

# iscte

INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

## **A comunicação de um teatro novo na cidade. O caso do TBA – Teatro do Bairro Alto**

Mariana Luísa Fernandes dos Santos

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da  
Informação

Orientação:

Doutora Joana Azevedo, Professora Auxiliar, ISCTE-Instituto  
Universitário de Lisboa

Agosto, 2022



SOCIOLOGIA  
E POLÍTICAS PÚBLICAS

---

Departamento de Sociologia

**A comunicação de um teatro novo na cidade. O caso do  
TBA – Teatro do Bairro Alto**

Mariana Luísa Fernandes dos Santos

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da  
Informação

Orientação:

Doutora Joana Azevedo, Professora Auxiliar, ISCTE-Instituto  
Universitário de Lisboa

Agosto, 2022

*Ao Tiago Barrosa,  
maior brincador e maior inspiração*

*Os textos que escrevermos não poderão deixar de incluir estereótipos: palavras que são senhas, emblemas de reconhecimento, cravos vermelhos. Mas é preciso que cada cravo seja sempre outro cravo, empunhado pelo gesto livre de quem o afirma.*

Eduardo Prado Coelho

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, dirijo o meu agradecimento à Professora Joana Azevedo pelo apoio, os conselhos e a compreensão perante as minhas dúvidas e dificuldades.

Agradeço ao Francisco Frazão por me ter aberto a porta do TBA antes deste estar aberto ao público. Agradeço à Rita Tomás por me ter acolhido com tanta bondade, altruísmo e confiança. A toda a equipa do TBA, agradeço a generosidade.

Cabe aqui também um agradecimento ao Bruno Malveira (The Ugly Ducking Agency), com quem tive a sorte de trabalhar, pelas aprendizagens, a disponibilidade e a amizade.

Com a certeza de que o meu caminho seria duríssimo sem a minha família, agradeço à minha mãe, ao meu pai, ao meu irmão, pelo amor incondicional, força motriz de qualquer obra. E também à Carolina, querida amiga, pelas palavras e o apoio constante.

## **Resumo**

O Teatro do Bairro Alto (TBA) abriu ao público em outubro de 2019. Antes disso, uma estratégia de comunicação invulgar aproximou público e deu pistas sobre o que o TBA seria. A comunicação de um equipamento cultural deve extravasar as ações concretas de divulgação, da presença online e da sua programação. O TBA é a execução, e também experimentação de objetivos e compromissos renovados que respondem às políticas públicas mais recentes. Através de um período de pesquisa durante um estágio de três meses no TBA, análise de materiais de comunicação e da programação, e de entrevistas feitas a cinco membros da equipa do TBA é feita uma análise triangular sobre o que é comunicar neste equipamento cultural, um teatro municipal que demonstra na sua missão um comprometimento não só estético, mas também político. Será relevante que as boas práticas identificadas neste estudo de caso sejam conhecidas e motivo de mudanças noutros equipamentos, tendo em conta o papel que estes lugares podem assumir nas cidades e na sociedade.

## **Palavras-chave**

cultura, comunicação estratégica, comunicação cultural, equipamentos culturais, políticas públicas para a cultura

## **Abstract**

Teatro do Bairro Alto (TBA) opened in October 2019. Previously, an unusual communication strategy teased the public about what to expect. The communication of a cultural venue must go beyond the concrete communication actions, its online presence and its programme. TBA puts it in practice as well as experiments with renewed goals that go along with the most recent public policies for culture. Through a 3-month long internship in TBA, content analysis and interviews with five members of the team, it was applied a triangular analysis about what is to communicate in this cultural venue, a municipal theatre which manifests in its mission a commitment not only aesthetical but also political. It will be relevant that the good practices identified in this case study are known and applied and be a means of change for other cultural venues, knowing the important role they may assume in cities and society.

## **Keywords**

culture, strategic communication, cultural communication, cultural venues, public policies for culture

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I – REVISÃO DE LITERATURA</b> .....	3
<b>CAPÍTULO II – O NOVO TEATRO DO BAIRRO ALTO, O TBA</b> .....	10
<b>CAPÍTULO III – ESTRATÉGIA METODOLÓGICA</b> .....	12
<b>CAPÍTULO IV – ANÁLISE DE RESULTADOS</b> .....	16
<b>4.1. Como comunica o TBA?</b> .....	16
<b>4.1.1. Projeto, Missão, Valores</b> .....	16
<b>4.1.2. Equipa e Espaço</b> .....	21
<b>4.1.3. Materiais de comunicação, presença digital e presença mediática</b> .....	25
<b>4.1.4. Acolhimento e relação com os públicos</b> .....	30
<b>4.1.5. Programação</b> .....	32
<b>CONCLUSÃO</b> .....	38
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	40
<b>ANEXOS</b> .....	42

## INTRODUÇÃO

Quando em 2018 comecei a delinear este projeto, assistia-se a um sistema cultural bastante ativo na cidade de Lisboa. Ao mesmo tempo, pressentia-se uma lacuna. Da sensação de constante festival, há a vantagem de uma oferta vasta, mas também a necessidade de pausa e de um lugar onde estar sem receio do que podemos estar a perder noutro. Num tempo marcado por ritmos frenéticos, a rapidez das tecnologias, da atividade e atualização das redes sociais, a síndrome de FoMO (Fear of Missing Out) é um fenómeno que tem vindo a aumentar (Luca *et al.*, 2020). Sou tentada a dizer que, hoje, viver numa cidade abarca esta sensação, que sublinha a importância da escolha dos lugares que frequentamos, pelo que a reflexão sobre a cidade, os lugares e o consumo cultural, assume para mim um espaço central. Vejo que na relação com a cidade onde habito exploro a minha subjetividade e me descubro enquanto individualidade. Os lugares que frequento assumem para mim parte da construção constelar do que somos.

Esta pesquisa foi motivada pelo processo de criação e desenvolvimento do projeto do Teatro do Bairro Alto (TBA), dedicado a criações artísticas de experimentação e às práticas discursivas que decorrem com e sobre estas. O objetivo principal desta pesquisa é compreender o trabalho de comunicação que está implicado num equipamento cultural contemporâneo, tendo como caso de estudo o mais recente equipamento da EGEAC – o Teatro do Bairro Alto (TBA), localizado numa zona central de Lisboa, na freguesia de São Mamede.

Neste sentido, pretendo iluminar as práticas que contribuem para um posicionamento distintivo do TBA, que podia antever antes do meu envolvimento neste estudo. Trata-se de uma pesquisa de natureza qualitativa que procura responder à pergunta “Que boas práticas encontramos no TBA” e, de um modo mais abrangente, perceber “O que é fazer comunicação cultural hoje?” e “Como é que um equipamento cultural se relaciona com o meio?”. Este estudo contém ainda a ambição de reconhecer as dificuldades existentes nos processos analisados e iluminar caminhos úteis para qualquer equipamento cultural.

Pretende-se que esta dissertação siga outro formato que não o elencar de ferramentas ou processos de marketing associados aos equipamentos culturais. Entende-se, de antemão, que a estratégia comunicacional do TBA extravasa as ideias do marketing promocional. Entendemos também que a comunicação do TBA, não deixando de o fazer, não se presta unicamente ao objetivo comercial de “esgotar salas”. Assim sendo, analisaremos a forma como a estratégia de comunicação implementada por este equipamento e os valores que veicula se relacionam com a sua missão e o modo como pode, no final, ter impacto na criação de novos públicos.

Começaremos por olhar estudos anteriores que tocam a temática deste trabalho. Nestes, incluímos uma abordagem sobre as políticas públicas para a cultura, nomeadamente o trabalho de Vera Borges (2019, 2021), que identifica os desafios que têm sido lançados às instituições

culturais e estudos de caso sobre equipamentos culturais. Iremos ainda destringir o conceito de comunicação estratégica e apresentar o modo como tratamos o conceito de cultura nesta pesquisa.

A abordagem teórica que fazemos tem em conta quatro dimensões: 1) as práticas discursivas, considerando a comunicação cultural enquanto produção de discurso(s), 2) a receção e fruição da cultura, pela importância da experiência simbólica na vida dos indivíduos e a falta de acesso generalizada a estas experiências, 3) o sistema da arte contemporânea, dando atenção às tendências artísticas atuais, nomeadamente na relação da arte com a política e 4) a gestão das indústrias criativas, considerando-as impulsionadoras de transformações sociais.

Segue-se a apresentação do estudo de caso, onde apresentamos o TBA, fazendo uma contextualização histórica e apresentando a configuração que assume em 2019, quando é inaugurado. Depois, apresentamos a estratégia metodológica que aplicámos nesta pesquisa, as fases que a constituíram e os métodos que escolhemos implementar – observação participante, entrevistas semiestruturadas e análise de conteúdo –, justificando as decisões tomadas e olhando criticamente o potencial desta pesquisa.

No capítulo seguinte, apresentamos os resultados obtidos pela estratégia de triangulação metodológica implementada. A análise incidirá sobre diferentes elementos – projeto, missão, valores, equipa, espaço, materiais de comunicação, presença digital, presença mediática, acolhimento e relação com os públicos e programação – que constituem a comunicação deste equipamento cultural, avaliando criticamente a sua aplicação, a sua pertinência e eficácia, considerando o período de pesquisa.

Termina-se esta dissertação com uma reflexão sobre os resultados obtidos, onde distinguimos as aprendizagens mais relevantes sobre as práticas de comunicação dos equipamentos culturais. Destacamos a necessidade de um trabalho de construção permanente, a relevância do trabalho em rede entre equipamentos culturais e outras organizações e associações e a criação de públicos emancipados.

## CAPÍTULO I – REVISÃO DE LITERATURA

Neste capítulo, apresentamos as ideias que orientaram o estudo sobre o Teatro do Bairro Alto, um conjunto de referências sobre temas distintos sobre os quais vemos ligações produtivas: comunicação estratégica, políticas públicas para a cultura, poder simbólico, arte, cidade, utopia, estética e política.

A comunicação cultural exige um olhar alargado sobre o potencial da comunicação, bem como da função dos equipamentos culturais. As próprias políticas públicas para a cultura são reveladoras. A leitura do artigo “Políticas públicas, equipamentos culturais e a “viragem” à participação dos cidadãos: Quatro micro-estudos sociológicos” da autoria de Vera Borges (2019) e quatro estudantes (Ana Leitão, Beatriz Esperança Agostinho, Marisa Rodrigues e Patrícia Costa) dá-nos um olhar geral sobre a atualidade das políticas públicas para a cultura, dos paradigmas vigentes e dos desafios a que os equipamentos culturais estão sujeitos e que se fazem refletir nas suas missões.

Como afirma Vera Borges, «as políticas públicas [para a cultura] não são apenas um programa para dar sentido a atos, discursos, alocação de financiamentos e práticas administrativas» (Borges, 2021: 44). Estas têm subjacentes ideias sobre a importância da cultura para os indivíduos e a forma como esta se implica nas suas vidas. Importa conhecê-las criticamente e tê-las como horizonte de referência. Ainda que certos objetivos, tais como a difusão do conhecimento, a cooperação entre os povos e o maior acesso ao saber, façam parte da Declaração de Princípios da Cooperação Cultural Internacional desde 1966, sabemos que se trata de um trabalho sempre inacabado que implica uma constante atualização. Verifica-se o mesmo com os desafios acrescentados nos anos 80 com o documento “Our common future”, que apela ao desenvolvimento sustentável do planeta e, nesse sentido, a uma responsabilização sobre o ambiente e também às formas de desenvolvimento e crescimento económico e relativas à inclusão social (Borges, 2021).

Seguindo orientações de instituições internacionais relevantes (Abbott, Genschel, Snidal, Zangl, 2015 *apud* Borges *et al.*, 2019), a cultura é hoje entendida enquanto eixo essencial para a celebração da diversidade racial, étnica e cultural, bem como o quarto pilar para o desenvolvimento sustentável, em conjunto com os pilares económico, social e ambiental (Borges *et al.*, 2019). Estas orientações pressupõem uma nova abordagem às infraestruturas e às suas identidades, o que implicará a redefinição de missões, posicionamentos e estratégias, bem como das linhas programáticas. É a ideia de democratização cultural a ser modernizada. Não se trata de haver (apenas) mais oferta ou mais locais para consumo cultural, mas de transformar os processos de criação e de oferta, integrando a comunidade neles. Para definir e executar missões renovadas, a comunicação terá um papel essencial.

Existem trabalhos recentes que, abordando as estratégias de comunicação de alguns equipamentos culturais, o fazem de um modo diferente daquele que pretendemos realizar. São eles o estudo de Inês Marques Pereira (2015) sobre a Comunicação do Centro Cultural de Belém e o estudo de Liliana Vaz (2019) sobre a Culturgest.

Relativamente à comunicação de equipamentos culturais, Inês Pereira (2015), no estudo sobre a Comunicação do Centro Cultural de Belém, demonstra que é fundamental, em qualquer organização, trabalhar uma estratégia de comunicação integrada. Isto significa planear a comunicação da organização tendo em conta os diferentes públicos que pretende alcançar e, para isso, adotar diferentes modos e canais de comunicação. Além disso, este trabalho destaca a importância da comunicação digital, nomeadamente do uso das redes sociais *online*, pela maior valia que o digital garante: a produção de conteúdos multimédia que serão, potencialmente, mais atrativos, por vivermos na “era dos conteúdos” (Pereira, 2015).

Já o trabalho de Liliana Vaz (2019), que se debruça sobre o processo de *rebranding* levado a cabo pela Culturgest – Fundação Caixa Geral de Depósitos na temporada 2018/2019, demonstra que a imagem gráfica e a comunicação digital, com um uso otimizado das ferramentas das plataformas digitais, beneficia o estreitamento da relação com os públicos e pode ainda possibilitar o alcance de novos (Vaz, 2019).

O estudo de Inês Pereira põe a tónica no *marketing*. Contudo, comunicação não é sinónimo de marketing e importa reforçar que um equipamento cultural não deverá cingir-se a uma estratégia de marketing. Por outro lado, será importante que os equipamentos culturais desenvolvam uma comunicação estratégica, um conceito que utilizamos para o uso da comunicação por parte de uma organização com o propósito de cumprir a sua missão (Hallahan, 2007). A comunicação estratégica consiste num processo complexo que implica o desenvolvimento, implementação e avaliação de técnicas de várias disciplinas da comunicação, como a gestão, o marketing, as relações-públicas e publicidade. É através da comunicação estratégica que as organizações procuram atrair atenção, criar afinidades, promover a adesão e a fidelização dos seus públicos, desde os próprios colaboradores, investidores, os governos, clientes ou qualquer grupo de interesse. A importância da implementação de planos de comunicação estratégica é marcada pela realidade pós-moderna, que privilegia uma visão holística sobre as organizações e tem em consideração o carácter progressivamente mais fragmentado dos públicos e dos meios de distribuição (*idem*).

O estudo de caso sobre o Teatro Nacional D. Maria II, de Vera Borges (2021), realça a importância da reestruturação dos equipamentos de modo a responder às políticas públicas atuais. Esta nova abordagem dos equipamentos é vista como modo de estender o vaivém do capital simbólico – o que circula dos indivíduos para os equipamentos e destes para os respetivos territórios – e, necessariamente, como forma de melhoria da qualidade de vida dos cidadãos, que vivem a *vibrancy* cultural das suas cidades (Borges, 2021). Vera Borges conclui ainda que esta

mudança virá melhorar qualitativamente as interações com os indivíduos e que, dessa forma, poder-se-á esperar um empoderamento dos cidadãos e das sociedades (UNESCO, 2018 *apud* Borges, 2021). Para que estes princípios se possam concretizar, é fundamental que as instituições culturais se apropriem deles e os façam refletir nas suas missões, estratégias e programações, contribuindo para a aproximação aos cidadãos. Se podem ser espaços agregadores pelas dinâmicas de interação com a sociedade, é fundamental perceber que perfis artísticos, de gestão e de comunicação devem ser implementados (Borges, 2021). Como assinala Borges (2021), as tecnologias de informação e comunicação serão importantes para atingir estes objetivos. Em primeiro lugar, serão úteis aos próprios equipamentos ao permitirem o trabalho em rede e, em segundo lugar, por oferecerem oportunidades a artistas e públicos, já que ampliam possibilidades de criação e de receção. Além disso, a presença *online* e a comunicação da programação e da missão pública dos equipamentos deverá ser motivo de «(...) preocupação dos gestores, programadores culturais, diretores, e dos municípios em geral (...)» (Borges, 2021: 47).

