“público mais exigente”	
EG9	“o público é mais espontâneo”	
EG12	“o público é mais espontâneo, mais difícil”	
Extensão		
EG9	“não deve ter uma duração superior a 30 minutos”	Duração restrita
EG16	“a duração do espectáculo”	
EG17	“a duração das peças”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 3 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Função do Teatro na formação da criança**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG1	“Desenvolve o carácter”	Formação pessoal
EG2	“Demonstrar visualmente caminhos que poderão não surgir”	
EG3	“Permite o desenvolvimento da personalidade”	
EG4	“a partir do sentir começar a pensar”	
EG5	“melhorar o mundo onde vivemos”	
EG6	“forma de mostrar as facetas da vida”	
EG6	“Transmite valores”	
EG7	“Fazer chegar conceitos mais abstractos como valores”	
EG10	“Tem um papel estruturante, somos múltiplos e diversos”	
EG11	“ver o impossível, o que não consegue ver no possível.”	
EG13	“Formação e desenvolvimento pessoal”	
EG18	“Controlo das emoções”	
EG19	“mostrar outras coisas que não as da vida comum”	
EG1	“proporciona cultura geral”	Função didáctica
EG3	“ferramenta didáctica”	
EG8	“Passar conceitos, noções de forma lúdica”	
EG8	“Tem objectivos pedagógicos”	
EG17	“educativo”	
EG18	“educação”	
EG19	“carácter pedagógico”	
EG4	“Lançar questões abertas”/ “Problematizar os assuntos”	Função reflexiva
EG9	“É uma aproximação com o homem real, pô-las a pensar e não a absorver o que é dado pela TV...”	
EG4	“Dar-lhes outros mundos imaginários”	Estímulo do imaginário e do sonho
EG6	“Permite aprender a sonhar”	
EG7	“Concretização do sonho, de brincadeira”	
EG9	“se aperceberem de que qualquer objecto pode transformar-se naquilo que quisermos”	
EG12	“Sonhar” “Desenvolver a capacidade imaginativa”	
EG17	“permitir brincar com a imaginação”	
EG19	“recriar um momento mágico, mostrar outras coisas que não as da vida comum”	
EG4	“ se sintam capacitados a criar esses mundos”	Desenvolvimento da criatividade
EG4	“[desenvolver] o sentido criativo”	
EG5	“permite desenvolver o sentido crítico”	Desenvolvimento do sentido crítico
EG19	“Abertura de espírito”	

EG8	“É uma forma de contar histórias”	Função narrativa
EG15	“Compreender histórias, uma vez que lêem pouco”	
EG14	“Habitua-las as outros hábitos”	Mudança de hábitos
EG15	“O gosto pelas Artes”	
EG18	“interacção”	Interacção
EG18	“lúdico”	Função lúdica
EG19	“viver a ilusão a brincar”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 5 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Projecto inicial de Teatro para a Infância**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG2	“Foi uma peça por mim escrita há muito tempo, agrupei alguns elementos e decidi representá-la”	Objectivo do Projecto do Grupo
EG3	“Tinha este projecto em mente” “Enquanto elemento da fundação, fiz a proposta ao Grupo e foi aceite”	
EG8	“[os pais] ficaram com o desejo de formar um Grupo de Teatro” “Eu predispus-me a ajudar”	
EG9	“Desde o princípio pensamos ter (...) uma peça para crianças”	
EG10	“necessidade de educar a alma pelas artes” “A educação pelas artes deve começar na infância”.	
EG17	“proposta de um dos associados (actor)”	
EG1	“proposto pelas irmãs da caridade”	Proposta ocasional / externa
EG5	“um convite da parte do Serviço Educativo”	
EG7	“proposta do Museu”	
EG13	“[Os professores] sugeriram que produzíssemos uma peça”	
EG15	“Foi uma proposta”	
EG18	“proposta da Câmara”	
EG19	“A encenadora apresentou a proposta.”	
EG4	“A companhia quis colmatar uma necessidade”	Necessidade sentida posteriormente
EG6	“Pretendemos explicar aos utentes a passagem do escudo para o euro”	
EG11	“Chegar com mais facilidade a um público necessitado”	
EG12	“[a encenadora] sentiu a necessidade de encenar a peça”	

EG14	“Os actores, as pessoas envolvidas estavam ligadas às escolas”	
------	--	--

Dados extraídos das respostas à pergunta 2 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Aspectos mais valorizados numa peça**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG1	“O texto”	Texto
EG9	“Ao texto (pretexto)”	
EG10	“O contexto é”	
EG15	“Ao texto”	
EG18	“O texto”	
EG16	“eu por formação valorize o texto”	
EG6	“[À linguagem] corporal”	Linguagem corporal
EG11	“[A linguagem] corporal”	
EG12	“[à linguagem] corporal”	
EG18	“[a linguagem] corporal”	
EG19	“[a linguagem] corporal”	
EG6	“À linguagem visual”	Linguagem visual
EG9	“à linguagem visual”	
EG11	“A linguagem visual”	
EG12	“à linguagem visual”	
EG13	“a componente visual”	
EG18	“a linguagem visual”	
EG13	“A linguagem visual”	
EG11	“Sonora”	Componente sonora
EG12	“Ao aspecto sonoro”	
EG16	“o aspecto sonoro”	
EG13	“[a componente] estética”	Componente estética
EG4	“Temos grande cuidado com a cenografia mas procurando a simplicidade, o símbolo.”	Elementos cénicos
EG6	“alguns elementos cénicos”	
EG11	“a utilização de objectos é minimalista, atribuindo várias dimensões”	
EG18	“os adereços”	
EG16	“a componente plástica”	
EG4	“Conforme o projecto”	Variável consoante o projecto
EG2	“A todos os elementos”	Todos os aspectos
EG8	“Todos importantes para crianças”	
EG3	“A tudo”	
EG13	“Balanço entre todos”	
EG14	“A tudo”	
EG17	“Tudo”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 13 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **CrITÉrios adoptados na selecção de texto**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG1	“informação transmitida”	Tema
EG5	“o tema”	
EG7	“momentos chave da História do Edifício”	
EG8	“O tema”	
EG15	“A mensagem”	
EG17	“O tema”	
EG19	“o tema”	
EG1	“carácter didáctico”	Carácter didáctico
EG3	“O carácter didáctico”	
EG6	“o carácter didáctico”	
EG8	“o carácter didáctico”	
EG10	“O carácter didáctico”	
EG11	“O carácter didáctico”	
EG16	“o carácter didáctico”	
EG17	“o carácter didáctico”	
EG18	“o didáctico”	Carácter lúdico
EG18	“o lúdico”	
EG1	“Eu escrevo os textos”/ “adapto outros”	Originalidade
EG5	“Os textos são originais do grupo”	
EG4	“colagens a partir de contos adaptados”	
EG11	“colagens e adaptações”	
EG19	“textos originais, escritos pelo grupo”	
EG2	“não tem de pagar direitos de autor”	Menores custos
EG2	“Adaptamos às características do público	Características do público
EG14	“o público”	
EG3	“potencial mágico”	Potencial mágico
EG5	“[o potencial] mágico”	
EG8	“[o potencial] mágico”	
EG9	“[potencial] mágico”	
EG10	“[o potencial] mágico”	
EG11	“[o potencial] mágico”	
EG13	“potencial mágico (fantasia)”	
EG17	“o potencial mágico”	
EG19	“[o potencial] mágico”	

EG5	“O potencial poético”	Potencial poético
EG6	“o potencial poético”	
EG8	“o potencial poético”	
EG9	“o potencial poético”	
EG10	“o potencial poético”	
EG11	“o potencial poético”	
EG15	“a palavra”	
EG16	“o potencial poético”	
EG18	“o potencial poético”	
EG6	“[o carácter moralista]”	Carácter moralista
EG18	“A questão moral”	
EG6	“diálogos curtos”/ “peças de curta duração	Extensão do texto
EG8	“a facilidade de representação em palco”	De fácil representação
EG9	“Homenagem ao autor”	O autor
EG9	“conteúdo provocatório”/ “fomento do espírito crítico”	Conteúdo provocatório
EG12	“peças tendo como base as características dos actores”	Actores disponíveis
EG14	“os actores”	
EG14	“Instalações”	Instalações
EG19	“trabalhos são propostos pelas escolas	Propostas das escolas

Dados extraídos das respostas à pergunta 12 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Participação e interação com o público**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG2	“Às vezes”	Ocasional
EG6	“Durante a representação, só às vezes”	
EG8	“As vezes”	
EG14	“Um pouco”	
EG15	“Às vezes”	
EG17	“Sim, algumas vezes”	
EG19	“Depende dos trabalhos”	
EG16	“Por vezes sim”	
EG4	“Primeiro tentamos atingir os nossos objectivos. A troca de impressões é só no fim e lançamos o desafio do atelier”	No final das peças
EG8	“O diálogo é só no fim”	
EG13	“No final há o diálogo”	
EG1	“Sempre”	Sempre
EG2	“Sim. Pausa no meio. O programa é distribuído no início e tem a letra das músicas, portanto as crianças podem cantar durante a representação”	
EG5	“Sim, grande parte do nosso trabalho baseia-se nesse princípio”	
EG9	“Sim, mas é espontâneo”	
EG10	“O actor participa porque existe muita proximidade de actuação”	
EG11	“Sim, apelamos à participação durante o espectáculo”	
EG12	“Sim, durante a representação dirigem-se ao público e circulam”	
EG18	“Bastante. Fazemos teatro dentro do teatro”	
EG7	“Não”	Nunca