Atribuir aos equipamentos culturais importância enquanto parte essencial da vida em sociedade e pensar as suas missões públicas implica reconhecer o poder simbólico da arte e da cultura, que podemos entender enquanto sistemas simbólicos. Uma leitura sobre a ideia de poder simbólico de Pierre Bourdieu (2011) esclarece-nos sobre o potencial dos equipamentos culturais, tendo em conta que as instituições culturais possibilitam experiências de *(re)orientação do olhar* sobre o mundo. Definimos sistemas simbólicos enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação que têm poder de construção da realidade, um poder estruturante, pois estabelecem uma ordem gnoseológica, isto é, «o sentido imediato do mundo» (Bourdieu, 2011: 6). É através dos sistemas simbólicos que se constroem consensos, ou, nas palavras de Durkheim, o conformismo lógico (*apud* Bourdieu, 2011). A cultura dominante, enquanto forma de entender o mundo, é produzida através de relações de poder simbólico. Como explica Bourdieu, «é enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”» (Bourdieu, 2011: 7-8). Se através dos sistemas simbólicos é produzida a ideologia dominante e os sistemas simbólicos são sistemas dinâmicos, poderemos admitir que os discursos divergentes poderão ser mobilizadores, subversores e afetar os sistemas de poder dominantes, podendo melhorá-los e torná-los mais justos. Bourdieu acrescenta que «o que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras.» (Bourdieu, 2011: 11). Os equipamentos culturais, enquanto espaços de difusão cultural, alimentam sistemas simbólicos. O trabalho de comunicação destes terá que ver com criar e

garantir a legitimidade, no sentido em que Bourdieu apresenta, sobre o capital simbólico que circula nestes.

No mesmo sentido, em *Theatre Management: models and strategies for cultural venues*, Bonet & Schargorodsky (2018), atribui-se aos equipamentos culturais o dever de difundir capital cultural. Contudo, os autores também reconhecem que a forma de cultura oferecida por estes é uma entre muitas alternativas de lazer, muito competitivas entre si, o que torna difícil a captação de públicos regulares. Bonet & Schargorodsky defendem que é necessário desenhar estratégias capazes de eliminar barreiras e compreender que motivações podem estimular, alertando para o facto de o público não poder ser visto como um simples consumidor.

«This is not a simple market; rather it is necessary to understand the deep motivations of the different types of spectators and their evolution. Spectators of the performing arts (and of cultural activities in general) are not passive subjects of the experience, but participate actively, as much in the entertainment as in the emotional and intellectual dimensions. Their entire being, consciously and subconsciously, is affected by these and to what degree they are affected will depend to a large extent on their prior knowledge and their life experience, which constitutes a personal asset that contains and produces cultural values. Of course, natural sensitivity also has an influence, along with the social and community environment.» (Bonet & Schardorosky, 2018: 184-185)

Os autores afirmam que há uma capacidade de afetação intelectual e emocional das atividades culturais que se concretiza de modo relacional. Consequentemente, os equipamentos culturais afetam o capital cultural das comunidades. Captar públicos terá que ver com a capacidade de ir conhecendo os públicos e dialogar com aquilo que já são os seus interesses e conhecimentos. Segundo Bonet & Schargorodsky (2018), os equipamentos devem ter em conta três estratégias: definir o seu perfil, posicionamento e a sua marca; identificar e relacionar-se com os seus públicos; e comunicar a programação procurando visitas mais frequentes dos seus públicos. Para pôr em prática estas estratégias, os autores sublinham a importância de uma equipa alinhada e do apoio de especialistas com experiência acumulada sobre trabalho em equipamentos culturais (*idem*).

A produção de sentidos e de significados é uma constante nos equipamentos culturais, lugares onde circulam artistas, imagens, discursos e códigos distintos que têm potencial de afetação dos públicos que os consomem. Um olhar semiótico, dentro daquilo a que se chama semiologia da significação (Joly, 2019), sobre estas estruturas e os seus elementos permitirá compreender aquilo que vem sendo transmitido e como é que é compreendido. Analisar a comunicação de um equipamento cultural beneficiará de uma análise deste género, já que amplia o campo de visão, permite destrinçar signos presentes e, à luz disso, avaliar os objetivos expectados pela missão pública do equipamento e os resultados obtidos.

No entendimento de que a arte tem um papel essencial na vida da sociedade pela forma como afeta os indivíduos e propõe outras realidades, o *Atlas das Utopias Reais* (Gant *et al.*, 2016) é um dos estudos que alimenta o presente trabalho. Trata-se do resultado de um projeto<sup>1</sup> que responde à pergunta “Como é que a criatividade dá lugar a utopias reais?”, entendendo que «as utopias reais correspondem (...) a um futuro desejado e possível dependente da imaginação e traduzem a tensão existente entre o sonho e a prática» (idem: 9). Nesta obra, «a criatividade surge associada às artes, às indústrias criativas, à mobilização dos criativos para a regeneração urbana, ao desenvolvimento urbano inclusivo e ao direito à cidade.» (idem: 8). Por sua vez, as artes são entendidas enquanto incentivo à imaginação, estímulo ao pensamento crítico e desafio do convencional, pelo modo como, muitas vezes, ao mobilizar sentimentos de insatisfação dos artistas, desenvolvem «novas ideias e novas visões de mundo, mais ou menos ambiciosas.» (ibidem). Em concordância com estudos já referidos, os autores defendem que a oferta cultural torna os espaços “vibrantes” e que as artes são «um capital crucial para a coesão e inclusão social.» (idem: 9), por serem facilitadoras de diálogo entre comunidades culturais diferentes.

Ainda no âmbito do *Atlas das Utopias Reais*, destacamos o conceito de utopia. Querendo encontrar, através deste trabalho, boas práticas a implementar nos equipamentos culturais, por lhes atribuirmos um papel essencial na inovação socio-territorial, o conceito de utopia é entendido por nós enquanto ponto de partida. A intervenção no espaço público e na sociedade terá a ganhar com propostas que evidenciem um *impulso utópico*, uma «propensão para desejar e imaginar outros modos de vida e existência», como Ernst Bloch definiu em *Das Prinzip Hoffnung*<sup>2</sup> (Bloch, 1986 *apud* (Gant *et al.*, 2016). Ainda que a utopia consista no desejo de algo que transcende o contexto existencial, esta nasce enquadrada na realidade e nos seus problemas intrínsecos. A utopia deverá funcionar «(...) como uma espécie de farol que orienta e dá sentido à ação, construindo uma visão que espelha os ideais subjacentes às noções de progresso e de desenvolvimento humano.» (idem: 13).

A leitura de *Atlas das Utopias Reais*, onde são apresentados quatro estudos de caso<sup>3</sup> a diferentes lugares/comunidades, demonstra-nos que os lugares podem desenvolver a capacidade de se repensarem criticamente, avaliando as relações que neles se estabelecem (Gant *et al.*, 2016). Criar uma nova visão para um lugar será um modo de empoderamento, já que qualquer mudança (positiva) só poderá acontecer se houver um objetivo definido. Para isso, há três pilares fundamentais: «a coprodução de conhecimentos, a colaboração e as expressões artísticas», como concluem os autores de *Atlas das Utopias Reais* (Gant *et al.*, 2016). A coprodução de conhecimentos será a criação de pontes entre conhecimento científico, tácito, racionalidade, emoção, inovação e experiência. A colaboração implicará um compromisso entre pessoas e

---

<sup>1</sup> RucaS: Utopias Reais em Espaços Socialmente Criativos (PTDC/CS-GEO/115603/2009)

<sup>2</sup> O Princípio da Esperança (tradução livre).

<sup>3</sup> Mouraria, LX Factory, Vale da Amoreira e Montemor-o-Novo

organizações, abarcando a sua diversidade. Às expressões artísticas atribui-se relevância enquanto «agentes de promoção da autoestima e do reconhecimento das comunidades» e «meio de comunicação que permite transmitir o indizível» (Gant *et al.*: 117).

Brevemente referido anteriormente, mas não menos importante, a ideia do direito à cidade também é mote do trabalho que se segue. O pensamento sobre os equipamentos culturais transporta-nos à ideia de que os cidadãos e os grupos que habitam a cidade têm o direito a participar nas trocas e redes de comunicação e de informação que decorrem na cidade, isto é, a participar nas suas dinâmicas (Lefebvre, 2012). Neste sentido, interessa-nos refletir sobre a crise da cidade, que Lefebvre já identificava no final dos anos 60. Na apresentação à obra *O Direito à Cidade* de Henri Lefebvre, Carlos Fortuna (2012) propõe que a crise da cidade que Lefebvre demonstra existir se trata de uma crise da cidade a nível mundial, afirmando que esta existe pelas desigualdades profundas que a cidade contém e reproduz, e que a reinvenção urbanística não tem conseguido resolver. Havendo forma de eliminar as desigualdades, essa terá que ver com a intervenção nas práticas sociais e nas decisões políticas que tecem os lugares. Carlos Fortuna afirma que a cidade é «a vida social, sensorial e emotiva» que acontece entre os edifícios da cidade, espaços abertos, por todo o espaço público e em qualquer lugar onde haja encontros (Fortuna, 2012). O que pode ser feito para que a fruição da cidade se cumpra indiscriminadamente?

Segundo Bernard Stiegler, «O problema do político consiste em saber como estar juntos, como viver juntos e suportar-se *como conjunto* através e a partir das nossas singularidades (mais profundamente ainda do que das nossas «diferenças») e além dos nossos conflitos de interesses» (Stiegler, 2018: 18). Como tal, Stiegler afirma que «estar-junto é ser um *conjunto sensível*». A constituição deste conjunto sensível é uma questão política e estética que, a partir da época industrial tem estado à mercê do *marketing*, das tecnologias de informação e comunicação, do digital (Stiegler, 2018). O controlo exercido por estas implica que «uma grande parte da população está hoje privada de qualquer experiência estética, estando inteiramente submissa ao *condicionamento* estético em que o *marketing* consiste» (Stiegler, 2018: 19). Assistir ao completo desencontro de posições políticas e à tendencial radicalização e ao extremismo é, para Bernard Stiegler, uma «catástrofe político-estética» (Stiegler, 2018: 20). Implica, segundo o autor, que a sociedade não partilha «nenhuma experiência estética comum» (ibidem), assumindo que vivemos uma miséria simbólica. A falta de culto da individuação psíquica e coletiva constitui-se como perigo que a arte pode ajudar a colmatar:

«Uma vez que já não tenho singularidade, já não me amo: só se pode gostar de si próprio a partir do saber íntimo que se tem da respetiva singularidade, e é por isso que a comunidade consiste originariamente na intimidade da ligação de si a si. Quanto à arte, é a *experiência*

e a sustentação dessa singularidade sensível como convite à atividade simbólica, à produção e ao encontro de marcas no tempo coletivo.» (Stiegler, 2018: 24)

Atualmente, agentes culturais parecem coincidir nestas ideias, como se verifica em *We are many: Art, the Political and Multiple Truths*, uma publicação do Verbier Art Summit, de 2019. Trata-se de uma organização sem fins lucrativos com sede na Suíça que tem como objetivo empoderar o ecossistema artístico e torná-lo impulsionador de mudanças sociais positivas. Nesta publicação, encontramos o contributo de vários artistas e pensadores sobre a relação da arte com a política, tendo em conta a sensação de ameaça à democracia e ao seu futuro, a vigência de um binarismo simplista sobre questões éticas e de justiça que dificulta a mobilização e tem criado confrontos mais violentos e, simultaneamente, a existência de “múltiplas verdades”, decorrentes de mentiras, notícias falsas, revisionismo histórico e manipulação de informação. A artista cubana Tania Bruguera encara a arte enquanto verbo/ação e, para si, um projeto artístico será um projeto social enraizado em propostas utópicas (Bruguera, 2019) sobre o qual deve sempre questionar-se quem beneficia dele, como forma de relacionar as dimensões ética e estética (idem). O filósofo Federico Campagna enfatiza a necessidade de reconstruir a realidade através da metafísica, da magia, da ficção e da imaginação para fazer frente a problemas como a xenofobia e a emergência ambiental (Campagna, 2019). Segundo Campagna, é necessário trabalhar as fundações de senso comum sobre a natureza humana (idem).

## CAPÍTULO II – O NOVO TEATRO DO BAIRRO ALTO, O TBA

Neste capítulo, apresenta-se o projeto do Teatro do Bairro Alto, tendo em conta a sua história, as linhas orientadoras que lhe têm vindo a dar forma e analisando o projeto<sup>4</sup> de Francisco Frazão, com o qual ganhou o concurso lançado pela EGEAC para a direção artística deste equipamento cultural.

Vale a pena começar a apresentar o TBA a partir do encerramento do Teatro Maria Matos. No final do ano de 2017, Catarina Vaz Pinto, na qualidade de vereadora da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa, anunciava ao Público<sup>5</sup> as mudanças que iriam suceder-se a partir do ano seguinte na rede de teatros de Lisboa. Recentemente, Mark Deputter tinha deixado a direção do Teatro Maria Matos, tendo seguido para a Culturgest, e a companhia do Teatro da Cornucópia tinha declarado o seu fim, companhia esta que ocupava o espaço do Teatro do Bairro Alto, na freguesia de São Mamede. Estas mudanças seriam apresentadas pela autarquia como motivos para uma reestruturação, que consistiu em dois concursos públicos para a gestão e direção destes dois equipamentos geridos pela EGEAC<sup>6</sup> – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, uma decisão que trouxe alguma contestação.

Assim, em julho de 2018 o Teatro Municipal Maria Matos foi encerrado enquanto espaço com gestão municipal e a sua missão acabou por ser repartida em dois novos projetos. Um deles, o LU.CA - Teatro Luís de Camões, em Belém, foi inaugurado no dia 1 de junho de 2019, sendo um teatro vocacionado para as artes performativas infantojuvenis, na sequência do trabalho que havia sido desenvolvido pelo Maria Matos. Por sua vez, o Teatro do Bairro Alto vem responder ao objetivo da Câmara de criar um teatro dedicado às práticas artísticas experimentais e emergentes, uma área também anteriormente trabalhada pelo Maria Matos.

Ainda no mês de junho de 2018, a EGEAC viria a anunciar que o projeto selecionado era de Francisco Frazão, ex-programador da Culturgest, entre 2004 e 2017, assim escolhido para dirigir o Teatro do Bairro Alto, que viria a inaugurar em outubro de 2019. Foi este o Teatro do Bairro Alto que conhecemos na realização deste estudo. Contudo, resolvemos apresentar também o passado mais distante deste equipamento, porque há ecos que perduram.

Como podemos ler no *site*<sup>7</sup> do Teatro do Bairro Alto, o nome Teatro do Bairro Alto tem a sua origem no século XVIII, quando um dramaturgo judeu nascido no Brasil, António José da

---

<sup>4</sup> “Sete Portas” é o título do projeto artístico para o Teatro do Bairro Alto apresentado por Francisco Frazão à CML/EGEAC que procurava um projeto onde fossem sublinhados os conceitos de experimental e emergente.

<sup>5</sup> <https://www.publico.pt/2017/12/17/culturaipilon/entrevista/um-novo-ciclo-de-programacao-para-os-teatros-de-lisboa-1796280>

<sup>6</sup> A EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural – é responsável pela gestão de alguns dos mais emblemáticos espaços culturais da cidade e pela realização das Festas de Lisboa e de outras atividades de referência em espaço público.

<sup>7</sup> História do Teatro do Bairro Alto *in* <https://teatrodobairroalto.pt/o-teatro/missao-e-historia/>.

Silva, apresenta naquele local oito óperas joco-sérias com marionetas. Mais de dois séculos depois, em 1967, no número 1A da Rua Tenente Raúl Cascais é inaugurado o Centro de Amadores de Ballet, estúdio e escola de dança, pela bailarina e coreógrafa Maria Magdalena de Mello, que faleceu pouco depois. Em consequência disso, em 1975, o médico Machado de Macedo (marido da bailarina e coreógrafa), cede o edifício do Centro de Amadores de Ballet ao Teatro da Cornucópia. Esta companhia independente, fundada por Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo em 1973, ocuparia este local até 2016, mantendo-lhe o nome de Teatro do Bairro Alto como homenagem ao dramaturgo judeu, embora tenha ficado mais conhecido pelo nome da companhia. Este espaço, onde Luis Miguel Cintra e Cristina Reis, diretores da companhia, apresentaram 127 espetáculos, era dedicado à dramaturgia contemporânea, representando autores como Shakespeare, Brecht, Müller, Gil Vicente, Strindberg, Genet, Lorca ou Pasolini. Antes do 25 de abril de 1974, devido à censura, o Teatro da Cornucópia encenava textos clássicos de Molière e Marivaux.

Após cerca de três anos encerrado e após algumas obras, o Teatro do Bairro Alto é inaugurado em 2019 com uma nova missão, única e atualizada, mas sem ignorar a herança da Cornucópia e do Maria Matos. Pode ler-se no *website* do equipamento a missão:

O Teatro do Bairro Alto é um novo teatro municipal de Lisboa. Dedicar-se à criação e apresentação de projetos artísticos experimentais, bem como às práticas discursivas que os rodeiam e atravessam. No TBA cruzam-se artistas novos e estabelecidos, portugueses e estrangeiros, das várias disciplinas das artes performativas (teatro, dança, música e artes sonoras, performance), com um público a quem são propostas ferramentas para ser aventureiro e querer voltar.

Para o TBA:

O foco na experimentação significa estar aberto a uma constelação de abordagens artísticas;

Emergente é quem está a começar, aquilo que ainda não tem nome ou quem está sub-representado;

Ser um teatro inclusivo, verde e acessível é um objetivo diário e transversal;

Estar no centro implica ficar atento às margens;

Um teatro pode abrandar e acelerar, ter duas ou mais velocidades;

Programar é experimentar.<sup>8</sup>

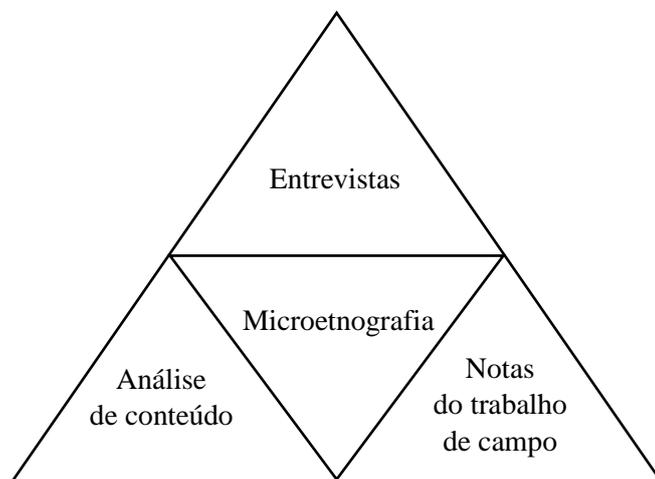
Com direção artística de Francisco Frazão, a maioria da equipa do TBA é precedente do Teatro Maria Matos, nomeadamente as direções executiva, técnica, de produção e de comunicação. Já a equipa de programação inclui pessoas novas, convocadas por Francisco Frazão, que integravam o projeto apresentado a concurso.

---

<sup>8</sup> <https://teatrodobairroalto.pt/o-teatro/missao-e-historia/>

### CAPÍTULO III – ESTRATÉGIA METODOLÓGICA

Apresentado o equipamento cultural que foi alvo deste estudo, segue-se a apresentação da estratégia de pesquisa empregue. Como é habitual nos estudos qualitativos, resolvemos fazer uma triangulação metodológica, um método popularizado por Denzin (1970: 310 *apud* Bryman, 2012), que, neste caso, implica o uso de mais de um método para o estudo de um fenómeno social, a forma mais comum de triangulação. Aplicando métodos diferentes sobre um mesmo objeto de estudo, poderemos relacionar os resultados e confrontá-los, como forma de verificação da sua validade. Para a recolha de dados, utilizámos entrevistas e um período de observação participante, registado em notas do trabalho de campo. Posteriormente, fizemos uma análise de conteúdo ao material recolhido.



**Figura 3.1** – Métodos utilizados neste estudo.

A escolha desta estratégia de pesquisa tem em conta a importância de um olhar de várias perspetivas sobre processos complexos e amplos. Acreditamos que os resultados obtidos através de cada método serão importantes para a criação da *big picture*. Reconhecemos que um maior conhecimento e a validação dos resultados que aqui serão obtidos poderia beneficiar de outras abordagens, tais como de um estudo longitudinal.

Seguidamente, fazemos uma apresentação de cada um dos métodos utilizados, explicando também a forma como foram aplicados.

#### **Observação participante e notas do trabalho de campo**

Comecei a subscrever a newsletter daquilo que viria a ser o TBA logo após o encerramento do Teatro Maria Matos. A estratégia de comunicação invulgar despertou a minha atenção e fez-me acompanhar o desenrolar da história do Teatro do Bairro Alto. Não havia nome, não havia um

*design* identitário, não existia site nem qualquer outra forma de contacto nem fonte de informação. A ideia de *branding brandless*, o minimalismo e o tom natural e honesto da comunicação cativaram-me e, lentamente, fui recebendo, como todas as outras pessoas que subscreviam a *newsletter*, atualizações sobre aquilo que estava a ser construído.

À medida que o projeto do TBA se constituía e ficava a descoberto, demarcou-se, a meu ver, pelas declarações de intenções que apresentava: um teatro dedicado à experimentação e ao emergente, um teatro verde e acessível. Fui reconhecendo que o TBA ia ao encontro de algumas lacunas que pressentia nos equipamentos culturais em Lisboa e, simultaneamente, os materiais de comunicação começaram a ser mais elaborados e estimulantes. Por estes motivos, este seria o objeto de estudo da minha dissertação de mestrado. Com essa decisão tomada, em junho de 2019 pude apresentar-me ao Francisco Frazão, após uma conversa organizada no ISCTE pela Professora Vera Borges sobre o projeto do TBA, e demonstrei-lhe a minha vontade de estagiar no TBA, particularmente com a Rita Tomás, responsável pela Direção de Comunicação, tendo em vista a elaboração da minha tese.

Durante os meses de outubro, novembro e dezembro de 2019, estive a estagiar em horário completo cinco dias por semana no Teatro do Bairro Alto (TBA). Durante esse período, trabalhei enquanto estagiária de comunicação, participei na rotina do teatro e pude acompanhar diferentes processos, uns de forma bastante próxima, outros de forma mais distante. Trabalhei sempre sob orientação da minha orientadora de estágio, Rita Tomás, responsável pela direção de comunicação do TBA. Pela forma como fui desde o primeiro dia recebida, posso afirmar que durante 3 meses fui integrada na equipa enquanto qualquer outro membro, não tendo sentido qualquer tipo de desconsideração pelo facto de ser estagiária. Este aspeto é positivo para a pesquisa, pois pude participar em reuniões e discussões mais e menos formais que me deram uma visão ampla do teatro e das questões que marcaram aquela fase de preparação, abertura e estabelecimento do TBA.

Este período de três meses pode ser considerado uma micro-etnografia (Bryman, 2012), já que a pesquisa etnográfica implica uma participação durante um longo período de tempo. Tratando-se de uma micro-etnografia, era importante limitar o foco da observação. Neste caso, prestámos especial atenção às relações interpessoais, aos modos de trabalho da equipa e, nos momentos que o permitiam, o comportamento dos públicos e a sua interação com a equipa do teatro. Procurámos ver, nessas relações e dinâmicas, o modo como a missão, os valores e os objetivos do teatro se concretizavam.

Durante o estágio, tomei um papel de observadora participante e pude ir fazendo anotações sobre a minha experiência e aquilo que observava diariamente. Dei particular importância às reuniões de coordenação, onde a maioria da equipa participava semanalmente e aos momentos públicos, prestando também atenção ao ambiente e dinâmicas diárias. As notas de campo que recolhi são maioritariamente desses momentos. As notas de campo assumem importância ao

trazer à superfície factos invisíveis da ação do TBA, isto é, representam um olhar de bastidores, habitualmente inacessível aos públicos de um teatro. É nessas circunstâncias que por vezes surgem incongruências com a imagem que se procura projetar. Além da metáfora dos bastidores, poderíamos também aplicar a metáfora da sala de ensaios. No trabalho diário, em equipa, ensaiava-se aquilo que se pretende apresentar ao público.

Como referimos anteriormente, o “acesso aos bastidores” foi facilitado e senti-me integrada na equipa. Se, por um lado, isso pode influenciar a análise, por outro, consideramos que a proximidade e o envolvimento que tivemos constituem uma vantagem, porque há processos e relações que só podemos compreender participando.

## **Entrevistas**

Complementarmente, fizemos cinco entrevistas semiestruturadas<sup>9</sup> (ver Anexos B, C, D), um modo de entrevista menos estruturado do que o que é empregue habitualmente em pesquisas quantitativas (Bryman, 2012). As entrevistas foram feitas a cinco pessoas<sup>10</sup> que considerei essenciais para conseguir ter uma visão alargada sobre o projeto do Teatro do Bairro Alto, desde a sua origem, os objetivos que existiam, a forma como foram sendo concretizados e as expectativas para o futuro do TBA. Comecei por entrevistar as três programadoras: Diana Combo (música), Laura Lopes (artes performativas) e Ana Bigotte Vieira (discurso). Seguidamente, entrevistei Rita Tomás, responsável pela direção de comunicação. Por fim, entrevistei Francisco Frazão que detém a direção artística do TBA. A realização de uma análise qualitativa, como estamos a adotar, não poderia passar-se sem estas entrevistas. Tendo em conta que se trata de uma análise qualitativa, e por isso, indutiva, damos ênfase ao modo como as pessoas intervenientes interpretam o seu espaço social. Deste modo, pretendemos incorporar a visão de que a realidade social está em permanente mudança e que esta é propriedade dos indivíduos. Concretamente, a definição da missão do teatro e a sua execução é um trabalho que tem vindo a ser empreendido pelas pessoas que decidimos entrevistar, pelo que é fundamental conhecer o discurso destes profissionais.

Além de procurar entender o significado do TBA para os entrevistados, a comunicação do projeto esteve no centro destas entrevistas, tanto de um ponto de vista mais prático, particularmente com a Rita Tomás, mas também a um nível conceptual, considerando as “aspirações” e inspirações de cada programadora e do diretor artístico.

Os guiões das entrevistas, sendo flexíveis, foram muito semelhantes. Foi útil fazê-lo deste modo, uma vez que nos interessava perceber quais eram os assuntos que os entrevistados explanavam, dentro daquilo que eram as nossas questões de pesquisa, e conhecer as suas

---

<sup>9</sup> Também nomeadas entrevistas qualitativas. Cf. Bryman, 2012

<sup>10</sup> Notas biográficas dos entrevistados no anexo A.

perspetivas. Ainda que de um modo flexível, os guiões foram cumpridos. Para as três programadoras, o guião foi o mesmo. Os guiões das entrevistas a Francisco Frazão e a Rita Tomás incluíram algumas perguntas específicas, tendo em conta as suas funções. Por vezes, a ordem das questões foi alterada, conforme o desenrolar das respostas dos entrevistados, mas mantivemos a forma das questões colocadas.

Além disso, conhecendo as perspetivas dos entrevistados, a própria pesquisa foi aperfeiçoada, no sentido em que conseguimos distinguir as questões mais significantes.

Inicialmente pensadas para fazer em março, no final do segundo trimestre de programação, estas entrevistas acabaram por ser realizadas durante o mês de maio de 2020. As entrevistas foram feitas por videochamada através da aplicação Zoom, dadas as circunstâncias correntes nesse período. Como consequência deste atraso, vi a necessidade de incluir nas entrevistas algumas questões sobre a forma como o TBA lidou com a paragem que a pandemia de COVID-19 obrigou a fazer. Uma vez que estagiara no TBA de outubro a dezembro de 2019, já existia alguma proximidade com os entrevistados, bem como conhecimento empírico do que estava em estudo, o que facilitou a abordagem, o aprofundamento das questões e a compreensão das suas respostas.

As entrevistas foram gravadas através do programa utilizado para realizar a videochamada e foram posteriormente transcritas.

### **Análise de conteúdo – brochuras trimestrais**

Os materiais de comunicação do TBA começaram a diferenciar-se bastante cedo, no sentido de se demarcarem daquilo que é produzido por outros teatros em Lisboa, particularmente. Pode associar-se esta diferença ao carácter ligado à experimentação e ao emergente que o TBA assume. Parece haver uma harmonia entre a materialidade e aquilo que o TBA é ao nível das ideias.

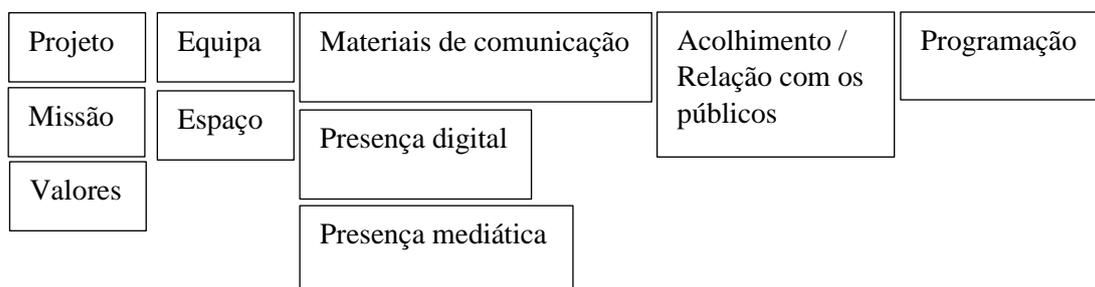
Analisaremos os vídeos que foram lançados numa primeira fase de lançamento do TBA, online, assim como as brochuras dos dois primeiros trimestres de programação, de outubro a dezembro de 2019 e de janeiro a março de 2020. Estes materiais são analisados tendo em conta a programação, os temas abordados, assim como as imagens utilizadas na sua ilustração. Para a programação, construímos uma grelha de análise.

## CAPÍTULO IV – ANÁLISE DE RESULTADOS

Neste capítulo, apresentamos os resultados obtidos neste estudo de caso. Vamos intercalando os dados obtidos através dos diferentes métodos – observação participante (microetnografia) e entrevistas –, construindo uma leitura sobre o TBA. Ao longo do capítulo, vamos apresentando quadros com as ideias-chave transmitidas pelos entrevistados a algumas das questões colocadas. Surge também uma grelha de análise da programação do TBA.

A análise de resultados organiza-se por temas, todos eles partes essenciais do teatro que, de modos diferentes, constituem partes únicas da comunicação deste equipamento, sendo estas tangíveis e intangíveis. Esta interpretação sobre a comunicação de um equipamento cultural não implica que o trabalho de comunicação seja um esforço apenas das equipas de comunicação. Sem dúvida que há funções especificamente dos profissionais de comunicação, mas pretendemos demonstrar aqui que a comunicação de um equipamento cultural beneficiará de um trabalho desenvolvido por várias partes em harmonia e coerência.

O esquema apresentado abaixo apresenta uma proposta de organização do trabalho de comunicação implicado num equipamento cultural, tendo como base a observação do trabalho no TBA.



**Figura 4.1** – Como comunica o TBA

### 4.1. Como comunica o TBA?

#### 4.1.1. Projeto, Missão, Valores

Conhecer o projeto, interpretar a missão e assumir os valores definidos é ponto de partida para a comunicação de um equipamento cultural. O alinhamento de todos os processos e da equipa em relação a essas premissas é fundamental para criar uma proposta coerente e facilitar a sua receção por parte dos públicos. Não obstante as divergências internas a que assistimos, consideramos que no TBA existe harmonia entre a proposta e a execução, tanto a nível do trabalho visível (os

materiais de comunicação, a programação, o espaço) como também do invisível (as dinâmicas internas, o trabalho de bastidores).

A missão principal do TBA estava predeterminada. A CML pretendia que este novo equipamento se dedicasse aos emergentes e às práticas experimentais. A proposta<sup>11</sup> que Francisco Frazão faz inverte a hierarquia e torna o emergente e o experimental quase sinónimos: «Emergente não era necessariamente um passo numa progressão profissional, mas um adjetivo que descreve uma prática, algo que pode ainda não ter nome, no sentido de algo que está a vir ao de cima» (Frazão, 2020), explicou-nos durante a entrevista.

Dedicar-se ao experimental e ao emergente é um dos traços identitários deste equipamento. Ao garantir boas condições a artistas que habitualmente acedem a situações de trabalho mais precárias (Combo, 2020), pretende-se que TBA sirva a comunidade artística (Bigotte Vieira, 2020) e seja um espaço que lhes garanta liberdade (Lopes, 2020). Esta vocação especializada, a par com as suas características funcionais, faz do TBA, segundo Rita Tomás (2020), um espaço especialmente destinado a albergar linguagens experimentais, algo único no panorama lisboeta, como diz Francisco Frazão (2020).