Dados extraídos das respostas à pergunta 14 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Caracterização do próprio Teatro**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG2	“tem a sensibilidade do palhaço, da criança”	Apelo à sensibilidade
EG4	“faz as crianças sentirem e agirem”	
EG3	“Exploramos materiais, com coisas pequenas podemos fazer coisas grandes”	Estímulo da imaginação / criatividade
EG19	“”misturando a realidade com a ficção”	
EG5	“Desmontamos toda a envolvência do Teatro”	‘Desconstrução’ do Teatro
EG18	“a questão moral”	Moralista
EG2	“Dentro das regras de educação da criança”	Didáctico/ pedagógico
EG6	“Muito didáctico”	
EG18	“o carácter didáctico”	
EG19	“forte carácter pedagógico”	
EG7	“É um contar pela comicidade”	Lúdico
EG13	“Colorido e alegre”	
EG10	“Relacionado com temas actuais, para divertir”	
EG9	“Parte de um actor num espaço vazio com a utilização de alguns ou poucos acessórios”	Despojamento
EG10	“Teatro pobre de Grotowski”	
EG15	“É sóbrio, não precisamos de dinheiro para fazer teatro”	
EG10	“o trabalho do actor e o jogo é tudo. Vivenciar é o essencial”	Trabalho do actor
EG3	“dualidade: a técnica de marionetas com actores”	Teatro de técnica mista
EG11	“Teatro de marionetas”	Teatro de marionetas
EG9	“Depois do espectáculo há sempre uma conversa quer sobre a forma quer sobre o conteúdo do espectáculo”	Interactivo
EG14	“É um pequeno momento de interacção com o público”	

EG18	“Prevê a interacção”	
EG19	“interactividade”	
EG19	“Utilizamos outra estrutura em relação ao público (disposição...)”	Disposição do público
EG8	“Adapta-se a crianças ou a adultos”	Sem especificidade
EG12	“Não há características específicas.”	
EG17	“aceitamos sempre novas propostas ou projectos: de fantoches, de animação, de actores”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 6 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Opções estéticas na interpretação e encenação**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG2	“Tudo é circunstancial, tudo depende do actor”	Circunstancial
EG5	“Muita plasticidade, muito movimento corporal”	Movimento corporal
EG10	“o movimento...[essenciais]”	
EG11	“[Encenação]com movimento e ritmo”	
EG17	“Talvez a plástica, a expressão corporal”	
EG19	“Usamos movimento associado à dança”	
EG7	“A procura da comicidade”	Comicidade
EG8	“Mostrar a realidade: o bom e o mau”	Realismo
EG9	“A interpretação é essencialmente um trabalho físico, com rigor no gesto, na voz.	Trabalho do actor
EG11	“Encenação estética criada pela interpretação”	
EG14	“O actor tem que dar o máximo de si	
EG19	“É um teatro físico.”	
EG9	“sem elementos cénicos”	Despojamento
EG10	“Poucos objectos, mas assumem diferentes funções”	
EG11	“Criação de personagens expressionistas”	De expressividade
EG10	“a música... são essenciais”	Musical
EG13	“Visual, auditivo, tacto, cheiro”	Apelo aos sentidos

Dados extraídos das respostas à pergunta 15 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Formação de públicos**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG1	“Representações”	Promoção de representações teatrais
EG2	“As peças ensinam como é o teatro”	
EG4	“As próprias representações”	
EG8	“ida ao teatro”	
EG9	“Este projecto [uma peça para crianças]	
EG3	“Não representar peças aborrecidas”	Comicidade das peças
EG6	“pequenas brincadeiras para as crianças se concentrarem e manterem a disciplina”	
EG2	“Pagamento dos bilhetes”	Acesso não gratuito
EG19	“Projectos... textos abordados na escola”	Articulação com conteúdos curriculares
EG2	“Cursos de formação em teatro”	Ateliers, workshops, actividades extra-curriculares
EG4	“os ateliers”	
EG11	“Oficinas, cursos, workshops”	
EG13	“expressão dramática... do prolongamento de horário das escolas”	
EG14	“acções de formação”	
EG16	“trabalho de aula”	
EG17	“ateliers de teatro para crianças”	
EG18	“oficinas de Teatro em duas colectividades”	
EG10	“Acções de sensibilização na escola”	Sensibilização na escola
EG11	“formação de professores”	Formação de professores
EG13	“formação de professores”	
EG10	“trabalho posterior com os professores”	
EG6	“tocar nas personagens”/”Explicitamos a forma como é apresentada a peça”	Desmistificação do teatro
EG10	“tocar os objectos do mundo que se fabricou”/”entrar viajar no espaço”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 10 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Características do Teatro para a Infância no Algarve**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG14	“a levar a efeito mais iniciativas”	Em progresso
EG10	“Existem alguns grupos sérios”	Algumas boas produções
EG17	“Produzem-se boas coisas”	
EG15	“Há pouca variedade”	Fraca variedade
EG2	“Mau. Tirando a Acta”	Fraco nível de qualidade
EG4	“A nível de como contar, como apresentar revela pouca qualidade”	
EG5	“Fraca qualidade”	
EG7	“Fraco”	
EG11	“Pobre”	
EG3	“Insuficiente”	Quantidade insuficiente
EG4	“É insuficiente o que se produz cá”	
EG5	“[Fraca] quantidade”	
EG7	“Pouco”	
EG11	“Quase inexistente”	
EG12	“Poucos grupos de teatro dedicam-se ao teatro para a infância”	
EG18	“Está a dar os primeiros passos, ainda é insuficiente”	Visão de inferioridade do teatro
EG16	“Há ainda muito trabalho a fazer”	
EG10	“Um teatro considerado ‘menor’ pelas instituições”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 18 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Problemas a superar no Teatro para a Infância**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG6	“Falta de textos adaptados”	Escassez de textos adaptados
EG6	“Falta de motivação para o Teatro para Crianças”	Falta de reconhecimento da importância do Teatro para a Infância
EG10	“A concepção de um Teatro ‘menor’	
EG12	“As autarquias preferem que sejam as escolas a trabalhar com os alunos”	
EG16	“Falta de ideias e iniciativa”	
EG17	“falta de vontade das entidades produtoras e promotoras”	
EG18	“Falta de abertura, de interesse das escolas e colectividades”	
EG1	“oportunidades”	Insuficiência de procura
EG7	“[Os autarcas] não compram mais espectáculos”/ “Pouca procura”	
EG19	“Há muitas companhias profissionais de fora que se oferecem às Câmaras e esgotam o mercado”	Excesso de oferta
EG6	“Falta de espaços para ensaios e apresentação”	Inexistência de espaços adequados
EG13	“Falta de condições	
EG14	“As condições de trabalho”	
EG10	“Não divulgam os espectáculos”	Dificuldades de divulgação regional
EG18	“Pouca divulgação”	
EG19	“Há uma grande lacuna a nível de divulgação”	
EG1	“Verbas”	Escassez de apoios financeiros
EG2	“Não há grupos porque não há dinheiro”	
EG3	“Falta de apoios do Ministério da Cultura”	
EG4	“Dificuldades financeiras”	
EG5	“É um teatro muito específico, que fecha o leque de apoios que se pode pedir”	
EG7	“Há falta de apoios”	
EG8	“Falta de dinheiro”	
EG9	“Não há apoios financeiros específicos”	
EG10	“Falta de apoios das Autarquias, do Ministério da Educação, do Ministério da Cultura e de mecenas”	
EA13	“Os apoios são concedidos a projectos de adultos em detrimento de crianças”	

EG15	“Falta de cedência de transportes pela Câmara”	Insuficiência dos transportes das Autarquias para deslocação das crianças
EG18	“A deslocação das crianças”	
EG11	“A não inclusão dos projectos para a infância numa rede”	Necessidade de uma rede formada pela DREAlg.
EG13	“Falta de um projecto estruturado”	Ausência de medidas estruturais
EG11	“Ausência de fiscalização dos currículos e actividades para crianças”	Ausência de fiscalização
EG4	“Dificuldade na burocracia”	Excesso de burocracia
EG7	“Falta de formação para actores”	Falta de formação
EG11	“Falta de formação de actores”	
EG13	“Falta de pessoal especializado nessa área”	
EG14	“falta de disponibilidade dos actores amadores”	Falta de disponibilidade dos grupos amadores
EG18	“falta de disponibilidade dos actores	
EG15	“Falta de Grupos profissionais”	Insuficiência de grupos profissionais

Dados extraídos das respostas à pergunta 20 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Política cultural das Autarquias**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG6	“Total apoio”	Muito boa
EG17	“Apoiam bastante”	
EG19	“Apoiam muito”	
EG1	“Boa”	Boa
EG2	“Boa”	
EG12	“Apoiam”	
EG16	“Boa”	
EG13	“Apoiam, mas tem que haver mais propostas dos Grupos para que haja apoio”	
EG3	“Fazem encomendas aos grupos de Grupos de Teatro. Tem melhorado”	
EG7	“Fraca”	Fraca
EG14	“Apoio logístico. Com os cortes orçamentais não têm hipóteses de apoiar a cultura. Não têm pessoas vocacionadas nessa área”	
EG9	“Não apoiam suficiente o Teatro para a Infância. Nem promovem a realização de projectos para a infância com companhias locais.	
EG10	“medíocre”	
EG5	“Inexistente”	Inexistente
EG	“Nunca recorreremos, não sei”	Desconhece
EG11	“Desconheço”	
EG15	“Não sei”	
EG18	“Desconheço”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 21 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Política Cultural da DRC Algarve**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG11	“Muito boa”	Muito boa
EG16	“Boa”	Boa
EG3	“Não dá apoio directo”	Exigente
EG14	“Desde que o Projecto seja bem elaborado apoiam.	
EG11	“É selectiva e visa a qualidade”	
EG7	“Média”	Média
EG2	“Sofrível menos”	
EG10	“Suficiente”	
EG17	“Apoiam”	
EG1	“Péssima”	Medíocre
EG12	“Não apoiam”	
EG19	“Pouco apoio”	
EG5	“Não conheço”	Desconhece
EG6	“Desconheço”	
EG8	“Nunca recorremos, também não sei”	
EG9	“Não tenho conhecimento”	
EG13	“Desconheço”	
EG15	“Não sei”	
EG18	“Não contactámos”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 21 de EG