<i>O que distingue o TBA?</i>	
<b>Ana Bigotte Vieira</b>	O TBA tem um projeto muito sólido e traz algo que fazia falta, um espaço que servisse os próprios artistas, não só com grandes artistas, como a Culturgest. Desde a crise, temos vindo a perder recursos, e temos de os criar.
<b>Diana Combo</b>	É a capacidade de se programar projetos que são experimentais, mas com as condições daquilo que não é propriamente experimental. Porque tanto o gesto de programar como o gesto de fruir aquilo que é experimental coloca estas criações num limbo, como se não merecessem investimento porque são experimentais.
<b>Francisco Frazão</b>	A vocação especializada e a ideia do experimental e emergente. É uma novidade no panorama lisboeta. Em Lisboa, há habitualmente uma programação generalista. A especialização vem com o Lu.Ca e o TBA. O TBA vem dizer que emergente não é necessariamente um passo numa progressão profissional e que emergente poderia ser um adjetivo, em vez de um tipo de artista ou fase de uma carreira. O nome que descreve uma prática, um processo, algo que ainda está a surgir e ainda não tem nome. O TBA entende o emergente como sinónimo de experimental.

<sup>11</sup> O Projeto Sete Portas.

<b>Laura Lopes</b>	É a especialização, neste sentido mais experimental. Esse é o motor que une tudo. Esse lado experimental, aliado à cena contemporânea das artes performativas, resulta numa programação que não foge desse sítio. O TBA pretende estar sempre a alimentar essa programação. A questão do emergente não tem só a ver com o novo artista, mas com aquilo que está a emergir, o que está a acontecer a nível de forma, temática. No fundo, há mais abertura para a experimentação. Alia-se a isso o espaço físico que é o TBA, que oferece muita versatilidade. Estas vertentes estão em sintonia e dão muita liberdade e abrem a porta para a experimentação.
<b>Rita Tomás</b>	Em termos funcionais, não é um teatro à italiana, nem é um equipamento que foi concebido para teatro. Foi adaptado pelo Teatro da Cornucópia. Há uma cadeia de causa-ação: as companhias que são voltadas para o experimentalismo são assim porque se adaptaram a espaços e equipamentos não convencionais com uma grande vontade de utilizar obstáculos como oportunidades artísticas. O TBA cai exatamente nesta caixinha. Hoje é o sítio perfeito para albergar estas linguagens.  Em termos práticos porque a sala tem 26 metros de comprimento, não tem palco <i>per si</i> , tem uma zona levantada, não tem fosso, não tem teia, tudo é amovível. Durante a requalificação, a equipa do TBA esforçou-se por munir os 36 metros da sala de capacidade para montar espetáculo em qualquer ponto. Estas características são únicas.

**Quadro 4.1** – Respostas à pergunta “O que distingue o TBA?”

O ponto de partida estava definido, mas isso não bastaria para a criação do TBA. Há valores a definir e a aplicar. Entre aquilo que é mais direto, acessível e consumível e aquilo que são os bastidores, as práticas de organização, até a logística deste equipamento cultural, há valores que trespassam as diferentes áreas de trabalho e tornam o TBA numa proposta distinta. Esses valores resultam da sua ligação ao presente e de uma construção que foi feita a pensar no que faria sentido integrar na cidade. Acreditamos que este é um princípio que viabiliza o sucesso e a integração de um equipamento cultural no território.

A missão do TBA apresenta declarações que destacam preocupações sobre sub-representação, inclusão, sustentabilidade, acessibilidade e transparência. Há ainda uma camada mais abstrata que nos parece premente. Orientam o teatro também a ideia de ação em várias velocidades, rejeitando o aceleração sistémico, e a experimentação enquanto forma de fazer, por oposição a uma ambição por formas perfeitas e por isso fechadas. Em entrevista, estes valores são verificados nas respostas da equipa, que assume querer fazer do TBA um espaço plural, enquadrado no agora e na cidade, aspeto inerente à arte contemporânea (Lopes, 2020) onde a

estética não vive isolada da política (Bigotte Vieira, 2020). Sublinhamos a forma como a ideia de experimental é articulada e explorada, como princípio para enfrentar também a subrepresentação. Como afirma Francisco Frazão, «Um teatro só pode ser experimental se for um espaço para vozes subrepresentadas, senão estará só a repetir um certo tipo de experimental (...). Se não diversificamos as vozes que ocupam um teatro municipal e não damos espaço de experimentação a outras vozes, então não estaremos a experimentar.» (Frazão, 2020). Destacamos este posicionamento, pois consideramos o seu potencial simbólico. Diversificar as vozes que estão num teatro é empoderar quem tem sido subrepresentado e enriquecer os públicos, que receberão novos discursos.

Destacamos também o facto de o TBA procurar materializar os valores a que se propõe. De facto, as declarações de intenções não bastam. É fundamental que as instituições ponham em prática, de forma apreensível, os valores que declaram. Não só transmite aos públicos mais credibilidade, como também é o assumir de práticas exemplares. Concretizando os valores, será mais fácil influenciar sobre eles. Esta ideia é expressa por Rita Tomás, que afirma que a construção do TBA foi procurar forma de o espaço físico refletir as preocupações das equipas que, acredita, serão comuns às de artistas, públicos e vizinhos (Tomás, 2020). Concluindo este ponto, é importante que um equipamento cultural não exista numa bolha isolada. Este envolvimento nas causas comuns torna o teatro um espaço de troca, partilha e eventual mudança. Rita Tomás referiu alguns dos gestos do TBA: a elaboração de cadernos de encargos com cláusulas ambientais e o uso de um formato de contratação que fez com que a EGEAC incluísse cláusulas sobre representatividade pela primeira vez, algo que, à data, nem sequer estava na lei portuguesa. Concluímos que criar um novo equipamento cultural permite pensar novas formas de fazer. Como percebemos pelas entrevistas a Rita Tomás e Francisco Frazão, assim como observámos durante o período de estágio, há valores transversais a todas as fases de construção deste teatro e foi da preocupação e da consciência da equipa desafiar os procedimentos rotineiros e experimentar algo novo.

<i>Há sobre um teatro inaugurado em 2019 a responsabilidade de uma construção que responda aos tempos que vivemos?</i>	
<b>Ana Bigotte Vieira</b>	Sim, interessa-nos falar dos tempos. Para isso, queremos evitar uma festivalização e insistimos no binómio centro/periferia. A responsabilidade passa por ser um espaço plural, onde se pode pensar de várias maneiras, a importância de não ser temático. A estética e o político são fases da mesma coisa, daí a insistência em não ter um ritmo de consumo. Sobre o TMM, uma coisa que eu sentia era que por muito político que fosse, ia mudando de tema rapidamente, num ritmo de consumo. Aquilo que queremos fazer pode não ser tão fácil de consumir,

	<p>mas a crítica é feita de outra forma. Procuramos que a programação permita uma percepção sensorial do tempo presente. Pensar no que é um teatro hoje é pensar as dinâmicas da cidade. Infelizmente, aquilo que aconteceu com o Bifo<sup>12</sup> teve imensa repercussão. Não queremos fazer parte da ideia do festival, mas queremos pertencer a um tecido artístico.</p>
<b>Diana Combo</b>	<p>Desde o pontapé de saída, com a equipa estabelecida, foi preocupação nossa ter em conta o agora de uma maneira muito específica: como é que nós podemos entrar em contacto com o agora e o agora das outras propostas que a cidade apresenta de maneira a completarmos, aprofundarmos, sermos parte do puzzle em vez de nos sobrepormos? Uma maneira interessante de começar é também tirar partido daquilo que já existe. Se já existe bem, eu tenho a liberdade e talvez a responsabilidade de fazer outra coisa.</p>
<b>Francisco Frazão</b>	<p>Inevitavelmente sim. A maneira como se faz é mais importante do que as declarações de intenções. Daí, ter alguma desconfiança relativamente a programações temáticas. Não é porque se faz um espetáculo sobre a crise climática que se está a ter um papel relevante nesse âmbito. É muito mais importante ter a preocupação, na compra de projetores, de adotar tecnologias mais eficientes e menos poluentes, na compra de papel para brochuras, e na própria prática dos artistas haver essa preocupação. Isso é mais importante do que isso ser uma questão de propaganda. A transversalidade é ambicionada e estamos sempre longe de atingir esses objetivos. Relativamente à subrepresentação, tentámos perceber como é que isso se articula com o experimental. Ou seja, como é que a ideia de inovação artística se liga com essas preocupações de ordem mais social? A intuição e a aposta do projeto do TBA é que elas devem ser indissociáveis. Um teatro só pode ser experimental se for um espaço para vozes sub-representadas, senão estará só a repetir um certo tipo de experimental, que é quase um género em si. Se não diversificamos as vozes que ocupam um teatro municipal e não damos espaço de experimentação a outras vozes, então não estaremos a experimentar. No caso da crise climática, não se trata de utilizar a arte como forma de divulgar uma preocupação. Mas trata-</p>

<sup>12</sup> A conferência “Poetry and Chaos”, de Franco “Bifo” Berardi foi um dos momentos de programação da abertura do TBA. Tendo ficado disponível no canal de Youtube do teatro, a conferência viria ter ecos meses mais tarde, já em plena pandemia e com o assassinato de George Floyd, quando o tema, o sufoco do capitalismo, adquire ainda mais referentes.

	<p>se também de perceber que a arte é uma maneira de pensar o mundo e inventar uma formas de vida diferentes em conjunto. Essa capacidade de invenção da arte pode ser útil para o discurso ou para uma prática/luta política e social. Não como uma ilustração, mas como forma de pensar e reinventar soluções.</p>
<b>Laura Lopes</b>	<p>Sim, é inerente à cena contemporânea. É dada atenção ao que está a acontecer e isso é materializado. Por vezes, vem com algum <i>delay</i>. A ideia é criar uma constante dinâmica de forma a estarmos em constante questionamento sobre as práticas internas e programação, de modo a não estagnar.</p>
<b>Rita Tomás</b>	<p>Acho que sim, é um bocado inevitável. O Brecht dizia que o teatro é um martelo com o qual se molda a realidade, Apesar de não reconhecer isso realmente, não há forma de apresentar obras que estão comprometidas sem construir um discurso crítico. Construir o TBA foi tentar encontrar formatos para que o espaço físico refletisse as preocupações das equipas internas, que achamos que são paralelas às de artistas, públicos, vizinhos. Em vez de ver o TBA como bolha isolada, vemo-lo como veículo de troca, partilha, mudança, embora também não sejamos arrogantes a achar que vamos mudar tudo. Mas há um capital emotivo que a arte nos permite, e isso também catalisa mudança. Procurámos fazê-lo desde a construção da missão. Até os cadernos de encargos das obras têm cláusulas ambientais que nunca vi. O formato de contratação que utilizámos fez com que a EGEAC incluísse cláusulas sobre representatividade, algo que nem sequer está na lei portuguesa.</p> <p>Há uma série de reflexões que foram feitas em equipa que depois vieram refletidas no trabalho. E isso é inevitável que tenha também uma parte visível na comunicação.</p>

**Quadro 4.2** – Respostas à pergunta “Há sobre um teatro inaugurado em 2019 a responsabilidade de uma construção que responda aos tempos que vivemos?”

#### **4.1.2. Equipa e Espaço**

Entendemos a equipa e o espaço de um equipamento cultural – elementos relativamente estáveis – enquanto partes essenciais que contribuem para a perceção que se cria sobre esse lugar. Relativamente à equipa, importa conhecer quem a constitui, que lugares são ocupados e por quem, que experiências trazem e que lugares de fala ocupam, já que produzem discurso(s). O espaço é também em si um elemento comunicativo, seja pela arquitetura do edifício, o local onde se encontra, a organização do interior, a acessibilidade e a sinalética.

A equipa maioritariamente feminina, e com mulheres a assumir várias direções, é coerente com os valores feministas que o TBA demonstra. Importa também a forma como a equipa interage. Verificámos uma tendência para a horizontalidade. As reuniões semanais em que quase toda a equipa – direção artística, direção executiva, programadoras, direção técnica, equipa de produção, equipa de comunicação, assistentes de bilheteira e camareira – se reúne e discute sobre o que vai sendo feito no TBA potenciam uma sensação de equidade. Ainda assim, e não deixando de considerar a equipa coesa em termos de valores – pesa aqui o facto de uma grande parte ser proveniente do antigo Maria Matos –, havia desencontros de opinião que reforçavam a hierarquia, que acabava por se impor e resolver a falta de consenso em algumas situações, o que gerava algum desconforto. Além disso, manifestam-se dificuldades de entendimento entre pessoas com cargos distintos mas que devem colaborar. A transparência a nível interno é essencial para o bom funcionamento de uma equipa e, conseqüentemente, o alcance dos resultados desejados, mas exigirá tempo e esforço para ser conseguida. Exemplificando com uma dificuldade que acompanhámos, é fundamental que as programadoras conheçam os ritmos de trabalho da equipa de comunicação para que agilizem os contactos com artistas e obtenham as informações necessárias sobre os projetos, de modo a conseguir-se aplicar os planos de meios pretendidos atempadamente. Caberá a ambas as partes reunirem-se, perceber de que forma os seus trabalhos se cruzam e procurar estratégias que as compatibilizem. No período em que acompanhámos a vida diária do TBA, assistimos também a sobrecarga de vários elementos da equipa, sobretudo da equipa técnica, de produção e de comunicação, o que evidenciava a falta de mais colaboradores.

TBA é Teatro do Bairro Alto, mas o Teatro não fica no Bairro Alto e foi “teimosamente” mantido como forma de manter a herança, embora resulte num obstáculo que a equipa criou para si própria (Tomás, 2020). A história do nome é contada num dos vídeos de apresentação do teatro, intitulado “O que há num nome?”<sup>13</sup>. Tal como aí se escuta, o nome foi dado pelo Teatro da Cornucópia quando ali se instalou, em 1975, e é uma homenagem ao teatro de bonifrates criado pelo dramaturgo e encenador António José da Silva, nos anos 30 do século XVIII. Por ser judeu, acabaria morto pela Inquisição, em Lisboa. Além da confusão pela localização – o TBA é no Rato e não no Bairro Alto –, a existência do Teatro do Bairro, este realmente no Bairro Alto, levou muitas vezes a problemas com o público. No início, havia pessoas a chegar atrasadas aos espetáculos porque se tinham dirigido ao Teatro do Bairro. Para tentar remediar isso, há uma preferência pela abreviação do nome para TBA, não deixando de ser constantes as mensagens, na comunicação digital, sobre a verdadeira localização do teatro. Além disso, procurou-se ocupar a zona do Rato com referências ao TBA, no metro, nas paragens de autocarro e planeava-se também uma intervenção numa fachada de um edifício devoluto na Rua da Escola Politécnica (paralela à do TBA), como o objetivo de tornar o TBA mais visível, e assim mais acessível.

---

<sup>13</sup> Vídeo “O que há num nome?”: <https://youtu.be/mfRcwIgt4I>

O espaço, no centro da cidade de Lisboa, garante ao teatro algum prestígio, embora o TBA seja crítico do rumo que a cidade toma, assolada pelo turismo massificado e a gentrificação. Reconhecemos essa posição em vários momentos de programação que abordam os desafios que a cidade de Lisboa enfrenta. Além disso, nas entrevistas que realizámos, os membros da equipa demonstram que a relação com a cidade e a dualidade centro/periferia foram sempre assuntos centrais no plano do TBA. De facto, Francisco Frazão explica-nos que a localização do teatro parece algo contraditória perante a missão. Contudo, a equipa procura reverter esta posição, aproveitando o lugar central como forma de criar visibilidade às margens. Deste modo, o TBA assume o desígnio de estar atento e convocar o que está na margem e torná-lo mais visível, tal como desenvolvemos no ponto anterior.

Embora esteja localizado numa área nobre, o edifício do TBA não é especialmente marcante, estando até pouco visível, localizado numa rua secundária, paralela à rua da Escola Politécnica. Contudo, o interior e, nomeadamente, o *foyer*, a Sala Manuela Porto, tem algum impacto e imprime significados. A instalação<sup>14</sup> criada por José Capela trata-se de uma reprodução hiper-realista do baldio existente ao fundo da rua, levando a cidade para dentro do teatro. O baldio é um conceito flexível e acarinhado pela equipa, explicou-nos Rita Tomás, «são territórios não supervisionados, não reclamados por ninguém que podem exatamente ser espaços neutros de encontro e partilha, que acho que todos desejamos que o TBA seja» (Tomás, 2020).