Tratamento de dados – Entrevistas a Grupos de Teatro

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Política Cultural DRE Algarve**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EG16	“Boa”	Boa
EG1	“Regular”	Média
EG3	“Não tem dinheiro. Apoia na divulgação”	
EG5	“Tenta desenvolver parcerias”	
EG9	“Está a começar a apoiar”/”Comprou-nos espectáculos e divulgou a todas as escolas”	
EG10	“Suficiente”	
EG2	“Medíocre”	Medíocre
EG7	“Muito má. Pouco interesse”	
EG12	“não apoiam”	
EG6	“Desconheço”	Desconhece
EG8	“Desconheço”	
EG11	“Desconheço”	
EG13	“Desconheço”	
EG14	“Nunca contactei, não sei”	
EG15	“Não sei”	
EG17	“Desconheço”	
EG18	“Igualmente”[desconheço]	
EG19	“Não há qualquer ligação. Não sei”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 21 de EG

ANEXO 27

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Função do Teatro (Autarquias)**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EA3	“cultural”	Função cultural
EA5	“cultural”	
EA10	“Aumentar o nível cultural”	
EA6	“cultural”	
EA11	“dar a conhecer alguns actores portugueses”	
EA12	“dar a conhecer novos autores”	
EA16	“uma expressão cultural”	
EA18	“cultural”	
EA10	“preparar novos públicos”	Formação de públicos
EA1	“Proporcionar momentos lúdicos ao público”	Entretenimento
EA3	“animação”	
EA11	“forma lúdica e atractiva de transmitir mensagens”	
EA16	“uma forma de entretenimento”	
EA18	“entretenimento”	
EA5	“lazer”	
EA5	“função de distração”	
EA6	“forma de exteriorizar o imaginário através da representação”	Estímulo do imaginário e do sonho
EA6	“o sonho, integrar-se no enredo e desligar-se do mundo real”	
EA19	“pôr as pessoas a sonhar”	
EA2	“um espaço de cidadania e de aprendizagem de ser livre”	Formação pessoal e social
EA4	“função estética”	
EA5	“formativa”	
EA7	“Re-humanizar o humano”	
EA8	“contacto com outras realidades”	
EA9	“levar a cidadania às pessoas”	
EA4	“social”	
EA13	“mais valia que ficará na memória como valores a respeitar”	
EA2	“aceitação das diferenças”	
EA3	“Função pedagógica”	
EA5	“educativa”	
EA9	“educar”	

EA12	“meios de sensibilização e educação de um país”	Pedagógica
EA14	“Formar mentalidades. Moldar a mente das pessoas”	
EA18	“pedagógico”	
EA13	“é um alerta, faz pensar naquilo que não sentimos”	Função reflexiva
EA2	“redescoberta do mundo”	
EA9	“alertar para questões actuais”	
EA8	“abrir horizontes”	
EA17	“chamar a atenção de aspectos da sociedade”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 4 de EA

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Diferenças entre Teatro para crianças e Teatro para adultos**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
Dramaturgia		
EA1	“a nível dos conteúdos”	Tema / conteúdos
EA3	“Os conteúdos”	
EA4	“A temática”	
EA5	“mensagens que se pretendem passar”	
EA7	“os conteúdos”	
EA13	“deve transpor problemas da sociedade”/ “abordar questões ambientais, relações interpessoais”	
EA14	“Os conteúdos”	
EA15	“assuntos que sejam atractivos às crianças”	
EA17	“temas como a reciclagem, os problemas ambientais”	
EA18	“Os conteúdos”	
EA19	“A mensagem do que se quer transmitir”	
Adequação de linguagem verbal		
EA2	“a necessidade de que os discursos (...) tenham em atenção a especificidade desses públicos”	Adequação de linguagem verbal
EA5	“[linguagem] verbal”	
EA7	“A linguagem”	
EA9	“A adequação da linguagem”	
EA10	“o discurso”	
EA11	“A linguagem tem que ser clara”	
Estímulo do sonho e do imaginário		
EA12	“convite ao sonho”/ “proclamação da importância do imaginário”	Estímulo do sonho e do imaginário
EA17	“a fantasia”	
EA19	“importante o despertar do imaginário”	
Carácter pedagógico / didáctico		
EA8	“dramatizar as obras literárias”	Carácter pedagógico / didáctico
EA13	“vertente pedagógica”	
EA14	“componente mais pedagógica”	
EA15	“carácter mais pedagógico”	
EA16	“alusiva ao dia que se assinala ou à temática da escola, ou seja, um complemento ao estudo”	
EA17	“trabalhar temas de forma pedagógica”	
Objectos cénicos		
EA10	“cenários mais atractivos”	Atractivos
EA11	“o cenário deve ser atractivo e dinâmico de modo a atrair as crianças”	
EA17	“Os cenários são mais simples”	Simples

Estética teatral		
EA8	“para animar”	Lúdico
EA12	“permanente exercício lúdico”	
EA16	“componente lúdica”	
EA5	“[linguagem] corporal”	Linguagem corporal
EA11	“utilizar o gesto”	Interacção
EA11	“haver interactividade”	
EA12	“festa participada”	
EA15	“Deve ser bastante interactivo”	
EA17	“preocupação de debate, de interactividade”	
Trabalho do actor		
EA3	“a representação”	Adequação da técnica
EA9	“a forma de transmissão”	
EA18	“os actores devem ter cuidados especiais”	
Extensão		
EA4	“A duração do espectáculo”	Duração restrita
EA17	“a duração é inferior”	
Público		
EA4	“capacidade de percepção e atenção diferentes”	Diferenças de percepção
EA6	“nível cognitivo diferente”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 3 de EA

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Função do Teatro na formação da criança**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EA1	“Ensinar histórias, acontecimentos”	Função didáctica / pedagógica
EA3	“Forma de sensibilização para as problemáticas abordadas”	
EA5	“contribuir para a assimilação, apreensão de conteúdos	
EA8	“abordagem é de autores estudados”	
EA11	“conhecimentos gerais”	
EA15	“carácter pedagógico”	
EA17	“sensibilizar os alunos para determinados temas, melhor do que na sala de aula”	
EA13	“formação global, integral”	Formação global
EA2	“Ajudar nesse caminho individual de descoberta da vida e de descoberta do mundo”	Desenvolvimento pessoal e social
EA5	“construção de determinados valores”/ “desenvolvimento do espírito crítico”	
EA		
EA7	“mostrem que há um espaço mais amplo, alargar horizontes, as percepções do mundo”/ “fonte de educação estética da vida”/ “dar atenção a pormenores do mundo”/ “O supérfluo, o efeito a mais deve ser eliminado”.	
EA8	“a nível das relações pessoais” / “da descoberta do corpo” / “do contacto com outras realidades”	
EA11	“comportamento”	
EA9	“aprender a ouvir o outro”	
EA14	“viver experiências”/ “Projecção nas personagens”/ “dar mundos de experiência”	“papel cívico importante”/ formação da criança enquanto indivíduo”
EA17		
EA1	“recriação”	Estímulo do imaginário / da criatividade
EA4	“estimula a imaginação”	
EA7	“desenvolver a criatividade”	
EA9	“estimular a criatividade”	
EA12	“Desenvolvimento do imaginário”	
EA16	“estimular a criatividade”	
EA7	“Espicaçar dos sentidos”	Estímulo dos sentidos
EA9	“estimular o raciocínio”	Desenvolvimento cognitivo
EA12	“intelecto”	

EA7	“colocar a criança perante universos, situações que a ponham a pensar, a interrogar-se” / “Potenciar a interrogação”	Função reflexiva
EA1	“sensibilizar a criança para a expressão das artes”	Estímulo à expressão oral e dramática
EA8	“a criança desenvolve-se do ponto de vista da oralidade, do corpo”	
EA6	“Desenvolver o papel de representar”	
EA11	“expressão linguística”	
EA19	“aprenda a exprimir-se”	
EA16	“Incentivar a leitura”	Incentivo à leitura
EA4	“[estimula] a capacidade de interagir com personagens”	Estímulo à interação
EA6	“interagir”	
EA8	“Permite a interação”	
EA4	“Estimula o contacto com os objectos artísticos”	Contacto com a Arte
EA18	“Desperta-la para mais uma arte”	
EA6	“Educar a estar sentada, com atenção”	Formação / educação de públicos
EA10	“Preparação de públicos”	
EA16	“Incutir hábitos”	
EA17	“fomentado o gosto pelo teatro para a formação de novos públicos”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 5 de EA

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: Critérios na selecção de produções (Autarquias)

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EA7	“O historial”	Currículo da companhia
EA10	“os grupos com currículo”	
EA12	“O conhecimento do trabalho da companhia”	
EA14	“Propostas que conhecemos com feedback de qualidade”	
EA8	“as exigências a nível de espaços, luzes, som”	Requisitos técnicos
EA12	“as condições técnicas exigidas”	
EA1	“Preço... questões de orçamento”	Custos
EA3	“o preço”	
EA8	“financeiro”	
EA12	“custos inerentes”	
EA18	“o custo”/ “a relação custo/ qualidade”	
EA1	“É uma Câmara pobre, por isso temos preferência por Grupos de Teatro do Algarve”	Proximidade geográfica do grupo
EA3	“A proximidade do Grupo de Teatro”	
EA2	“A própria qualidade”	Qualidade e Inovação
EA4	“A qualidade estética”	
EA7	“Novidade, inovação e criatividade”	
EA12	“diferente”	
EA7	“o dramaturgo”	Autor / dramaturgia
EA11	“a dramaturgia”	
EA2	“questão temática: racismo, o sexo, a doença, a guerra, a solidariedade, etc.”/	Tema / conteúdo
EA3	“o tema”	
EA5	“mensagem pertinente”	
EA6	“vertente mais temática”	
EA9	“peças ligadas à história do edifício, da cidade, do país”	
EA11	“o tema”	
EA18	“O conteúdo”/ “a temática”	
EA2	“peças que nos tragam um outro olhar sobre as coisas”/ “iluminar o que tantas vezes parece oculto pelo preconceito ou por valores culturais que resistem à mudança”	
EA8	“Em família é mais interactivo”.	
EA11	“interactividade”	
EA12	“exigir participação”	

EA15	“Interactivas”	Interacção
EA17	“a componente interactiva, incluindo debate, discussão”	
EA8	“Fazemos sempre a ligação das actividades à leitura, a partir da obra escrita”	Carácter pedagógico / didáctico
Ea10	“Textos dados nas escolas”/ “textos originais nunca apresentados no concelho”	
EA15	“antecedidas e precedidas por explicações ou Ateliers”	
EA16	“Complemento à actividade pedagógica”	
EA12	“abordar conteúdos programáticos”	
EA13	“contemplar questões pedagógicas, que as crianças abordam no dia-a-dia na escola”/ “temas como o ambiente, o relacionamento, a paz e a guerra e a cidadania”	
EA14	“Conjugação com programas escolares”	
EA16	“mensagem importante, por exemplo, alusiva a uma efeméride”	
EA17	“A temática... que se enquadre nas comemorações”/ “conteúdo pedagógico muito forte”	
EA9	“Que transmitam mensagens em dias comemorativos”	
EA5	“divertida”	
EA16	“O carácter lúdico”	
EA19	“tenha momentos de alegria”	
EA19	“permitam sonhar”	Carácter onírico
EA7	“Espectáculos limpos do supérfluo”	Elementos cénicos
EA11	“o cenário”	
EA5	“uma estética atractiva”	
EA4	“a adequação ao nível etário, educativo e cultural”	Adequação ao público
EA6	“o público a que se destinam”	
EA7	“adaptação ao público, necessidades”	
EA8	“Trabalhamos em função de públicos”	
EA14	“adequados ao público”	
EA18	“o público-alvo”	
EA17	“A duração da peça”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 6 de EA

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Medidas de correcção de assimetrias (AUT.)**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EA5	“protocolo assinado com a Acta”	Protocolo com ACTA – VATE
EA6	“O VATE possibilita levar o teatro ao interior”	
EA11	“o autocarro do VATE vai às aldeias”	
EA13	“O VATE está vocacionado para o interior”	
EA17	“temos o VATE”	
EA1	“transportam-se as turmas”	Cedência de transportes
EA5	“Também transportamos as crianças”	
EA7	“Parcerias com as Câmaras Municipais para assegurarem o transporte das crianças, às visitas das crianças ao Teatro”	
EA8	“A autarquia transporta os alunos de escolas interessadas”	
EA10	“Cedência de transportes”	
EA13	“deslocámos as crianças (cedemos transportes) ao centro”	
EA14	“Rede de autocarros. O público deve ver em boas condições”	
EA 17	“disponibilizámos os transportes às crianças das freguesias rurais”	
EA2	“projectos culturais para a freguesia”	Acesso ao Teatro nas próprias freguesias
EA3	“proporcionámos localmente o acesso ao teatro”	
EA10	“Amostra de Teatro em todas as freguesias”	
EA11	“as Juntas de Freguesia já promovem essas iniciativas”	
EA17	“Programámos actividades e apoiámos as actividades desenvolvidas pelas associações, de forma descentralizada	
EA16	“Medidas estruturais não adoptámos”	Não adoptaram medidas estratégicas
EA19	“Não há propriamente medidas estratégicas”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 22 de EA

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Formação de públicos (AUT.)**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EA1	“poucas peças”	Oferta de teatro
EA2	“A listagem dos espectáculos desenvolvidos é a melhor resposta”	
EA3	“Através do VATE”	
EA5	“o possibilitar o acesso a esse meio de comunicação”	
EA6	“Diversificar o tipo de oferta cultural com qualidade”	
EA7	“visitas encenadas”/ “peças apresentadas”	
EA12	“A apresentação pública, com acessos gratuitos”	
EA14	“Apresentação de muitas peças”	
EA15	“a apresentação de espectáculos”	
EA1	“atelier de expressão criativa (dramatização)”	Frequência de ateliers
EA7	“ateliers, oficinas a complementar as peças”	
EA11	“Criámos nas escolas a expressão dramática em todas as escolas do 1º ciclo de modo a promover o teatro”	
EA13	“Ateliers de expressão dramática, movimento cénico para os 1º, 2º e 3º ciclos”	
EA16	“ateliers de Expressão Dramática e Corporal”	
EA18	“O Projecto Anual de ateliers de (...)Expressão Dramática”	
EA14	“Aceitamos projectos que sejam inovadores a esse nível”	Apoio a Projectos de formação
EA15	“apoioando Grupos de Teatro”	
EA12	“apoio a projectos escolares”	Apoio a Projectos escolares

Dados extraídos das respostas à pergunta 18 de EA

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Características do Teatro para a Infância no Algarve**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EA1	“desenvolvimento muito positivo”	Em desenvolvimento positivo
EA6	“Está em bom progresso”/ Começam a surgir boas produções	
EA19	“Há mais coisas do que havia há alguns anos. Tem evoluído bastante”	
EA16	“Nos últimos anos têm surgido iniciativas interessantes”	
EA17	“começa a ter muita importância”/ “elevou o nível cultural de oferta e a qualidade do Teatro no Algarve”	
EA2	“sobretudo as autarquias, estão a dar respostas interessantes neste domínio”	Com apoio das autarquias
EA2	“Faltará (...) estratégias, de projectos globais”	Fracá articulação entre agentes
EA17	“necessidade de criação de sinergias entre agentes”	
EA2	“[Faltará] uma intervenção no terreno mais «profissional»”	Falta de profissionalismo
EA4	“Está quase no ponto zero”/ “O pouco que existe é por iniciativa de dois ou três Projectos teatrais que se esforçam”	Incipiente
EA5	“não tem constituído uma prioridade, quer pelo número de peças, quer pelo repertório das companhias ou grupos existentes”/ “ainda há muito por fazer”	
EA7	“É muito incipiente”	
EA8	“É essencialmente amador. Começa a surgir gente jovem que faz estes trabalhos”	
EA14	“Falta aparecer outros projectos”/ “Pouca oferta”	
EA3	“Conheço mal”	Desconhece
EA12	“Não existe um conhecimento do que é desenvolvido nos 16 concelhos”	
EA13	“Não conheço a realidade do Algarve, exceptuando o VATE, o único com vínculo do AMAL”	
EA15	“não é do conhecimento o que as outras autarquias desenvolvem”	
EA18	“Desconheço”	
EA19	“Não conheço”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 21 de EA

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Prioridade na gestão autárquica**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EA13	“nem a cultura”	Carácter não prioritário da cultura
EA16	“Não”	
EA2	“a cultura é uma prioridade para a autarquia provam-no (...) a nossa agenda cultural”	Carácter prioritário da cultura
EA4	“A cultura é uma das prioridades”	
EA5	“a cultura constitui uma preocupação, uma prioridade”	
EA12	“o desenvolvimento do concelho passa pela cultura”	
EA19	“Sim, cultura em geral”	
EA19	“A cultura é uma prioridade”	
EA1	“Não, devido à quantidade de peças que têm sido apresentadas”	Carácter não prioritário do teatro
EA3	“Não. Não há oferta, Grupos locais no concelho”	
EA6	“Não é prioridade, mas pretendemos requalificar o cine-teatro”.	
EA10	“O Teatro não é uma prioridade”	
EA13	“O Teatro não é”	
EA8	“Sim, tendo em conta o investimento que a autarquia fez na construção do Teatro Municipal”	Carácter prioritário do teatro
EA14	“o Teatro é uma das prioridades”	
EA17	“O Teatro é uma das artes performativas que tem constituído preocupação”	
EA15	“Como prioridade são todas as Artes”/ “actividades bastante diversificadas para crianças”	Carácter prioritário do Teatro para a infância entre outras áreas artísticas
EA2	“O número de peças (...) fundamenta (...) essa prioridade”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 19 de EA