Há outras particularidades no espaço do TBA que também são comunicantes, como a existência de casas de banho sem género, cuja sinalética será estranhada ao primeiro olhar dos visitantes<sup>15</sup>. Não é comum ver-se em instituições portuguesas, facto ainda mais evidente quando assistimos à admiração da equipa de instalação da sinalética, que afirmava ser a primeira vez que instalava um sinal assim.

Nos primeiros meses do TBA, havia uma outra mensagem em destaque no espaço. Logo à entrada, no lugar onde viria a estar um elevador, lia-se “Este teatro tem este elevador”. Embora a situação seja caricata, devido ao atraso da obra, esta mensagem sublinha a urgência do elevador naquele lugar e a importância da acessibilidade para o TBA. Ficam também visíveis os constrangimentos financeiros e burocráticos que criam esta situação.

O facto de ser um teatro municipal coloca a relação com a cidade como uma prioridade, característica importante para a equipa que assume esse papel de responsabilidade para com o lugar. Neste sentido, um dos maiores desafios encontrados foi a integração do TBA na vizinhança, com outras organizações, mas sobretudo com alguns habitantes daquela freguesia. Os habitantes de um condomínio nas traseiras do TBA manifestaram muita resistência à presença do teatro naquele local e tentaram até procurar formas legais de impedir as obras de requalificação, tentativas estas sempre goradas (situações a que assistimos durante o período de estágio). Ainda

---

<sup>14</sup> Ver Anexo G – Três fotografias da Sala Manuela Porto com cenografia de José Capela.

<sup>15</sup> Ver Anexo H – Fotografia da sinalética do WC, no dia de abertura do TBA.

que o teatro manifestasse uma vontade de pertença e de relação com a cidade, muito clara quando as frases da campanha de abertura foram “Esta cidade tem este teatro” e “Este teatro tem esta cidade” que se liam por toda a cidade<sup>16</sup>, a integração tem de ser vista como um processo. Nessa fase, foram escritos à mão postais-convites aos vizinhos, acompanhados da programação que começaria em breve, numa tentativa de aproximação. Ao mesmo tempo, iam sendo feitos contactos com organizações da freguesia – com algumas o TBA trabalhou num programa fora de portas, meses antes da inauguração do espaço – com o objetivo de dar a conhecer o projeto, a equipa e pensar formas de colaboração.

Numa outra perspetiva, o TBA define-se também pela relação com outros equipamentos e projetos culturais, organizações e associações existentes na cidade. Ainda que a oferta do TBA seja diferenciadora, há mais entidades a oferecer cultura e até criações experimentais e emergentes. Há que conhecer o que existe e trabalhar em rede, numa lógica de intertextualidade, não deixando de assumir uma identidade. Neste sentido, o TBA relaciona-se com os outros teatros e as galerias municipais, havendo com estes uma linha de conversa aberta (Frazão, 2020) e com outros projetos/espacos independentes, como o Cão Solteiro, o Alcantara e a Rua das Gaivotas 6, com os quais tem uma aproximação estética. Em 2020, para fazer face à pandemia de COVID-19, Francisco Frazão contou-nos que a ligação com o Teatro Nacional Dona Maria II foi estreitada com vista a acertar uma política de pagamento aos artistas cancelados e reagendados, por haver uma sintonia sobre o que é justo, uma partilha de valores (Frazão, 2020).

Relativamente à colaboração com associações locais, Rita Tomás afirma que um dos objetivos do TBA é perceber o que pode ser no bairro em que está inserido. Esta necessidade ficou ainda mais marcada quando, no decorrer da pandemia, a equipa sentia alguma impotência, mas, simultaneamente, procurava formas de utilizar os seus recursos para bem da comunidade (Tomás, 2020).

<i>O teatro, hoje, também serve para pensar os espaços e a cidade?</i>	
<b>Ana Bigotte Vieira</b>	A nossa ideia é que sim. Levamos a sério o facto de ser um teatro municipal. Há uma relação entre teatro e cidade.
<b>Diana Combo</b>	Serve se quisermos que ele sirva. Ou seja, as funções do teatro são as funções que a equipa e que os públicos querem que ele cumpra. O Teatro pode ser ou não ser esse sítio. Nós quisemos que o TBA fosse um lugar onde se pensa a cidade. A nossa programação, até mesmo antes de abrir portas, foi uma reflexão sobre a cidade e pudemos ocupar vários lugares. Foi uma vontade que se foi concretizando ao nível das conferências

<sup>16</sup> Ver Anexo I – Mupis da campanha de abertura. Histórias do Instagram do Teatro do Bairro Alto.

	sobre a cidade, sobre as problemáticas específicas de um sítio como aquele que o TBA ocupa.
<b>Francisco Frazão</b>	Sim. Eu acho que esta ligação com a cidade é essencial. O TBA está no centro da cidade, mas dedica-se a práticas que são periféricas, não são <i>mainstream</i> . A dialética centro/periferias é declinada em muitos níveis.
<b>Laura Lopes</b>	Sim, acho que é uma temática que nos vai acompanhar ao longo do trabalho, embora a programação não seja feita à volta de ciclos e temas. No início, na altura do QUASE, essa ideia foi inserida e debatida porque estávamos realmente a entrar num certo local da cidade e era importante pensar sobre isso. É uma relação óbvia, a relação com o local onde estamos, porque seria diferente estar em qualquer outro lugar. Também queremos participar na própria discussão sobre a cidade, também somos um lugar de pensamento, quer seja com conversas ou espetáculos
<b>Rita Tomás</b>	Claro, acho que sim. Um teatro é um lugar mais neutro do que uma universidade, ciclo de especialistas, órgãos de comunicação social onde se centralizam opiniões. Se os teatros se assumirem como espaços de conversa, partilha, como o TBA tem feito, têm de ser capazes de refletir as preocupações das pessoas que vivem à sua volta. Desde que o TBA abriu, sempre foi inevitável falar das pressões que a cidade de Lisboa estava a sentir. Fluxo de turismo, especulação imobiliária, qual o papel de quem gere a cidade, a ideia de casa. Isto aliado ao facto de estarmos numa zona de tensão, zona histórica onde persiste alguma pobreza que convive com uma espécie de nova retoma económica e o luxo do turismo.

**Quadro 4.3** – Respostas à pergunta “O teatro, hoje, também serve para pensar os espaços e a cidade?”

#### **4.1.3. Materiais de comunicação, presença digital e presença mediática**

Neste ponto, referimo-nos ao trabalho desenvolvido maioritariamente pela equipa de comunicação do TBA, aquilo que associamos mais imediatamente à comunicação de um equipamento cultural e que, embora não esgote o trabalho e o potencial de comunicação de uma organização, representa uma parte imprescindível. Os materiais de comunicação – *newsletter*, brochuras, folhas de sala, mupis – são meios de contacto privilegiado com os públicos. Fazendo uso de texto, imagens, vídeo (por vezes) e do *design* identitário, os materiais de comunicação são objetos únicos que criam uma imagem mental do equipamento para os seus públicos e muitas vezes são criadores de discursos, têm uma mensagem e um tom.

«O TBA começou a contar uma história e nunca mais parou» (Tomás, 2020) disse-nos a diretora de comunicação deste teatro que, transitando do Maria Matos para o TBA, planeou e pôs em prática a estratégia de comunicação do TBA desde o primeiro momento.

A história que têm vindo a contar, que engloba os materiais de comunicação criados, resulta numa construção identitária de onde sobressaem os valores defendidos pelo TBA. A história começa quando o LU.CA - Teatro Luís de Camões abriu, a 1 de junho de 2018, e houve uma última *newsletter* do Maria Matos com um convite aos subscritores para se inscreverem nas duas novas *newsletters*, a do LU.CA e a do TBA, do qual ainda não havia informação. Cerca de 300 pessoas acompanharam o TBA desde essa altura, em que muito pouco se sabia: «O objetivo foi dar informação ao público sobre o que iria acontecer. Não havia orçamento, não havia *designer*, não havia equipa nem espaço.» (Tomás, 2020). Desta forma, a comunicação criada a partir deste momento procurava ir relatando o processo de construção de um novo teatro, algo pouco comum e, por isso, gerador de curiosidade. Desde esta fase, é utilizado um discurso aberto, um tom de proximidade marcado pela honestidade e transparência sobre os processos. Só em 2019 é que as *newsletters*, até aí a única forma de contacto e mesmo de existência pública do TBA, passaram a ser mais frequentes e começaram a trazer mais novidades sobre o projeto em construção. Durante o primeiro semestre de 2019, o TBA cria, publica e envia nessa *newsletter* três vídeos: “O que há num nome?”, “Onde fica o Teatro do Bairro Alto?” e “Quando abrir, o que vai acontecer no TBA?”. São vídeos curtos, com uma duração aproximada entre 1 e 2 minutos cujo conteúdo responde exatamente aos seus títulos, informação breve e direta em resposta aos títulos, que cumprem a função de apresentar a história, a missão, a visão e os valores do teatro. No primeiro, é contada a história do nome do teatro, evocam-se memórias do teatro de bonifrates, do Centro de Amadores de Ballet, do Teatro da Cornucópia, veem-se imagens do espaço por reabilitar, refere-se o significado inglês para TBA – *to be announced* – e perspetiva-se um teatro que será «uma mistura de tempos, línguas e gentes, como uma cidade», citando o vídeo<sup>17</sup>. O vídeo seguinte, continua a referência à cidade feita no anterior. Vem apresentar a forma como o TBA pretende lidar com o seu lugar central na cidade. Aqui, escuta-se que o TBA «vai estar atento às margens, porque o lugar de onde se fala faz parte da obra, e pode ser por aí que começa a mudança»<sup>18</sup>, de onde se depreende que o TBA pretende assumir um papel de intervenção pública e política. O último destes três vídeos, além de imagens do espaço e das suas redondezas, traz as vozes de toda a equipa, um gesto que humaniza o teatro, demonstrando que há um grupo de pessoas a trabalhar para o construir, o que resulta também num reforço da mensagem que é transmitida. Como num manifesto, neste vídeo<sup>19</sup> ouvimos declarações como «este teatro vai ser experimental, emergente, internacional», «este teatro não vai ser operado na obscuridade» e «este teatro vai ser um lugar

---

<sup>17</sup> Vídeo “O que há num nome?”: <https://youtu.be/mfRcwIqPt4I>

<sup>18</sup> Vídeo “Onde fica o Teatro do Bairro Alto?”: <https://youtu.be/SDoTEDC3rdI>

<sup>19</sup> Vídeo “Quando abrir, o que vai acontecer no TBA?”: <https://youtu.be/BFcJVndeEKA>

para ouvir, um lugar para errar, um lugar para acertar». Outras frases que se demarcam pela imprevisibilidade são «este teatro não vai ter copos de plástico, bengaleiro, consenso, plurais neutros» e «este teatro vai ter espaço para o trabalho visível e invisível, vai ter elevador, duas entradas e duas ou mais velocidades, uma casa de banho sem género, ambiguidades, indisciplina, outros bairros, outros teatros». Por fim, termina com a frase que mais tarde seria reformulada para a campanha de abertura: «Esta cidade vai ter este teatro».

De forma despretensiosa – atente-se à simplicidade dos vídeos, ao *design brandless*, ao minimalismo e à clareza da mensagem –, ainda que com objetivos ambiciosos, o TBA dava assim o mote para o que viria a fazer no futuro, plantando curiosidade no público. Se esta campanha e esta espera prolongada sobre o que viria se deveu sobretudo aos atrasos nas obras e processos de contratação, como viemos a saber durante o período de observação participante, a verdade é que esta campanha de antecipação, *teaser marketing*, fez o TBA distinguir-se e gerou entusiasmo sobre o novo teatro na cidade. Assistimos, por exemplo, à curiosidade de colegas de outros equipamentos culturais da área de Lisboa e participámos em reuniões onde este trabalho de comunicação foi apresentado como caso de estudo.

Chegada a abertura do teatro, em outubro de 2019, a comunicação continua a revelar o projeto do TBA, mas já com identidade gráfica e mais materiais e meios de comunicação: uma brochura com a programação trimestral, cartazes, mupis, *site*, e ainda a *newsletter*, que se mantinha ativa. As redes sociais começavam a ter mais conteúdos e havia potencial de crescimento com a abertura do teatro. Começa uma nova fase, em que o desafio é continuar a distinguir-se.

Conversado várias vezes durante o período de estágio e também abordado durante a entrevista, a comunicação feita pelo TBA distingue-se, segundo Rita Tomás, por não se limitar ao marketing, vocacionado para vendas. O TBA assume um papel de serviço público, pelo que vê a comunicação como criação de ferramentas de encontro entre públicos e artistas. Nesse sentido, procura agir como intérprete entre o meio artístico e os potenciais públicos. Esta é uma posição que afirma o TBA enquanto instituição inserida na sociedade civil que age sobre o que está a ser vivido (Tomás, 2020).

Os valores defendidos pelo teatro têm consequências visíveis na comunicação. Rita Tomás assinala a preocupação sobre o uso de uma linguagem inclusiva, não utilizando pronomes neutros masculinos sempre, o que vem acompanhado do facto de só existirem casas de banho sem género. Quanto às questões ambientais, as diretrizes que o TBA criou *a priori* condicionam também decisões em comunicação: quantos anúncios comprar, quanto dinheiro se investe em papel, que papel comprar, que tintas usar, que fornecedores, etc. As escolhas do TBA terão sempre que ver com a pegada ecológica dos materiais e/ou dos fornecedores. Também o *design* é influenciado por isto: «Assumimos que temos um *design* mais tético e mais difícil apenas com três cores, mas é uma escolha que assume que o conteúdo é mais importante do que o formato. Aqui, o formato importa sobretudo pelo subtexto que comunica: “menos é mais”. É nessa lógica que vivemos. Não

menos orçamento, mas menos dependência de recursos. Tentamos complementar na área digital» (Tomás, 2020).

Ainda sobre os materiais de comunicação, realçamos três exemplos sobre o impacto que estes podem ter nos públicos, nomeadamente pelas imagens que são usadas: as capas das duas brochuras com a programação dos dois primeiros trimestres, e um cartaz que foi feito para divulgação em algumas estações de metro. Em todas as elas, as fotografias usadas são de mulheres. Na primeira brochura, vemos uma fotografia de perfil da coreógrafa e performer brasileira Josefa Pereira, na segunda brochura está a coreógrafa e performer zimbabuense Nora Chipaumire e, em terceiro lugar, temos uma fotografia de cena de Florentina Holzinger, também coreógrafa e performer, natural da Áustria. A escolha de identidades femininas é propositada e vem dar destaque às artistas. Na capa da primeira brochura e no cartaz de Florentina Holzinger, a nudez dos corpos femininos resulta numa reivindicação do poder sobre os corpos que continuam alvo de pressões e de censura. Lembramo-nos imediatamente da cerrada censura a fotografias onde surjam mamilos femininos nas redes sociais, como o Instagram e o Facebook. Por sua vez,



**Figura 4.2** – Capa da brochura de outubro a dezembro de 2019, com Josefa Pereira. **Figura 4.3** – Capa da brochura de janeiro a março de 2020, com Nora Chipaumire. **Figura 4.4** – Cartaz da peça *Apollon*, de Florentina Holzinger.

a imagem da segunda brochura, uma fotografia de cena de Nora Chipaumire, em *#PUNK*, ao representar uma mulher negra, e em relação com as restantes imagens, constitui-se enquanto símbolo do feminismo interseccional. Destacamos estes materiais por considerarmos que são aqueles que tiveram mais destaque. As brochuras são dos materiais produzidos em maior número

e distribuídos por um maior número de pessoas e o cartaz foi utilizado para uma campanha publicitária com mupis no metro de Lisboa. Desta forma, consideramos que são os materiais que tiveram mais alcance e por isso nos interessou avaliar o seu potencial simbólico.

Não podemos deixar de falar da abordagem que o TBA faz do espaço digital e das redes sociais. O TBA começou no digital, sem espaço físico. As primeiras encomendas a artistas foram para peças de podcasts<sup>20</sup> – o TBA assina o podcast *Dito e Feito* – e durante vários meses o TBA existiu assim. Mesmo quando já tem sala, o espaço digital continua a ser alimentado, explorado e potenciado. Por um lado, o espaço digital é um espaço de criação experimental por excelência, por outro, permite alcançar públicos que de outra forma não seria possível alcançar, colmatando por vezes a falta de espaço mediático, difícil de obter devido ao pouco espaço de imprensa dedicada e ao afunilamento das redações de cultura (Tomás, 2020). Enquanto a publicidade em imprensa tem custos muito elevados, implicando uma seleção dos espetáculos a difundir, promover anúncios em redes sociais permite «conseguir muito com pouco dinheiro, já que é tudo suborçamentado» (Tomás, 2020). Ainda assim, o TBA também faz um trabalho de assessoria de imprensa regular cujo principal objetivo é dar a conhecer artistas e as suas práticas estimulando a sua relação com a sociedade civil e levando para a esfera pública assuntos e valores caros ao TBA, por oposição à comumente vista fulanização de equipamentos culturais. Se no período de abertura fez sentido dar o rosto do diretor artístico em entrevistas de apresentação do projeto, o TBA existe mediaticamente pelos encontros e pelos discursos que suscita.