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Problemas a superar no Teatro para a Infância
(no Algarve)**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EA5	“não existirem hábitos culturais muito desenvolvidos”	Ausência de hábitos culturais da população
EA14	“Falta de elevar o padrão cultural”	
EA14	“Falta de percepção de que o Teatro para a Infância é importante”	Fraco reconhecimento da importância do Teatro para a Infância
EA16	“Falta de reconhecimento da importância do Teatro para a Infância”	
EA6	“dificuldade em manter por muito tempo uma peça que produzam”	Insuficiência da procura
EA18	“Excesso de oferta”/ diminuir a quantidade em detrimento da qualidade”	
EA1	“falta de espaços adequados”	Inexistência de espaços adequados
EA3	“Falta de espaços físicos com condições”	
EA11	“locais físicos para os ensaios”	
EA13	“Equipamentos”	
EA17	“logística”	
EA19	“condições dos Grupos Amadores”	
EA17	“técnica”	Dificuldades de ordem técnica
EA	“[falta de grupos com] actividade (...) divulgada”	Dificuldades de divulgação
EA1	“Questões financeiras”	Dificuldades de ordem financeira
EA3	“Os preços... os custos dos Grupos”	
EA5	“[falta de grupos] convenientemente apoiados”	
EA6	“A parte financeira”	
EA8	“Financeiros”	
EA11	“a parte financeira”	
EA13	“verbas”	
EA15	“Falta de apoios dos Organismos Centrais”	
EA16	“Falta de apoio financeiro”	
EA17	“De ordem financeira”	
EA19	“Falta de apoios das várias entidades”	
EA17	“A dependência do apoio das autarquias”	
EA7	“O transporte, a deslocação das crianças”	Insuficiência dos transportes das Câmaras Municipais para deslocação das crianças

EA4	“Não há formas de articulação estruturadas entre os diferentes responsáveis: Ministério da Educação, Câmaras Municipais, Agentes de Teatro”	Falta de estratégias estruturais / de articulação entre Agentes da Administração e Agentes Culturais
EA17	“falta de debate, discussão entre os vários agentes culturais e entidades”	
EA12	“Necessidade de instituições ligadas às artes performativas se associarem em projectos comuns”	Inexistência de coordenação / projectos comuns entre Grupos Cénicos
EA4	“A oferta de espectáculos é escassa”	Insuficiência da oferta
EA5	“a falta de grupos”/ “que desenvolvam uma actividade regular, sistemática”	
EA17	“A relação entre oferta e procura está por regularizar”	Desajuste na relação entre oferta e procura
EA19	“Falta de tempo”	Falta de disponibilidade dos grupos amadores

Dados extraídos das respostas à pergunta 23 de EA

Tratamento de dados – Entrevistas a Autarquias

Análise de conteúdo

Categoria Temática: **Projectos futuros (Câmaras Municipais)**

Entrevista	Unidades de registo	Indicadores
EA14	“Protocolos com Grupos de Teatro”	Apoio a grupos de Teatro
EA2	“[Dar continuidade] a dinâmicas já criadas e com programação regular”	Programação
EA4	“programação regular”	
EA6	“continuar a trazer peças ao público escolar”	
EA7	“peças negociadas”	
EA10	“continuar com a bolsa, programação”	
EA14	“manter e ampliar a oferta”	
EA15	“promover a criação artística”	
EA17	“Continuar a programar”	
EA18	“a comemoração do dia Mundial do Teatro”	
EA19	“Continuar com projectos iniciados	
EA1	“Continuar a trazer o autocarro da Acta”	Fomento do Teatro nas escolas
EA3	“Continuar a levar o teatro à escola”	
EA10	“protocolo com a Acta”	
EA14	“continuar a interligação com as escolas”	
EA7	“Projectos de visitas encenadas”	Visitas ao Teatro Municipal
EA8	“Semana do Teatro Infantil”	Mostras de Teatro
EA3	“nova biblioteca e o auditório com boas capacidades teremos melhores condições”	Novos equipamentos
EA4	“Infra-estruturas”	
EA5	“A construção de uma nova biblioteca municipal, com auditório”/ “o Auditório, com grande capacidade para acolher o tipo de eventos culturais”	
EA6	“melhorar o cine-teatro”	
EA13	“aumento dos equipamentos”	
EA16	“A criação de uma sala de espectáculos”	
EA4	“Acções de formação”	
EA8	“workshop em Expressão Dramática”	
EA12	“desenvolvimento de novos públicos”	
EA15	“formação de novos públicos”	

Dados extraídos das respostas à pergunta 20 de EA

ANEXO 28

Quadro 4 – Função do Teatro (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Cultural	3	8.8
Formação pessoal e social	14	41.2
Reflexiva	7	20.6
Entretenimento	5	14.7
Pedagógica	4	11.8
Formação de públicos	1	2.9

N= 19 Ni= 6 tO= 34 Dados extraídos das respostas à pergunta 4 de EG

Quadro 5 – Função do Teatro (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Cultural	8	20.5
Formação de públicos	1	2.5
Entretenimento	7	17.9
Estímulo do imaginário e do sonho	3	7.7
Formação pessoal e social	9	23.1
Pedagógica	6	15.4
Reflexiva	5	12.8

N= 19 Ni= 7 tO= 39 Dados extraídos das respostas à pergunta 4 de EA.

Quadro 6 – Função do Teatro (P.)

P1	P2
Comunicação Informação Formação	Desenvolvimento sócio-cultural Reflexão Divulgação de autores e textos

Dados extraídos das respostas à pergunta 4 de EP.

Quadro 7 – Teatro para crianças vs Teatro para adultos (G.T)

Indicadores	Ocorrências	%
Dramaturgia		
Carácter didáctico	3	6.8
Carácter moralista	2	4.5
Linguagem/ ideias simplificadas	4	9.1
Texto/ temática adequados	4	9.1
Estímulo do sonho	1	2.3
	<i>Subtotal</i>	14 31.8
Cenografia/ figurinos		
Mensagem visual directa	5	11.4
	<i>Subtotal</i>	5 11.4
Estética teatral		
Emocional	2	5.5
Lúdica	4	9.1
	<i>Subtotal</i>	6 13.6
Trabalho do actor		
Ritmo	5	11.4
Interacção	3	6.8
Exigência	2	4.5
Postura	1	2.3
Voz	1	2.3
	<i>Subtotal</i>	12 27.3
Público		
Exigência	2	4.5
Espontaneidade	2	4.5
	<i>Subtotal</i>	4 9.1
Extensão		
Duração restrita	3	6.8
	<i>Subtotal</i>	3 6.8

N= 19 Ni= 16 tO= 44

Dados extraídos das respostas à pergunta 3 de EG.

Quadro 8 – Teatro para crianças vs Teatro para adultos (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Dramaturgia		
Tema/ conteúdos	11	23.9
Adequação da linguagem verbal	6	13.0
Estímulo do sonho e do imaginário	3	6.5
Carácter pedagógico/ didáctico	7	15.2
	Subtotal	27
		58.7
Objectos cénicos		
Atractivos	2	4.3
Simples	1	2.2
	Subtotal	3
		6.5
Estética teatral		
Lúdico	3	6.5
Linguagem corporal	2	4.3
Interacção	4	8.7
	Subtotal	9
		19.6
Trabalho do actor		
Adequação da técnica	3	6.5
	Subtotal	3
		6.5
Extensão		
Duração restrita	2	4.3
	Subtotal	2
		4.3
Público		
Diferenças de percepção	2	4.3
	Subtotal	2
		4.3

N= 19 Ni= 12 tO= 46 Dados extraídos das respostas à pergunta 3 de EA.

Quadro 9 – Teatro para a infância vs Teatro para adultos (P)

P1	P2
Produtos artísticos com idêntica qualidade Objectivos muito claros	Simplicidade nos textos Maior ênfase nos cenários Maior importância da música Interação com o público

Dados extraídos das respostas à pergunta 3 de EP.

Quadro 10 – Função do Teatro na formação da criança (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Formação pessoal	13	32.5
Função didáctica	7	17.5
Função reflexiva	2	5
Estímulo do imaginário e do sonho	7	17.5
Desenvolvimento da criatividade	2	5
Desenvolvimento do sentido crítico	2	5
Função narrativa	2	5
Mudança de hábitos	2	5
Interação	1	2.5
Função lúdica	2	5

N= 19 Ni= 10 tO= 40 Dados extraídos das respostas à pergunta 5 de EG.

Quadro 11 - Função do Teatro na formação da criança (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Função didáctica/ pedagógica	7	16.3
Formação global	1	2.3
Desenvolvimento pessoal e social	9	20.9
Estímulo do imaginário/ da criatividade	6	13.9
Estímulo dos sentidos	1	2.3
Desenvolvimento cognitivo	2	4.7
Função reflexiva	1	2.3
Estímulo à expressão oral e dramática	6	13.9
Incentivo à leitura	1	2.3
Estímulo à interacção	3	7
Contacto com a Arte	2	4.7
Formação/ educação de públicos	4	9.3

N= 19 Ni= 12 tO= 43 Dados extraídos das respostas à pergunta 5 de EA.

Quadro 12 - Função do Teatro na formação da criança (P.)

P1	P2
Formação/ educação	Sensibilização para temas actuais, sociais Reflexão a partir do lúdico Desenvolvimento da imaginação Desenvolvimento do sentido crítico Veiculo de valores

Dados extraídos das respostas à pergunta 5 de EP.

ANEXO 29

Quadro 13 – Projecto inicial (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Objectivo do Projecto do Grupo	6	30
Proposta ocasional / externa	7	35
Necessidade sentida posteriormente	5	25

N= 18 Ni=3 tO= 18 Dados extraídos das respostas à pergunta 2 de EG.

Quadro 14 – Aspectos valorizados numa peça (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Texto	6	17.6
Linguagem corporal	5	14.7
Linguagem visual	7	20.6
Componente sonora	3	8.8
Componente estética	1	2.9
Elementos cénicos	5	14.7
Variável consoante o projecto	1	2.9
Todos os aspectos	6	17.6

N= 19 Ni= 8 tO= 34 Dados extraídos das respostas à pergunta 13 de EG.