Tendo acompanhado o TBA numa fase inicial, em que o objetivo é criar públicos, o digital era sobretudo pensado como forma de aproximação a públicos potenciais. Uma das estratégias usadas foi colocar os artistas de outra perspectiva, mais próxima dos públicos, tentando abolir a ideia do artista enquanto figura inacessível. O TBA procura oferecer novas perspectivas e novos discursos, fazendo vídeos para uma rubrica que é publicada no canal de Youtube, e depois difundida nas redes sociais, intitulada “Artistas em discurso direto”, onde os artistas apresentam as suas criações, processo de trabalho e inspirações, num discurso que se pretende mais acessível do que o vulgarmente usado em sinopses. Neste sentido, Rita Tomás defende que «A comunicação não inventa nada, só pode procurar tornar mais inteligível, traduzindo, por vezes, o discurso pouco acessível de artistas» (Tomás, 2020).

Embora apresente a programação, a que acontece no espaço do TBA (utilizando frequentemente o *streaming*, mesmo antes da pandemia) e o *podcast*, o espaço *online* do TBA é entendido como independente e não serve meramente para ilustrar o que acontece no TBA. Neste sentido, há uma vontade expressa pela equipa de continuar a entender o *online* enquanto espaço que abre outras oportunidades, nomeadamente de criação e fruição artísticas.

---

<sup>20</sup> “O valor real da experiência” de Lúcia Soares, “The Monkey, the Emptiness and the Party” de João Abreu, João Estevens e Mafalda Miranda Jacinto, e “Shapshifter” de Diana Policarpo.

#### 4.1.4. Acolhimento e relação com os públicos

Compreendemos que o TBA é visto pela equipa como lugar de encontro. Quando questionados sobre qual o propósito do teatro, num âmbito geral, as respostas de Francisco Frazão e Rita Tomás coincidem numa ideia primordial: o teatro é um espaço de reunião, «serve para juntar pessoas», nas palavras de Frazão (2020), e tem «potencial de encontro produtivo» (Tomás, 2020).

<i>Para que serve o teatro?</i>	
<b>Francisco Frazão</b>	Para juntar pessoas, não sendo o único espaço para isso. Aquilo para que serve é diferente daquilo que é possível fazer em teatro. Nesse caso, não tem de ser para juntar pessoas. Mas o teatro, enquanto edifício, serve para juntar pessoas.
<b>Rita Tomás</b>	É algo pessoal, tem que ver com aquilo que se valoriza no âmbito da experiência. Para mim, que não sou classicista, é ser um espaço de encontro e confronto. Potencial de encontro produtivo. Espaço de encontro é a essência. Local de encontro produtivo.

**Quadro 4.4** – Respostas à pergunta “Para que serve o teatro?”

Assumimos que a procura do encontro entre diferentes pessoas é uma característica comum aos espaços culturais. No fundo, estes locais apresentam-se enquanto edifícios do espaço público, lugares onde os indivíduos se juntam, desenvolvem e partilham ideias, seja de forma mais ativa ou mais passiva. Em última instância, são lugares onde a opinião pública vai sendo criada, onde se adquire capital cultural através de experiências estéticas.

Durante o período de observação participante, o acolhimento dos públicos foi uma questão fulcral. Se na inauguração o público era essencialmente constituído por pessoas próximas dos membros da equipa, e por isso o ambiente foi descontraído e afetuoso, nos espetáculos que se seguiram o público começou a ser mais variado. Observava-se que as pessoas chegavam curiosas, mas também desconfortáveis; havia silêncio no *foyer*, o que dava a sensação de que as pessoas não se sentiam completamente à vontade. Este foi um dos assuntos mais discutidos pela equipa em reuniões e, numa delas, falou-se da importância de os públicos se sentirem bem-vindos, numa referência, feita pelo diretor artístico, à expressão “Welcome is work”, que havia sido lida no manifesto de um teatro em Gent, no NTGent, na Bélgica. Este é um trabalho que diz respeito a toda a equipa, de diferentes modos, mas que relembra a razão de ser do teatro. Se é para “criar encontros”, então quem vem ao encontro deve ser bem recebido. Só dessa maneira o público poderá «ser aventureiro e querer voltar», como lemos na missão do teatro. Acreditamos que este é um trabalho que exige tempo, mas deve ser um dos trabalhos principais, ainda mais porque falamos de um teatro municipal. A cidade deve ser bem-vinda a participar. Para isso, é preciso

eliminar barreiras visíveis e invisíveis e aumentar a acessibilidade, uma preocupação transversal ao trabalho desenvolvido pelo TBA.

Procurando eliminar as barreiras visíveis, o TBA é um edifício acessível ao público e equipas artísticas com mobilidade condicionada. Além disso, a programação do TBA tem frequentemente sessões com audiodescrição e interpretação em Língua Gestual Portuguesa. A comunicação é bilingue (em português e inglês) e os espetáculos têm legendagem ou tradução simultânea em português, sempre que possível. Quando há eventos *online* em língua estrangeira e sem tradução simultânea, ficam mais tarde disponíveis no canal de YouTube do TBA com a devida legendagem em português. O TBA tem também, para consulta na bilheteira, brochuras impressas em braille. O trabalho sobre a acessibilidade é valorizado pelo TBA, tendo recebido consultoria por parte da Acesso Cultura quando estávamos presentes. No período que acompanhámos, houve também um esforço por fazer chegar a comunicação a grupos e associações de pessoas com deficiência. Juntamente com tudo isto, o TBA tem uma *newsletter* de periodicidade incerta dedicada às sessões acessíveis e o *site* do TBA foi criado seguindo as normas do W3C Content Accessibility Guidelines.

Além das barreiras arquitetónicas, do *design* e da linguagem, há também barreiras invisíveis e a ideia de bem-vindo também se coloca a esse nível. O TBA tem procurado identificá-las e diminuí-las, «um trabalho em curso e longe de estar terminado» (Frazão, 2020) que precisa de ser desenvolvido pelos equipamentos culturais, já que muitas vezes nem se dão conta da sua inacessibilidade.

O TBA é frequentado, maioritariamente, por profissionais das artes e espetáculo, algo que pudemos observar, mas também por estudantes e outros grupos organizados. Estas informações são obtidas pelo tipo de bilhetes vendidos até março de 2020, segundo Rita Tomás. Entre o público que adquire o bilhete “normal”, de adulto, há uma maioria de público feminino com idade entre os 25 e os 45 anos proveniente da área metropolitana de Lisboa e da margem Sul (Tomás, 2020). Há, desta maneira, a necessidade de diversificar públicos e depreende-se que há barreiras a limitar o acesso de pessoas mais distantes da cena cultural.

Haverá várias formas de melhorar a acessibilidade, diminuir as barreiras invisíveis e atrair diferentes públicos. A solução mais simples seria os equipamentos culturais terem recursos humanos dedicados inteiramente a estas questões que pudessem trabalhar relações de ligação e mediação com escolas, universidades, empresas, por exemplo. No TBA, havendo falta de recursos humanos para estas questões, este é um trabalho que exige o esforço da equipa. Francisco Frazão, Laura Lopes e Rita Tomás identificam um momento de programação em que houve mais sucesso. Quando a artista Nora Chipaumire se estreou em Lisboa com *#PUNK* e *100% POP*, em fevereiro de 2020, o TBA quis fazer chegar esta artista e as suas criações a novos públicos que pudessem identificar-se com as ideias apresentadas pela artista, cujo trabalho procura desafiar estereótipos raciais e de género. Para isso, o TBA estabeleceu uma ligação com o INMUNE - Instituto da

Mulher Negra em Portugal, uma entidade feminista interseccional e antirracista que procura dar visibilidade à mulher negra. Com a colaboração do INMUNE, que trabalha diretamente com grupos de jovens negras em bairros sociais, as mulheres interessadas puderam ir ao TBA e participar nas peças, que foram «um hino à negritude, à união e a um novo “futuro”, que tem de ser presente, porque a emancipação tem de ser hoje» (Lopes, 2020). Com este exemplo, realçado pelos três elementos da equipa como um exemplo de sucesso na ligação com públicos, a equipa não assume que estes públicos estão conquistados, mas demonstra que é importante apresentar aquilo que está em falta nos palcos, artistas e assuntos sub-representados. «Não é ir atrás dos públicos, mas ir atrás do que faz falta nos palcos.» (Lopes, 2020). Além disso, parece-nos também relevante e frutífero que os equipamentos culturais criem relações de parceria e colaboração com outros grupos, projetos e associações, nomeadamente aqueles que representam pessoas que, geralmente, pela existência dos mais variados tipos de barreiras, não têm acesso a experiências estéticas deste género.

#### 4.1.5. Programação

O TBA assume-se enquanto pólo de criação nacional ou coprodução, espaço para apresentação diversificada, internacional e multidisciplinar, incluindo teatro, performance, dança, música e artes sonoras. Inclui, sem ser à margem, um trabalho da área do pensamento, do discurso e do debate que enquadra a prática artística.

O facto de o TBA se dedicar à criação experimental e emergente implica que a sua programação, muitas vezes, escape às linguagens artísticas mais convencionais. É comum verificar-se que os espetáculos são de apreensão difícil, seja porque consistem em discursos intelectualizados e têm códigos pouco vulgares, linguagens e formas não-canónicas pouco acessíveis aos públicos, seja porque causam desconforto (que advém desses formas não-canónicas).

Durante o período de observação, assistimos a um momento em que a experimentação, neste caso um trabalho de artes sonoras, foi motivo de desconforto para o público presente na sala. Em outubro de 2019, durante uma apresentação dos Von Calhau!, *Partido/Pantudo*, uma performance que utiliza sons eletroacústicos, a sala, que estava bem preenchida<sup>21</sup>, perdeu pelo menos 20 pessoas, que pudemos contar. Em reunião de equipa, a situação aparentemente infeliz foi entendida enquanto demonstração da liberdade sentida pelo público, que expressa descomplexadamente o seu descontentamento saindo. Por outro lado, tendo acontecido no mês de abertura do TBA, algumas das pessoas estariam no teatro pela primeira vez e a má experiência poderá ter impedido futuras visitas.

---

<sup>21</sup> Ver Anexo E – Fotografia da sala, durante a performance de Von Calhau!

A esta programação, Laura Lopes chama programação de risco, porque não é previsível e tanto pode ser prazerosa como incómoda (Lopes, 2020). Admitindo esta realidade, Francisco Frazão tem a visão de que é necessário um “trabalho de persistência”: «Por um lado, conseguir que os espetáculos mais acessíveis sejam de facto vistos pelo maior número de pessoas, mas também, para as peças mais de nicho, o trabalho tem de ser não complicar, usando uma linguagem precisa e acessível» (Frazão, 2022).

Verificámos que a comunidade artística é uma fatia importante dos públicos do TBA, o que Laura Lopes explica pelo facto de esta estar mais predisposta ao desconforto. Porém, a programadora assume também que o tempo poderá levar à conquista de novos públicos. Esta dificuldade na fruição das propostas do TBA levanta-se enquanto problema, na medida em que o equipamento pode estar a limitar-se a uma elite intelectual/artística. Para Francisco Frazão, a resposta estará em dar ferramentas às pessoas para acederem aos espetáculos, entendendo que será através da comunicação que essas “ferramentas” podem ser oferecidas. Por sua vez, Rita Tomás defende que a comunicação não é mais do que a «tradução daquilo que os artistas têm para dar» (Tomás, 2020) e acrescenta: «Eu posso usar a melhor linguagem, o melhor *design*, mas se apresentar algo que não se relaciona com nada do que preocupa as pessoas elas não vão relacionar-se» (Tomás, 2020). Perante esta afirmação, sublinhamos a importância de uma programação que não seja ensimesmada, que tenha em conta o lugar onde é apresentada e as comunidades com quem pode comunicar. Os programadores não deverão substituir-se aos artistas – não devem interferir diretamente nas obras –, mas será importante investir em formas que possam congregiar identidades diversas, tendo em conta a importância deste tipo de experiências para as comunidades.

Ver a programação enquanto forma de comunicação prende-se com a ideia de que qualquer sistema de representação mostra e esconde algo, negociando o visível e o invisível. Daí que o teatro, enquanto lugar de espetáculos que dá palco a alguns em detrimento de outros, comunica *realidades*.

Ao analisar a programação dos dois primeiros trimestres, encontramos uma programação de 37 peças/apresentações. Entre estas, 14 são de criadoras, havendo 12 de autoria masculina e 11 de coletivos com identidades de género variadas. Quanto à origem dos criadores, há 20 internacionais (mesmo que a residir em Portugal) e 17 são nacionais. Relativamente às áreas artísticas, houve 12 momentos da programação de discurso, dez de teatro e/ou performance, nove de dança e oito de música.

	Criação		Área	Palavra-chave
	Gênero	Origem		
<b>outubro a dezembro 2019</b>				
<b>Hidebehind</b>	Feminino	Internacional	Dança	Repetição
<b>CHROMA</b>	Masculino	Internacional	Dança	Repetição
<b>Poetry and Chaos</b>	Masculino	Internacional	Discurso	Capitalismo
<b>Partido/Pantudo</b>	Coletivo	Nacional	Música	Repetição
<b>A cada passo, uma constelação</b>	Feminino	Nacional	Discurso	Cidade
<b>Continuum</b>	Feminino	Internacional	Música	Tempo
<b>Usos da arte, usos da cidade</b>	Coletivo	Nacional	Discurso	Cidade
<b>Mistério da Cultura</b>	Masculino	Nacional	Dança	Práticas Artísticas
<b>Super Night Shot</b>	Coletivo	Internacional	Teatro	Cidade
<b>Public Servants: Art and the crisis of the common good</b>	Feminino	Internacional	Discurso	Práticas Artísticas
<b>Total Immediate Collective Imminent Terrestrial Salvation</b>	Masculino	Internacional	Teatro	Apocalipse
<b>Coral Furtivo</b>	Coletivo	Nacional	Música	Colaboração
<b>Yo escribo. Vos dibujás</b>	Masculino	Internacional	Teatro	Experimentação
<b>Morrer no Teatro</b>	Masculino	Nacional	Teatro	Apocalipse
<b>Turma de 95</b>	Feminino	Nacional	Teatro	Tempo
<b>Anéis de Fogo</b>	Masculino	Nacional	Música	Experimentação
<b>Apollon</b>	Feminino	Internacional	Dança	Feminismo

<b>Reparar no olhar: Lisboa anos 90</b>	Coletivo	Nacional	Discurso	Cidade
<b>janeiro a março 2020</b>				
<b>Anarquismos (Pelo meio do quarto corre um rio mais claro)</b>	Masculino	Internacional	Teatro	História
<b>Habrás de ir a la guerra que empieza hoy</b>	Masculino	Internacional	Teatro	História
<b>Mickery Theatre: a theatre machine</b>	Masculino	Internacional	Discurso	Práticas Artísticas
<b>The Scene of Foreplay</b>	Feminino	Internacional	Discurso	Práticas Artísticas
<b>Djidiu</b>	Coletivo	Nacional	Discurso	Negritude
<b>Coreia</b>	Masculino	Nacional	Discurso	Práticas Artísticas
<b>Atlas das Utopias Reais</b>	Feminino	Nacional	Discurso	Cidade
<b>Infiltração</b>	Coletivo	Nacional	Dança	Experimentação
<b>Contagious</b>	Coletivo	Internacional	Música	Experimentação
<b>Mis Documentos</b>	Feminino	Internacional	Discurso/Teatro	Práticas Artísticas
<b>#PUNK</b>	Feminino	Internacional	Dança	Negritude
<b>100% POP</b>	Feminino	Internacional	Dança	Negritude
<b>Vladislav Delay Quintet</b>	Masculino	Internacional	Música	Experimentação
<b>Ça va exploser</b>	Coletivo	Nacional	Dança	Crise
<b>Um, Dois e Muitos</b>	Feminino	Nacional	Discurso	Práticas Artísticas
<b>Oráculo</b>	Feminino	Nacional	Dança	Tempo
<b>Jerusalem In My Heart</b>	Coletivo	Internacional	Música	Experimentação
<b>Lucrecia Dalt</b>	Feminino	Internacional	Música	Experimentação

A Nossa Cidade	Coletivo	Nacional	Teatro	Criação
----------------	----------	----------	--------	---------

**Quadro 4.5** – Análise da programação dos dois primeiros trimestres.

Observando o Quadro 4.5, podemos perceber que o assunto predominante na programação dos primeiros meses do TBA foi a própria experimentação, os processos de criação artística e uma reflexão alargada sobre as práticas artísticas, assuntos presentes em 16 dos 37 projetos apresentados. Esta atribuição de palavras-chave aos espetáculos foi feita de acordo com a interpretação das sinopses que pudemos ler nas brochuras respectivas, das quais retirámos as palavras-chave. O segundo assunto mais presente é a ideia de cidade, a sua observação, ideias sobre transformações a implementar ou sobre os seus problemas, para o qual encontramos cinco referentes. Em terceiro lugar, com seis momentos, destaca-se a presença de várias peças que abordam o tempo, seja pela ideia de repetição, a existência de ciclos, o decorrer da vida, até à História. Distinguem-se ainda quatro momentos onde o assunto principal é a reivindicação de direitos, com foco nas identidades negras e femininas, de um modo interseccional. Associámos ainda quatro momentos à crítica ao modo como vivemos, com espetáculos apocalípticos, crítica ao capitalismo e a ideia de crise.