Quadro 15 – Critérios na selecção de textos (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Inerentes ao texto		
o autor	1	1.8
a originalidade	5	9.4
o tema	7	13.2
o carácter didáctico	9	17
o carácter moralista	2	3.8
o potencial mágico	9	17
o potencial poético	9	17
o carácter lúdico	1	1.8
o conteúdo provocatório	1	1.8
a extensão do texto	1	1.8
de fácil representação	1	1.8
Condicionalismos externos		
menores custos	1	1.8
actores disponíveis	2	3.8
características do público	2	3.8
propostas das escolas	1	1.8
instalações	1	1.8

N= 19 Ni= 16 tO= 53 Dados extraídos das respostas à pergunta 12 de EG.

Quadro 16 – Participação e interacção com o público (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Ocasional	8	40
No final das peças	3	15
Sempre	8	40
Nunca	1	5

N= 19 Ni= 4 tO= 20 Dados extraídos das respostas à pergunta 14 de EG.

Quadro 17 – Caracterização do próprio Teatro (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Apelo à sensibilidade	2	7.4
Estímulo da imaginação/ criatividade	2	7.4
‘Desconstrução’ do Teatro	1	3.7
Moralista	1	3.7
Didáctico/ pedagógico	4	14.8
Lúdico	3	11.1
Despojamento	3	11.1
Trabalho do actor	1	3.7
Teatro de técnica mista	1	3.7
Teatro de marionetas	1	3.7
Interactivo	4	14.8
Disposição do público	1	3.7
Sem especificidade	3	11.1

N= 19 Ni= 13 tO= 27

Dados extraídos das respostas à pergunta 6 de EG.

Quadro 18 – Opções estéticas na interpretação e encenação (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Circunstancial	1	5.9
Movimento corporal	5	29.4
Comicidade	1	5.9
Realismo	1	5.9
Trabalho do actor	4	23.5
Despojamento	2	11.7
De expressividade	1	5.9
Musical	1	5.9
Apelo aos sentidos	1	5.9

N= 19 Ni= 9 tO= 17

Dados extraídos das respostas à pergunta 15 de EG.

Quadro 19A – Autores/ escolas de estética teatral (G.T.)

Parâmetros	Respondentes	%
Explicitou nomes	4	21.1
Não explicitou nomes	15	78.9

Dados extraídos das respostas à pergunta 16 de EG.

Quadro 19B – Autores/ escolas de estética teatral (G.T.)

Parâmetros de frequência	Ocorrências	%
Autores		
Grotowski	1	14.3
Stanislavski	2	28.6
Boal	1	14.3
Brecht	1	14.3
Escolas/ Estilos		
Bauhaus	1	14.3
Bonecos de Sto. Aleixo	1	14.3

N= 4

tO= 7

Dados extraídos das respostas à pergunta 16 de EG.

Quadro 20 – Correção de assimetrias (G.T.)

Parâmetros	Respondentes	%
Adoptaram medidas	6	33.3
Não adoptaram medidas	12	66.7

Dados extraídos das respostas à pergunta 19 de EG.

Quadro 21 – Sede dos grupos (2000-2007)

Local	Grupo	Quantidade	%
Alcoutim	Primusomnium	1	5
Vila Real de Sto. António	Fech'Ópano – Companhia de Teatro Boneco Sabichão – Associação Cultural Marionetas Bónus Frater	2	10
Tavira	AL-MaSRAH Teatro	1	5
Faro	ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve Arquente – Associação Cultural Matura – CIM Faro Os Vivaços SinCera te-Atrito	6	30
Loulé	100 Palavras – Companhia de Teatro Experimental do Algarve Teatro Análise de Loulé Teatro da Estrada	3	15
Albufeira	Os Guizos	1	5
Lagoa	Associação Ideias do Levante	1	5
Silves	O Gruta – O Grupo de Teatro Amador O Penedo Grande – Grupo de Teatro	2	10
Portimão	A Gaveta – Associação Cultural e Pesquisa Teatral TIPo – Teatro Infantil de Portimão	2	10
Lagos	Associação Teatro Experimental de Lagos	1	5
Total		20	

Fonte: Grupos de Teatro e Câmaras Municipais

Quadro 22A – Projectos futuros (G.T.)

Parâmetros	Respondentes	%
Com Projectos	14	80
Sem Projectos	5	20

Dados extraídos das respostas à pergunta 17 de EG.

Quadro 22B – Projectos futuros (G.T.)

Parâmetros	Ocorrências	%
Produção de espectáculos	12	60
Promoção de espectáculos	1	5
Promoção de ateliers/ oficinas	6	30
Itinerância/ redução de assimetrias	1	5

N= 14 Ni= 4 tO=20

Dados extraídos das respostas à pergunta 17 de EG.

ANEXO 30

Quadro 23 – Preferência segundo a proveniência dos grupos de Teatro (AUT.)

AUTARQUIAS	GRUPOS DO CONCELHO	GRUPOS DE OUTROS CONCELHOS	GRUPOS DE OUTRAS REGIÕES	GRUPOS ESTRANGEIROS
C. M. Alcoutim				
C. M. Vila Real de S. António				
C. M. Castro Marim				
C. M. Tavira				
C. M. Olhão				
C.M. S. Brás de Alportel				
C. M. Faro				
C. M. Loulé				
C. M. Albufeira				
C. M. Silves				
C.M. Lagoa				
C. M. Portimão				
C. M. Monchique				
C. M. Lagos				
C. M. Aljezur				
Total	9	14	7	0
%	30	46.7	23.3	0

N= 19 Dados extraídos das respostas à pergunta 10 de EA.

Quadro 24 – Preferência por grupos de Teatro (AUT.)

Parâmetros	Respondentes	%
Grupos amadores	3	15.8
Grupos profissionais	4	21
Indiferente	12	63.2

Dados extraídos das respostas à pergunta 11 de EA.

Quadro 25 – Relação Oferta/ Procura de produções (AUT.)

Parâmetros	Respondentes	%
Exclusivamente a Autarquia procura Grupos de Teatro	0	0
Exclusivamente os Grupos de Teatro apresentam a oferta	5	27.8
Ambas as situações	13	72.2

Dados extraídos das respostas à pergunta 9 de EA.

Quadro 26 – Influência nas opções (AUT.)

Parâmetros	Respondentes	%
Particularidades do público	9	52.9
Articulação com a escola – conteúdos e efemérides	8	47.1

N= 17 Dados extraídos das respostas à pergunta 14 de EA.

Quadro 27 – Solicitações das escolas (AUT.)

Parâmetros	Respondentes	%
Têm feito solicitações	10	66.7
Não têm feito solicitações	5	33.3

Dados extraídos das respostas à pergunta 15 de EA.

Quadro 28 – Critérios de selecção de produções (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Currículo da companhia	4	7.1
Requisitos técnicos	2	3.6
Custos	5	8.9
Proximidade geográfica do grupo	2	3.6
Qualidade e inovação	4	7.1
Autor/ dramaturgia	2	3.6
Tema/ conteúdo	8	14.3
Interacção	5	8.9
Carácter pedagógico/ didáctico	10	17.9
Carácter lúdico	3	5.3
Carácter onírico	1	1.8
Elementos cénicos	3	5.3
Adequação ao público	7	12.5

N= 19 Ni= 13 tO= 56 Dados extraídos das respostas à pergunta 6 de EA.

Quadro 29 – Correção de assimetrias (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Protocolo com ACTA - VATE	5	25
Cedência de transportes	8	40
Acesso ao Teatro nas próprias freguesias	5	25
Não adoptaram medidas estratégicas	2	10

N= 19 Ni=4 tO= 20 Dados extraídos das respostas à pergunta 22 de EA.

Quadro 30 – Projecto inicial (P.)

P1	P2
Oportunidade financeira	Vontade de divulgar o teatro Vontade de divulgar o trabalho de associações de jovens

Dados extraídos das respostas à pergunta 2 de EP.

Quadro 31 – Proveniência de grupos de outras regiões

Locais	Quantidades	%
Lisboa	25	47.2
Porto	4	7.5
Évora	4	7.5
Odivelas	2	3.8
Amadora	2	3.8
Palmela	2	3.8
Oeiras	2	3.8
Cacém	1	1.8
Cascais	1	1.8
Sintra	1	1.8
Beja	1	1.8
Odemira	1	1.8
Sines	1	1.8
Reguengos de Monseraz	1	1.8
Setúbal	1	1.8
Viseu	1	1.8
Ermesinde	1	1.8
Vila Nova de Gaia	1	1.8
Braga	1	1.8
Total	53	

Dados extraídos das respostas ao ponto 1 das Fichas de caracterização das Autarquias e dos Agentes Promotores.

Quadro 32 – Produções de grupos de outras regiões (10+)

Grupos de Teatro	Nº de peças
Bica Teatro	11
Teatro I. de Oeiras	5
Magia e Fantasia	4
Pim Teatro	4
Arte Pública	3
O Sonho	3
Os Papa-Léguas	3
Salto no Escuro	3
Teatro Camarim	3
Os Bobos e a Corte	2

Dados extraídos das respostas ao ponto 1 das Fichas de caracterização das Autarquias e dos Agentes Promotores.