Relacionando esta análise com o que já pudemos desenvolver anteriormente, compreendemos que os públicos tenham sido, em larga maioria, pessoas da comunidade artística, pois a programação parece dialogar precisamente com estas pessoas, já que a maioria dos projetos têm a reflexão sobre a criação artística enquanto matéria de trabalho. Fica clara a intenção de «intervir na arte futura», que Francisco Frazão identifica como objetivo do TBA, e que também justifica a vertente internacional que o TBA revela. Ao mesmo tempo, como já referimos, a equipa do TBA acredita que abordar o experimentalismo associado à arte traz à tona questões políticas que precisam de espaço de debate.

Outra das conclusões que tiramos sobre a programação é que esta vem ao encontro dos valores declarados pelo TBA: é evidente a aspiração pela experimentação, demonstra preocupações políticas e atenção à representatividade e é, por excelência, lugar de encontro e conversa, com um grande espaço da programação de discurso. Relativamente a este último ponto, consideramos que a programação de discurso, marcada pela abordagem bastante intelectualizada, terá ligações com o trabalho académico em estudos artísticos, mas também num âmbito mais alargado das ciências sociais e humanas. Simultaneamente, a programação de artistas e espetáculos que abarcam consigo ideias também defendidas por grupos ativistas, como o feminismo e o antirracismo, muito mediáticas atualmente, pode ser um gancho para captar novos públicos.

Esta ligação dos objetos artísticos à academia e ao ativismo, considerando-a uma oportunidade, é vista por Francisco Frazão como algo potencialmente benéfico para todas as partes: «Os espetáculos teriam a ganhar em ser vistos por essas pessoas e essas pessoas teriam a

ganhar em ver esses espetáculos» (Frazão, 2020), porém o diretor artístico teme que esses públicos não cheguem a envolver-se com a programação do TBA, senão com os que diretamente comunicam com os seus interesses e de forma pontual. Neste contexto, Ana Bigotte Vieira destacou um momento da programação de discurso que reuniu mais pessoas. No dia 11 de janeiro, a sessão de Práticas de Leitura foi dedicada ao livro *Djidiu*, uma coletânea de poemas sobre a experiência negra em Portugal criada pela Afrolis<sup>22</sup>. No mesmo dia, aconteceu em Lisboa, assim como noutras zonas do país, uma manifestação de homenagem a Luís Giovanni Rodrigues e de condenação da violência e do racismo. A propósito desse encontro, Ana Bigotte Vieira valoriza a comunidade que ali se reuniu, descrevendo que o TBA «foi um sítio um sítio onde as pessoas foram depois da manifestação, respiraram de alívio e falaram» (Bigotte Vieira, 2020).

Além de a programação de discurso não ser vista pela equipa como algo separado das outras áreas de programação (Frazão, 2020), o objetivo do TBA, explica Ana Bigotte Vieira, é demonstrar que «Todos os temas estão ligados, um assunto não pára para dar lugar a outro. Ou seja, a crítica é interseccional e exige um trabalho constante. O TBA quer ser um espaço com o qual se pode contar, com o qual diferentes comunidades podem contar» (Bigotte Vieira, 2020). Podemos verificar que quando o TBA apresenta programação que aborda questões identitárias consegue atrair mais públicos. Outros dos casos de sucesso foram as apresentações de Nora Chipaumire, que já referimos, e a peça *Apollon*, de Florentina Holzinger, que esgotou. Esta última, cuja campanha de comunicação já destacámos anteriormente, explorava as normas estabelecidas da fisicalidade da mulher, criticava o patriarcado e celebrava a expressão plena da resistência e da força da vida.

---

<sup>22</sup> A Afrolis é um projeto de rádio criado por afrodescendentes a viver em Lisboa.

## CONCLUSÃO

Com este trabalho, quisemos compreender que estratégias de comunicação um equipamento cultural pratica, de que forma se relaciona com o meio, identificar boas práticas e assinalar dificuldades.

O TBA constitui-se enquanto cristalização de uma resposta às mais recentes políticas públicas europeias para a cultura. A sua construção demonstrou-nos uma nova abordagem sobre o espaço e sobre a infraestrutura teatral, a definição de um novo posicionamento alicerçado em estratégias e valores renovados, dos quais destacamos a acessibilidade, a inclusão e a sustentabilidade. Além disso, as linhas programáticas do TBA assentam nessa construção quase de um modo indestrinçável e deixam claro um compromisso sociopolítico, alerta da relação recíproca entre a estética e a política. Este alinhamento é garante de uma comunicação clara, na medida em que a identidade é traduzida de forma coerente. Neste sentido, vale a pena assinalar que o desenho do posicionamento do TBA será o seu trabalho mais bem conseguido. Porém, paradoxalmente, esse posicionamento torna-o muito limitado no seu alcance, e levanta o perigo de ficar ensimesmado.

Avançámos com esta dissertação sabendo que o TBA é ainda um projeto recente e que não teríamos forma de avaliar os efeitos reais das práticas que acabámos de destacar. Recorde-se ainda que a súbita paragem de atividade no ano de 2020, com a pandemia, veio interromper uma fase importante de afirmação do TBA. Prestámo-nos à análise das estratégias aplicadas previamente e acreditamos que há aprendizagens a retirar desta experiência, especialmente úteis a agentes culturais e profissionais da comunicação cultural. Por outro lado, estamos perante um trabalho prolongado. A criação de um equipamento cultural e a sua comunicação não são processos estanques, mas contínuos. Pudemos concluir que um dos maiores desafios do TBA é a gestão das equipas internas, o que leva a crer que a engrenagem de um equipamento como o TBA exigirá um esforço constante a interiorização de práticas, melhorias, avanços e recuos. A lentidão é urgente, no sentido em que o desenvolvimento da comunicação de um teatro implica relações, interna e externamente, para se fortalecer e alimentar sinergias.

Neste sentido, acreditamos que a gestão de um equipamento cultural é eminentemente um trabalho de comunicação. Exige dinâmicas relacionais que precisam de ser estimuladas, mantidas e melhoradas em permanência. A ligação à comunidade, a diferentes grupos através de relações com outras instituições públicas, associações e grupos da sociedade civil procurando, sobretudo, aqueles que habitualmente estão excluídos da experiência simbólica oferecida pelos equipamentos culturais, deverá ser, na nossa opinião, um dos eixos principais do trabalho de comunicação.

Portuguese cultural organizations today rely on key alliances and connections; they are well-structured working spaces grounded on collaborative professionalization and networking, and that link the most recognized artistic structures and other partner organizations for the promotion of very diverse cultural and artistic activities and practices. (Borges, 2017)

Como vimos, é através destas relações que um equipamento cultural poderá alcançar novos públicos, pelo que o conhecimento profundo do território em que está inserido é imprescindível para que o posicionamento seja bem definido. Do mesmo modo, a programação deverá refletir aquilo que são as preocupações das populações.

O potencial comunicacional de um equipamento cultural é enorme, na medida em que a experiência estética contribui para a percepção e o sentimento de um mundo comum. Pela sua capacidade de afetação, os equipamentos podem enriquecer o capital cultural, simbólico, dos indivíduos e valorizar os territórios, potenciando a melhoria da qualidade de vida e garantindo identidade às cidades. Talvez falte, na sociedade, uma crença generalizada sobre a importância ou “utilidade” destes espaços. Um equipamento teatral não serve para entreter, no sentido de distrair. Pode servir para isso, mas essa não é a sua finalidade. Além de oferecer opções de lazer, um equipamento cultural vem suprir uma necessidade primordial: a construção de um mundo comum sensível. Ora, a conclusão mais relevante deste trabalho prende-se precisamente nisto. A comunicação cultural deve estar comprometida com esta ideia. Deve promover encontros, convocar públicos distintos e criar uma *conversa* com estes. Essa *conversa* nascerá da consciência, por parte dos equipamentos culturais, de que a experiência dos públicos se deve fazer em emancipação, como explicou Jacques Rancière (2010). É preciso que a comunicação cultural dilua a oposição entre quem assiste e quem atua. Dessa forma, constituir-se-ão comunidades emancipadas, onde prevaleçam valores de liberdade, partilha e generosidade. Simultaneamente, estes movimentos terão de ser valorizados por outras instituições de poder, como as autarquias.

Futuramente, será relevante identificar e estudar os públicos do TBA. No mesmo sentido, acreditamos que haveria benefícios em desenvolver estudos longitudinais sobre o desenvolvimento do projeto do TBA e de outros equipamentos culturais. Deixamos ainda a expectativa de um progressivo desenvolvimento do meio cultural que corresponda às necessidades estéticas e políticas – porque são indissociáveis – como erva daninha, que se vai espalhando e encontra lugares no espaço público, oferecendo cultura, de formas únicas e diversas, numa alusão ao conceito de rizoma (Deleuze & Guattari, 2007).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉ, I. (2016), “Conclusão” In *Atlas das Utopias Reais: Criatividade, Cultura e Artes*, (Gant, A. C. et al.), pp. 116-117, Lisboa, Outro Modo, Cooperativa Cultural, CRL.
- ANDRÉ, I. (2016), “O que é a criatividade e para que serve?” In *Atlas das Utopias Reais: Criatividade, Cultura e Artes*, (Gant, A. C. et al.), pp. 8-9, Lisboa, Outro Modo, Cooperativa Cultural, CRL.
- BONET, L. & SCHARGORODSKY, H. (2018), *Theatre Management: Models and Strategies for Cultural Venues*, Elverum, Kunnskapsverket. pp. 183-202.
- BORGES, V. (2017), “Cultural organizations, collaborative contexts and public: How they become small communities”, In *Portuguese Journal of Social Science*, 16:3, pp. 359–76.
- BORGES, V. (2021), “Políticas públicas para a cultura e a gestão dos equipamentos teatrais: O Teatro Nacional D. Maria II em Lisboa” In *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 95, 2021, pp. 43-60.
- BORGES, V. et al. (2019), *Políticas públicas, equipamentos culturais e a “viragem” à participação dos cidadãos*, DINÂMIA’CET – IUL.
- BOURDIEU, P. (2021), *O Poder Simbólico* (F. Tomaz, Trad.), Lisboa, Edições 70. (2ª Edição) (Edição original, 1989).
- BRUGUERA, T. (2019), “Art as a Verb” In *We are many: Art, the Political and Multiple Truths*, (Volz, J. & Ngcobo, G., org.), pp. 152-163, Koenig Books London.
- BRYMAN, A., & BURGESS, R. G. (Eds.) (1994), *Analyzing qualitative data* (Vol. 11), London: Routledge.
- CAMPAGNA, F. (2019), “Reality-Making: Politics and Metaphysics” In *We are many: Art, the Political and Multiple Truths*, (Volz, J. & Ngcobo, G., org.), pp. 44-57, Koenig Books London.
- CARMO, C. (2016) “Utopias Reais: Vislumbrando o futuro, hoje?” In *Atlas das Utopias Reais: Criatividade, Cultura e Artes*, (Gant, A. C. et al.) pp. 12-17, Lisboa, Outro Modo, Cooperativa Cultural, CRL.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2007), “1. Introdução: Rizoma” In *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2* (R. Godinho, Trad.), pp. 21-50. Lisboa, Assírio & Alvim (Edição original, 1972).
- EMERSON, R. M., FRETZ, R. I., & SHAW, L. L. (2011), *Writing ethnographic fieldnotes*, University of Chicago Press.
- FLICK, U. (2018), *An introduction to qualitative research*, sage.
- FORTUNA, C. (2012), “Henri Lefebvre e o Direito à Cidade” In *O Direito à Cidade*, (Lefebvre, H.), pp. 5-14, Lisboa, Estúdio e Livraria Letra Livre.
- GANT, A. C. et al. (2016), *Atlas das Utopias Reais: Criatividade, Cultura e Artes*, Lisboa, Outro Modo, Cooperativa Cultural, CRL.

HALLAHAN, K. et al. (2007), “Defining Strategic Communication” In *International Journal of Strategic Communication*, 1:1. pp. 3-35, DOI: 10.1080/15531180701285244.

JOLY, M. (2019), *A imagem e os signos* (L. C. Costa, Trad.), Lisboa, Edições 70. (Edição original, 1994).

LEFEBVRE, H. (2012), *O Direito à Cidade* (R. Lopo, Trad.), Lisboa, Letra Livre (Edição original, 2000).

LUCA, L et al. (2020). The FOMO Syndrome and the Perception of Personal Needs in Contemporary Society. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 11(1Sup1), 38-46. <https://doi.org/10.18662/brain/11.1Sup1/27>.

MAFFEI, L. (2020), *Elogio da Lentidão* (J. Serra, Trad.), Lisboa, Edições 70 (Edição original, 2014).

NEL·LO, O. (2018), *A Cidade em Movimento* (M. Brito, Trad.), Lisboa, Livraria Tigre de Papel (Edição original, 2015).

PRADO COELHO, E. (1980), “Aplicar Barthes” In *O Prazer do Texto* (Barthes, R.), pp: 9-30. Lisboa, Edições 70.

RANCIÈRE, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado* (J. M. Justo, Trad.), Lisboa, Orfeu Negro (Edição original, 2008).

STIEGLER, B. (2018), *A Miséria Simbólica*, (L. Lima, Trad.), Lisboa, Orfeu Negro. (Edição original, 2004).

## ANEXOS

### ANEXO A – Notas biográficas dos entrevistados

#### Ana Bigotte Vieira

Programadora de discurso do Teatro do Bairro Alto.

Licenciou-se em História Moderna e Contemporânea (ISCTE), especializando-se em Cultura e Filosofia Contemporâneas (FCSH-UNL), e em Estudos de Teatro (UL). Entre 2009 e 2012 foi *Visiting Scholar* no Departamento de Performance Studies da New York University. A sua tese de Doutoramento recebeu uma Menção Honrosa em História Contemporânea pela Fundação Mário Soares. Integra o Instituto de História Contemporânea e Centro de Estudos de Teatro. É cofundadora e curadora da plataforma baldio | Estudos de Performance, e dramaturgista em teatro e em dança. Foi bolseira no projeto ERC TKB / *Transmedia Knowledge Base for the Performing Arts*, e presentemente desenvolve com o coreógrafo João dos Santos Martins um projeto de historicização coletiva da dança em Portugal intitulado *Para uma timeline a haver*, participando também no grupo coordenado pela Professora Maria João Brilhante que levará a cabo uma primeira indexação do espólio do teatro da Cornucópia. Integra a Associação BUALA. Traduziu vários autores, sobretudo de teatro e filosofia, como Luigi Pirandello, Giorgio Agamben e Maurizio Lazzarato.

#### Diana Combo

Programadora de música do Teatro do Bairro Alto<sup>23</sup>.