Quadro 33 – Itinerância dos grupos de outras regiões (2000-2007)

GRUPOS / CONCELHOS															QUANTIDADE	
	Alcoutim	V.R.S. António	Castro Marim	Tavira	Olhão	S. Brás de Alportel	Faro	Loulé	Albufeira	Silves	Lagoa	Portimão	Monchique	Lagos		Vila do Bispo
A BARRACA (Lisboa)																2
A COMUNA (Lisboa)																1
AGITA (Lisboa)																1
A JANGADA (Lisboa)																1
ALGAZARRA (Lisboa)																2
AMBIENTARTE (Cascais)																1
ANA MANDILLO (Sintra)																1
ANA PIU (Lisboa)																1
ANIMAKIDS (Lisboa)																1
ARTELIER (Lisboa)																1
ARTE PÚBLICA (Beja)																2
ARTISTAS INDEPENDENTES (Lisboa/ Bruxelas)																1
ARTISTAS UNIDOS (Lisboa)																1
BICA TEATRO (Lisboa)																6
DELPHIM MIRANDA TEATRO DE MARIONETAS (Lisboa)																2
ERA UMA VEZ MARIONETAS (Évora)																1
HERNANDO PRODUÇÃO DE ESPECTÁCULOS (Lisboa)																2
KLASSICUS (Lisboa)																1
LUA CHEIA (Lisboa)																4
MAGIA E FANTASIA (Lisboa)																2
MAURIONETA (Reguengos)																1
MESTRE FILIPE E AS SUAS MARIONETAS (Odivelas)																1
O BANDO (Palmela)																2
ODISSEIA (Pinhal Novo)																1
ORLANDITO PRODUÇÕES DE ESPECTÁCULOS (Sintra)																1
OS BOBOS E A CORTE (Amadora)																5
O SONHO (Lisboa)																3

Quadro 34 – Relação espectáculos/ concelho - Grupos de outras regiões

CONCELHO	2000		2001		2002		2003		2004		2005		2006		2007	
	Nº espectáculos	%														
ALCOUTIM																
VILA R. Stº. ANTÓNIO	4	22.22									3	10.34	5	8.47	1	3.57
CASTRO MARIM							2	11.76	2	18.18	1	3.45				
TAVIRA					1	4.55										
OLHÃO											1	3.45	1	1.7		
S. BRÁS DE ALPORTEL	2	11.11	10	32.26	7	31.82					2	6.9				
FARO	1	5.56	2	6.45					2	18.18	10	34.48	21	35.6	19	67.86
LOULÉ	4	22.22	8	25.81	2	9.09	1	5.88	1	9.09			4	6.8	2	7.14
ALBUFEIRA	3	16.67			4	18.18							4	6.8	2	7.14
SILVES											1	3.45	1	1.7		
LAGOA			2	6.45							3	10.34	3	5.1		
PORTIMÃO	2	11.11	2	6.45	2	9.09	1	5.88	2	18.18	3	10.34	1	1.7	1	3.57
MONCHIQUE									1	9.09			5	8.4	2	7.14
LAGOS	2	11.11	5	16.13	6	27.27	12	70.6	2	18.18	1	3.45	13	22.03		
VILA DO BISPO			2	6.45			1	5.88	1	9.09	4	13.8	1	1.7	1	3.57
TOTAL	18		31		22		17		11		29		59		28	

Dados extraídos das respostas ao ponto 1 das Fichas de caracterização das Autarquias e de Agentes Promotores.

ANEXO 31

Quadro 35A – Medidas de formação do públicos infantil (G.T.)

Parâmetros	Respondentes	%
Explicitou medidas	15	78.9
Não explicitou medidas	4	21.1

Dados extraídos das respostas à pergunta 10 de EG.

Quadro 35B – Formação de públicos (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Proporcionar o acesso ao teatro		
Promoção de representações teatrais	5	22.7
Comicidade das peças	2	9.1
Acesso não gratuito	1	4.5
Articulação com conteúdos curriculares	1	4.5
Promover a formação		
Ateliers, workshops, actividades extracurriculares	7	31.9
Sensibilização na escola	1	4.5
Formação de professores	3	13.6
Desmistificação do teatro	2	9.1

N= 19 Ni= 8 tO= 15 Dados extraídos das respostas à pergunta 10 de EG.

Quadro 36A – Medidas de formação do público infantil (AUT.)

Parâmetros	Respondentes	%
Explicitou medidas	13	78.9
Não explicitou medidas	6	21.1

Dados extraídos das respostas à pergunta 18 de EA.

Quadro 36B – Formação de públicos (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Oferta de Teatro	9	50
Oferta de ateliers	6	33.3
Apoio a Projectos de formação	2	11.1
Apoio a Projectos escolares	1	5.6

N= 13 Ni= 4 tO= 18

Dados extraídos das respostas à pergunta 18 de EA.

ANEXO 32

Quadro 37A - Características do Teatro para a infância no Algarve (G.T.)

Parâmetros	Respondentes	%
Atribuiu características	13	68.4
Desconhece o que se produz	6	31.6

Dados extraídos das respostas à pergunta 18 de EG

Quadro 37B – Características do Teatro para a infância (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Em progresso	1	5.6
Algumas boas produções	2	11.1
Fraca variedade	1	5.6
Fraco nível de qualidade	5	27.7
Quantidade insuficiente	8	44.4
Visão de inferioridade do teatro	1	5.6

N= 13 Ni= 6 tO=18 Dados extraídos das respostas à pergunta 18 de EG.

Quadro 38A – Características do Teatro para a infância (AUT.)

Parâmetros	Respondentes	%
Atribuiu características	13	68.4
Desconhece	6	31.6

Dados extraídos das respostas à pergunta 21 de EA.

Quadro 38B – Características do Teatro para a infância (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Em desenvolvimento positivo	5	35.7
Com apoio das autarquias	1	7.1
Fraca articulação entre agentes	2	14.3
Falta de profissionalismo	1	7.1
Incipiente	5	35.7

N= 13 Ni= 5 tO=14

Dados extraídos das respostas à pergunta 21 de EA.

ANEXO 33

Quadro 39 – Fontes de Apoios (G.T.)

Parâmetros	Quantidade	%
Ministério da Cultura	2	6.3
Direcção Regional de Cultura do Algarve	5	15.6
Direcção Regional da Educação do Algarve	2	6.3
Autarquias	13	40.6
Fundos Comunitários (FEDER)	1	3.1
Fundação Algarvia de Desenvolvimento Social	1	3.1
IPJ	3	9.4
Junta de Freguesia	4	12.5
Mecenato	1	3.1

N= 15

Dados extraídos das respostas ao ponto 2 das Fichas de caracterização dos Grupos de Teatro.

Quadro 40 – Sensibilização/ alargamento de públicos (AUT.)

Parâmetros	Quantidade	%
Poder Central	1	7
Poder Local	13	93
Ambos	7	50

N= 14

Dados extraídos das respostas à pergunta 17 de EA

Quadro 41 – Modalidades de apoio (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Subsídios a projectos pontuais	6	30
Subsídios a Programas/ Planos Anuais	5	25
Aquisição de produções	9	45

N= 15 Ni = 3 tO= 20

Dados extraídos das respostas ao ponto 2 das Fichas de caracterização das Autarquias.

Quadro 42 – Prioridade da Gestão Autárquica (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Carácter não prioritário da cultura	2	11.1
Carácter prioritário da cultura	6	33.3
Carácter não prioritário do Teatro	5	27.8
Carácter prioritário do Teatro	3	16.7
Carácter prioritário do Teatro para a Infância entre outras áreas artísticas	2	11.1

N= 15 Ni= 5 tO= 18

Dados extraídos das respostas à pergunta 19 de EA.

Quadro 43 – Problemas a superar no Teatro para a infância (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Ausência de hábitos culturais da população	2	5.9
Fraco reconhecimento da importância do Teatro para a infância	2	5.9
Insuficiência de procura	2	5.9
Inexistência de espaços adequados	6	17.6
Dificuldades de ordem técnica	1	2.9
Dificuldades de divulgação regional	1	2.9
Dificuldades de ordem financeira	12	35.3
Insuficiência dos transportes das Câmaras Municipais para deslocação das crianças	1	2.9
Falta de estratégias estruturais/ de articulação entre Agentes da Administração e Agentes Culturais	2	5.9
Inexistência de coordenação/ projectos comuns entre grupos cénicos	1	2.9
Insuficiência de oferta	2	5.9
Desajuste na relação entre oferta e procura	1	2.9
Falta de disponibilidade dos grupos amadores	1	2.9

N= 13 Ni= 13 tO= 34

Dados extraídos das respostas à pergunta 23 de EA.

Quadro 44 – Espaços utilizados (AUT.)

AUTARQUIAS	Auditório	Cine-teatro/ cinema	Biblioteca	Centro Cultural	Salas clubes/ associações	Escolas	Espaços exteriores	Salão de festas da C. M.	Teatro Municipal	IPJ	Museu	Centro Paroquial	Espaço Jovem
C. M. Alcoutim													
C. M. Vila Real de S. António													
C. M. Castro Marim													
C. M. Tavira													
C. M. Olhão													
C.M. S. Brás de Alportel													
C. M. Faro													
C. M. Loulé													
C. M. Albufeira													
C. M. Silves													
C.M. Lagoa													
C. M. Portimão													
C. M. Monchique													
C. M. Lagos													
C. M. Vila do Bispo													
C. M. Aljezur													
Total	5	5	5	4	5	10	7	1	1	1	2	1	1
%	10.4	10.4	10.4	8.3	10.4	21	15	2.1	2.1	2.1	4.2	2.1	2.1

N= 19

Dados extraídos das respostas à pergunta 13 de EA e ponto 1 da Ficha de caracterização das Autarquias

Quadro 45 – Salas disponíveis

CONCELHOS	LOCALIDADES	SALAS/ EQUIPAMENTOS
Alcoutim	Alcoutim	<ul style="list-style-type: none"> * Salão da Câmara Municipal * Auditório do Castelo de Alcoutim * Pavilhão de Alcoutim * Galeria de Exposições da Casa dos Condes * Centro Cultural, Recreativo e Desportivo de Santa Marta
	Martinlongo	<ul style="list-style-type: none"> * Junta de Freguesia * Casa do Povo * Atlético Clube * Centro Cultural e Recreativo de Barrada * Centro Cultural e Recreativo de Castelhanos * Centro Cultural e Recreativo de Diogo Dias * Centro Cultural e Recreativo de Laborato * Centro Cultural e Recreativo de Pessegueiro
Vila Real de S. António	V. Real de Stº António	<ul style="list-style-type: none"> * Centro Cultural António Aleixo * Lusitano Futebol Clube * Glória Futebol Clube
Castro Marim	Altura	<ul style="list-style-type: none"> * Clube Recreativo Alturense * Cinema de Altura
	Castro Marim	<ul style="list-style-type: none"> * Pavilhão Municipal, * Biblioteca Municipal * Casa da Música
	Monte Francisco	<ul style="list-style-type: none"> * Campesino Recreativo Futebol Clube
Tavira	Tavira	<ul style="list-style-type: none"> * Cine-Teatro António Pinheiro * Clube de Tavira * Palácio da Galeria * Biblioteca Municipal * Casa das Artes
	Conceição de Tavira	<ul style="list-style-type: none"> * Casa do Povo
	Luz de Tavira	<ul style="list-style-type: none"> * Sociedade Recreativa Musical Luzense * Junta de Freguesia
	Cabanas	<ul style="list-style-type: none"> * Sociedade Recreativa Cabanas de Tavira

	Stª Luzia	* Junta de Freguesia
Olhão	Olhão	* Sociedade Recreativa Progresso Olhanense * Sociedade Recreativa Olhanense * Cinalgarve * Sociedade Filarmónica União Olhanense
	Moncarapacho	* Casa do Povo
	Pechão	* Clube Oriental de Pechão * Junta de Freguesia de Pechão
	Fuseta	* Cinema Topázio
	Quelfes	* Grupo Etnográfico de Quelfes
S. Brás de Alportel	S Brás de Alportel	* Cine-Teatro * Biblioteca Municipal * Museu do Traje * Santa Casa da Misericórdia
Faro	Faro	* Teatro Lethes * Biblioteca Municipal * Museu Municipal * IPJ * Auditórios UALG * Fundação Pedro Ruivo * Clube Fareense * Teatro Municipal (Teatro das Figuras) * CAPa- Centro de Artes Performativas
	Montenegro	* Ginásio e Campo de Jogos do Clube Desportivo * Auditório da UALG
	Conceição de Faro	* Junta de Freguesia * Casa do Povo
	Estói	* Casa do Povo * Cinema Ossónoba
	Stª Bárbara de Nexe	* Junta de Freguesia * Salão da Sociedade Recreativa Bordeirense * Recinto do Clube Desportivo Gorjense
Loulé	Loulé	* Casa da Cultura * Cine-Teatro Louletano * Museu Municipal
	Quarteira	* Centro Comunitário António Aleixo

	<p>Almancil</p> <p>Boliqueime</p> <p>Alte</p> <p>Benafim</p> <p>Ameixial</p> <p>Salir</p> <p>Tôr</p> <p>S. Sebastião</p> <p>Querença</p> <p>S. Lourenço</p>	<p>* Associação Social e Cultural</p> <p>* Vale Silves- Centro Comunitário</p> <p>* Horta das Artes</p> <p>* Casa do Povo</p> <p>* Centro de dia</p> <p>* Grupo Desportivo Ameixialense</p> <p>* Associação Amigos da Cortelha</p> <p>* Centro Paroquial</p> <p>* Centro Comunitário da N^a Sr^a do B. do Velho</p> <p>* Nave do Barão – Associação “Os Barões”</p> <p>* Barrosas –Sociedade Recreativa</p> <p>* Centro Comunitário</p> <p>* Parragil – Sociedade Recreativa e Desportiva</p> <p>* Vale Judeu – Sociedade Recreativa</p> <p>* Junta de Freguesia</p> <p>* Centro Cultural</p>
Albufeira	<p>Albufeira</p> <p>Paderne</p> <p>Ferreiras</p>	<p>* Auditório</p> <p>* Biblioteca Municipal</p> <p>* Pavilhão Bombeiros Voluntários</p> <p>* Parque Lúdico</p> <p>* Santa Casa da Misericórdia</p> <p>* Casa do Povo</p> <p>* Centro Comunitário</p> <p>* Futebol Clube de Ferreira</p>
Silves	<p>Silves</p> <p>S. Bartolomeu de Messines</p>	<p>* Auditório da Fissul (Parque de Feiras e Exposições)</p> <p>* Sociedade Filarmónica Silvense</p> <p>* Sociedade de Instrução e Recreio</p> <p>* APARTE – Espaço de Atitudes Performativas</p> <p>* Fábrica do Inglês</p> <p>* Casa do Povo</p> <p>* Pavilhão Bombeiros</p> <p>* Sociedade de Instrução e Recreio Messinense</p>

Lagoa	Lagoa	<ul style="list-style-type: none"> * Pavilhão Municipal * Auditório Municipal * Convento S. José * Biblioteca Municipal
	Lagoa	<ul style="list-style-type: none"> * Sporting Clube de Lagoa
	Ferragudo	<ul style="list-style-type: none"> * Associação Cultural e Desportiva de Ferragudo
	Estombar	<ul style="list-style-type: none"> * Centro Cultural e Social da Quinta de S. Pedro * Clube de Futebol “Os Estombarenses”
	Parchal	<ul style="list-style-type: none"> * Sociedade Boa União Parchalense
	Carvoeiro	<ul style="list-style-type: none"> * Sociedade Recreativa “20 de Janeiro”
	Porches	<ul style="list-style-type: none"> * Associação Cultural e Desportiva de Porches
Portimão	Portimão	<ul style="list-style-type: none"> * Biblioteca Municipal * Clube Desportivo Pedra Mourinha * Boa Esperança Atlético Clube Portimonense * Algarcine * Auditório Municipal
	Mexilhoeira Grande	<ul style="list-style-type: none"> * Centro Paroquial
Monchique	Monchique	<ul style="list-style-type: none"> * Gimnodesportivo de Monchique * Casa do Povo
Lagos	Lagos	<ul style="list-style-type: none"> * Centro Cultural * Biblioteca Municipal Júlio Dantas * Espaço Jovem * Clube Artístico Lacobrigense
	Barão de S. João	<ul style="list-style-type: none"> * Centro Cultural
Vila do Bispo	Sagres	<ul style="list-style-type: none"> * Salão de Festas da Igreja de Sagres
	Vila do Bispo	<ul style="list-style-type: none"> * Centro Cultural V. Bispo
Aljezur	Aljezur	<ul style="list-style-type: none"> * Sta. Casa da Misericórdia * Associação Cultural

Dados extraídos das respostas ao ponto 5 das Fichas de caracterização das Autarquias.

Quadro 46 – Problemas a superar no Teatro para a infância (G.T.)

Indicadores	Ocorrências	%
Escassez de textos adaptados	1	2.6
Fraco reconhecimento da importância do Teatro para a Infância	6	15.8
Insuficiência de procura	2	5.3
Excesso de oferta	1	2.6
Inexistência de espaços adequados	3	7.9
Dificuldades de divulgação regional	3	7.9
Escassez de apoios financeiros	10	26.3
Insuficiência de transportes das Autarquias para deslocação das crianças.	2	5.3
Necessidade de uma rede formada pela DREAAlg.	1	2.6
Ausência de medidas estruturais	1	2.6
Ausência de fiscalização	1	2.6
Excesso de burocracia	1	2.6
Falta de formação	3	7.9
Falta de disponibilidade dos grupos amadores	2	5.3
Insuficiência de grupos profissionais.	1	2.6

N= 19 Ni= 15 tO=38

Dados extraídos das respostas à pergunta 20 de EG.

Quadro 47 – Política Cultural das autarquias (G.T.)

Indicadores	Respondentes	%
Muito boa	3	16.7
Boa	6	33.3
Fraca	4	22.2
Inexistente	1	5.6
Desconhece	4	22.2

N= 18 Ni = 5 tO=18

Dados extraídos das respostas à pergunta 21 de EG.

Quadro 48 – Política Cultural da DRE Algarve (G.T.)

Indicadores	Respondentes	%
Boa	1	5.6
Média	5	27.8
Medíocre	3	16.7
Desconhece	9	50

N= 18 Ni = 4 tO=18

Dados extraídos das respostas à pergunta 21 de EG.

Quadro 49 – Política Cultural da DRC Algarve (G.T.)

Indicadores	Respondentes	%
Muito boa	1	5.3
Boa	1	5.3
Exigente	3	15.8
Média	4	21
Medíocre	3	15.8
Desconhece	7	36.8

N= 18 Ni = 6 tO=19

Dados extraídos das respostas à pergunta 21 de EG.

Quadro 50 – Projectos futuros (AUT.)

Indicadores	Ocorrências	%
Apoio a grupos de Teatro	1	3.7
Programação	10	37
Fomento de Teatro nas escolas	4	14.8
Visitas ao Teatro Municipal	1	3.7
Mostras de Teatro	1	3.7
Novos equipamentos	6	22.2
Formação	4	14.8

N= 15 Ni= 7 tO= 27

Dados extraídos das respostas à pergunta 17 de EA.