Licenciada em Som e Imagem pela ESAD.CR (Caldas Rainha), onde lecionou Artes Sonoras, Introdução ao Vídeo e Teoria da Imagem durante um ano letivo, como professora assistente. Ainda no âmbito académico, foi aluna da pós-graduação em Artes Sonoras da Universidade de Barcelona e do mestrado em Artes Musicais da FCSH. Tem trabalhado desde 2008 no âmbito da criação artística, nomeadamente sonora e musical, a solo e em colaboração com músicos e artistas de outras áreas. O seu percurso criativo tem sido pontuado com participações em workshops (improvisação livre, construção de instrumentos eletrónicos, gravações de campo, etc.), residências e colaborações profissionais em variadas áreas, desde a produção e edição de música e vídeo à criação de espetáculos de teatro e cinema, seja como assistente, criadora ou cocriadora e/ou intérprete/performer. Desde 2013 tem mostrado trabalho em vários palcos e salas do país (TNDMII, Teatro Maria Matos, São Luiz, ZDB, Auditório do Passos Manuel, Cinema Batalha...). Colaborou, entre outros, com João Sousa Cardoso, Ana Borralho e João Galante, Alessandro Bosetti, David Maranhã, Adriana Sá, Filipe Silva, Andrea Neumann e Burkhard Beins.

#### Francisco Frazão

Diretor artístico do Teatro do Bairro Alto.

Francisco Frazão foi programador de teatro da Culturgest, de 2004 a 2017, e é licenciado em Línguas e Literaturas Modernas, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde

---

<sup>23</sup> À data da entrevista, maio de 2020. À data de submissão desta dissertação, Yaw Tembe está encarregue da programação de música do TBA.

estudou Literatura Comparada, tendo pertencido à direção de Os Fazedores de Letras, jornal da Associação de Estudantes.

Colaborou com a Associação Cultural Abril em Maio e escreveu para o suplemento *Mil-Folhas* do jornal *Público*. Colaborou também com os Artistas Unidos e traduziu Samuel Beckett, Jon Fosse, Stephen Greenhorn e Harold Pinter.

### **Laura Lopes**

Programadora de artes performativas do Teatro do Bairro Alto

Licenciou-se em Psicopedagogia Curativa em 1999 e concluiu a Pós-Graduação em Gestão Cultural em 2006. Entre 2004 e 2008, trabalhou na área da produção e gestão da Nextart – Centro de Experimentações Artísticas. De março de 2009 ao encerramento do Teatro Maria Matos, foi Assistente de Programação, tendo desempenhado tarefas de apoio à direção artística, coprogramação, coordenação de eventos e gestão das Redes de Programação Europeias que o TMM integrou desde junho de 2012.

### **Rita Tomás**

Diretora de comunicação do Teatro do Bairro Alto

Entre 2009 e 2018, foi assistente de comunicação no Teatro Maria Matos, tendo passado anteriormente pela assessoria de imprensa do Centro Cultural de Belém. Licenciada em Ciências da Cultura pela Faculdade de Letras, tem formação em Edição de Livros e Formatos Digitais na Universidade Católica Portuguesa e foi bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian no MA em *Arts Administration and Cultural Policy* na Goldsmiths College, em Londres. Paralelamente, lecionou cursos de comunicação na Escola Superior de Teatro e Cinema, no Forum Dança e no âmbito da Acesso Cultura. Tem desempenhado funções de consultora de comunicação em projetos de artes performativas, cinema e televisão.

## **ANEXO B**

### **Guião da Entrevista feita a Laura Lopes, programadora de artes performativas do TBA**

O que distingue o Teatro do Bairro Alto?

Há, sobre um novo teatro, inaugurado em 2019, a responsabilidade de uma construção que responda ao tempo que vivemos?

Quais eram os objetivos de partida para a concretização do teatro?

Esses objetivos vêm da relação com outros atores da cena cultural de Lisboa?

Por toda a programação do TBA, mas também na cenografia que preenche o foyer, a cidade é trazida para o teatro como assunto para reflexão. O teatro, hoje, também serve para isso, para pensar os espaços e a cidade?

De uma perspetiva global, quais são os públicos-alvo do TBA? O que os caracteriza?

Enquanto estagiei no TBA, pude observar que havia no público pessoas que pertencem ao setor da cultura, sobretudo artistas, bem como pessoas conhecidas da equipa.

Apesar do curto espaço de tempo, verificam alterações (relacionadas com a consolidação do projeto)?

Ao mesmo tempo, o facto de o TBA reunir artistas pode ser uma oportunidade. Há expectativas sobre como promover essa reunião e de o TBA se relacionar com isso? Essa ideia faz parte dos objetivos do TBA?

A experimentação e o emergente podem ser uma barreira ou um fator de atração. Como analisas isto em relação aos artistas e aos públicos, no geral, que vão ao TBA?

Consideras que existem diferenças entre os públicos de artes performativas em relação aos públicos do TBA? Quais?

Enquanto programadora, que expectativas tens em relação aos públicos da programação de teatro e artes performativas? Há, através da programação, uma estratégia para lhes chegar?

De que forma têm sido recebidos as criações e os materiais relacionados com estas que são disponibilizados online? Podcasts, Live-Streaming.

Como foi pensada a primeira programação do teatro?

Há programação de espetáculos já existentes e outra que é criada como proposta do TBA a artistas. Como tem sido feito esse trabalho de encomenda?

Que relevância têm para o projeto do TBA os espetáculos criados originalmente?

O facto de o TBA estar ligado ao experimental e ao emergente torna-o num lugar para a construção de uma consciência do mundo atual. Vejo isso nos valores do TBA, um teatro verde, acessível e inclusivo, mas também na programação. Em vários espetáculos ou criações o pensamento passa pela reivindicação de direitos, a autodeterminação, a emancipação (feminina e queer), e também pelo futuro, as utopias, os apocalipses e o sufoco do capitalismo (Bifo Berardi). Há um caminho que o TBA decide percorrer?

Analisando a programação existente, incluindo também a que não chegou a ser apresentada, guardei a frase «Interessa-nos a conversa», que surge quando são propostas as “Duplas”, espetáculos para ver seguidos. Há aqui um apelo do TBA para uma relação dialética entre os espetáculos. Quais são as expectativas que o TBA tem sobre essas conversas? Onde esperam que ressoe?

«E vamos desfazendo as barreiras invisíveis que nos separam. Começando por aprender a vê-las”» lê-se na brochura daquele que seria o terceiro trimestre do TBA. É por aqui que o TBA continuará?

No teu trabalho enquanto programadora, houve momentos em que procuraste criar uma relação de proposta aos artistas, em vez de trazer uma obra previamente criada. Vês essa escolha como via para a criação de algo com um interesse acrescido pela relação mais próxima com os artistas? Como tem sido?

Relativamente à programação de artistas internacionais, como é que o TBA se posiciona? É uma procura que se prende com a inovação, a variedade, uma busca por ideias em falta na cena artística portuguesa? Qual é a mais-valia procurada?

Perante a pandemia do novo coronavírus, de que forma foi afetada a programação que diriges?

Que desafios é que se colocam à programação face ao financiamento previsto para o TBA?

A atual situação de pandemia impôs mais restrições?

Que constrangimentos financeiros existem? Com artistas? Com a equipa de trabalho do teatro?

Desde o início de março, com o teatro de portas fechadas, de que forma é que este momento único está a ser incorporado pelo TBA? Surgiram oportunidades?

Apesar do momento de incerteza que vivemos, que imagens e que ideias prevês para o futuro do TBA?

## **ANEXO C**

### **Guião da Entrevista feita a Rita Tomás, direção de comunicação do TBA**

Para que serve um teatro?

O que distingue o Teatro do Bairro Alto?

Há, sobre um novo teatro, inaugurado em 2019, a responsabilidade de uma construção que responda ao tempo que vivemos?

Quais eram os objetivos de partida para a concretização do teatro?

Esses objetivos vêm da relação com outros atores da cena cultural de Lisboa?

De que modo é que o TBA se enquadra na cidade de Lisboa?

Por toda a programação do TBA, mas também na cenografia que preenche o foyer, a cidade é trazida para o teatro como assunto para reflexão. O teatro, hoje, também serve para isso, para pensar os espaços e a cidade?

A comunicação do TBA é prévia à existência de espaço e programação. O que motivou isso? Que resultados obtiveram?

Como é que a presença digital do TBA tem sido diferenciadora? Qual tem sido a estratégia?

Perante a pandemia do novo coronavírus, como é que estratégia foi adaptada TBA?

De que forma têm sido recebidos as criações e os materiais relacionados com estas que são disponibilizados online? Podcasts, Live-Streaming.

Quais são os públicos do TBA?

Para atingir diferentes públicos, que estratégias de comunicação são privilegiadas?

Enquanto estagiei no TBA, pude observar que havia no público pessoas que pertencem ao setor da cultura, sobretudo artistas, bem como pessoas conhecidas da equipa.

Há expectativas sobre como alterar isso, de aproximar outras pessoas, externas à cena artística?

Ao mesmo tempo, esta aparente especialização do público pode ser uma oportunidade, na medida em que um público que se aproxima de diversas formas pode encontrar lá um lugar de reunião.

A experimentação e o emergente podem ser uma barreira ou um fator de atração. Qual tem sido a experiência do TBA sobre isto?

Perante a pandemia do novo coronavírus, qual foi a estratégia adotada pelo TBA? Não possuindo um arquivo tão vasto quanto outras instituições, como tem sido ter um teatro ativo apesar de fechado?

Este momento trouxe uma aceleração da transição para o digital. Esta situação trouxe vantagens para o TBA?

Há programação de espetáculos já existentes e outra que é criada como proposta do TBA a artistas. Que relevância têm para o projeto do TBA os espetáculos criados originalmente?

O facto de o TBA estar ligado ao experimental e ao emergente torna-o num lugar para a construção de uma consciência do mundo atual. Vejo isso nos valores do TBA, um teatro verde, acessível e inclusivo, mas também na programação. Em vários espetáculos ou criações o pensamento passa pela reivindicação de direitos, a autodeterminação, a emancipação (feminina e queer), e também pelo futuro, as utopias, os apocalipses e o sufoco do capitalismo (Bifo Berardi). Que perceção tens sobre a forma como estas ideias têm sido recebidas?

Analisando a programação existente, incluindo também a que não chegou a ser apresentada, guardei a frase «Interessa-nos a conversa», que surge quando são propostas as “Duplas”, espetáculos para ver seguidos. Há aqui um apelo do TBA para uma relação dialética entre os espetáculos. Quais são as expectativas que o TBA tem sobre essas conversas? Onde esperam que ressoe?

«E vamos desfazendo as barreiras invisíveis que nos separam. Começando por aprender a vê-las”» lê-se na brochura daquele que seria o terceiro trimestre do TBA. É por aqui que o TBA continuará?

Que constrangimentos financeiros existem? Com artistas? Com a equipa de trabalho do teatro? Para as formas de comunicação?

Desde o início de março, com o teatro de portas fechadas, de que forma é que este momento único está a ser incorporado pelo TBA? Surgiram oportunidades?

Apesar do momento de incerteza que vivemos, que imagens e que ideias prevês para o futuro do TBA?

## **ANEXO D**

### **Guião da Entrevista feita a Francisco Frazão, direção artística do TBA**

Na tua opinião, para que serve um teatro?

O que distingue o Teatro do Bairro Alto?

Há, sobre um novo teatro, a responsabilidade de uma construção que responda ao tempo que vivemos?

O que é que foi importante trazer para o projeto e que é inovador e diferenciador em relação a outros espaços culturais? (programação, artistas, comunicação)

Por toda a programação do TBA, mas também na cenografia que preenche o foyer, a cidade é trazida para o teatro como assunto para reflexão. Existe o propósito de o TBA se relacionar com o território envolvente?

De que modo é que o TBA se enquadra na cidade de Lisboa?

Como é que o projeto TBA se relaciona com outros projetos da cidade?

A comunicação do TBA é prévia à existência de espaço e programação. O que motivou isso? Que resultados obtiveram?

Perante a pandemia do novo coronavírus, qual foi a estratégia adotada pelo TBA?

Quais são os públicos-alvo do TBA?

Enquanto estagiei no TBA, observei que o público era constituído maioritariamente por pessoas que pertencem ao setor da cultura, sobretudo artistas, bem como pessoas conhecidas da equipa. Apesar do curto espaço de tempo, verificam alterações?

Há expectativas sobre como alterar isso, de aproximar outras pessoas, externas à cena artística?

Ao mesmo tempo, esta aparente “especialização” do público pode ser uma oportunidade, na medida em que um público que se aproxima de diversas formas pode encontrar lá um lugar de reunião.

A experimentação e o emergente podem ser uma barreira ou um fator de atração. Qual tem sido a experiência do TBA sobre isto?

Como é que a dinâmica do centro periferia está presente no TBA?

Falar sobre a barreira da intelectualização – que acaba sempre numa elite

O caso da nora chipaumire INMUNE

Nas várias áreas de programação, houve momentos em que procurou criar-se uma relação de proposta aos artistas, em vez de trazer uma obra previamente criada. Vês essa escolha como via para a criação de algo com um interesse acrescido pela relação mais próxima com os artistas? Como tem sido?

Relativamente à programação de artistas internacionais, como é que o TBA se posiciona? É uma procura que se prende com a inovação, a variedade, uma busca por ideias em falta na cena artística portuguesa? Qual é a mais-valia procurada?

O facto de o TBA estar ligado ao experimental e ao emergente torna-o num lugar para a construção de uma consciência do mundo atual. Vejo isso nos valores do TBA, um teatro verde, acessível e inclusivo, mas também na programação. Em vários espetáculos ou criações o pensamento passa pela reivindicação de direitos, a autodeterminação, a emancipação (feminina e queer), e também pelo futuro, as utopias, os apocalipses e o sufoco do capitalismo (Bifo Berardi). Há um caminho que o TBA decide percorrer?

Analisando a programação existente, incluindo também a que não chegou a ser apresentada, guardei a frase «Interessa-nos a conversa», que surge quando são propostas as “Duplas”, espetáculos para ver seguidos. Há aqui um apelo do TBA para uma relação dialética entre os espetáculos. Quais são as expectativas que o TBA tem sobre essas conversas? Onde esperam que ressoe?

«E vamos desfazendo as barreiras invisíveis que nos separam. Começando por aprender a vê-las”» lê-se na brochura daquele que seria o terceiro trimestre do TBA. É por aqui que o TBA continuará?

Perante a pandemia do novo coronavírus, qual foi a estratégia adotada pelo TBA? Não possuindo um arquivo tão vasto quanto outras instituições, como tem sido ter um teatro ativo apesar de fechado?

Este momento trouxe uma aceleração da transição para o digital. Esta situação trouxe vantagens para o TBA?

Que constrangimentos relativos ao financiamento do projeto existem? Com artistas? Com a equipa de trabalho do teatro?

Que eixos consideras essenciais numa política de financiamento nesta área?

Como é que o diretor se relaciona com outros membros da equipa?

Desde o início de março, com o teatro de portas fechadas, de que forma é que este momento único está a ser incorporado pelo TBA? Surgiram oportunidades?

Apesar do momento de incerteza que vivemos, que imagens e que ideias prevês para o futuro do TBA?

**ANEXO E – Fotografia da sala, durante a performance de Von Calhau!**



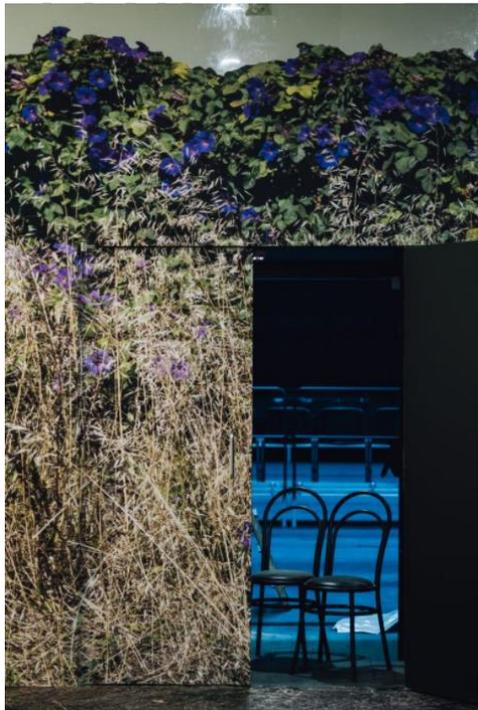
Créditos: José Frade

**ANEXO F – Fotografia da Sala Manuela Porto, durante a conferência de Franco Bifo Berardi**



Créditos: Joana Linda

**ANEXO G – Três fotografias da Sala Manuela Porto com cenografia de José Capela**



Créditos: Joana Linda

**ANEXO H – Fotografia da sinalética dos WC, no dia de abertura do TBA**



Créditos: Joana Linda

