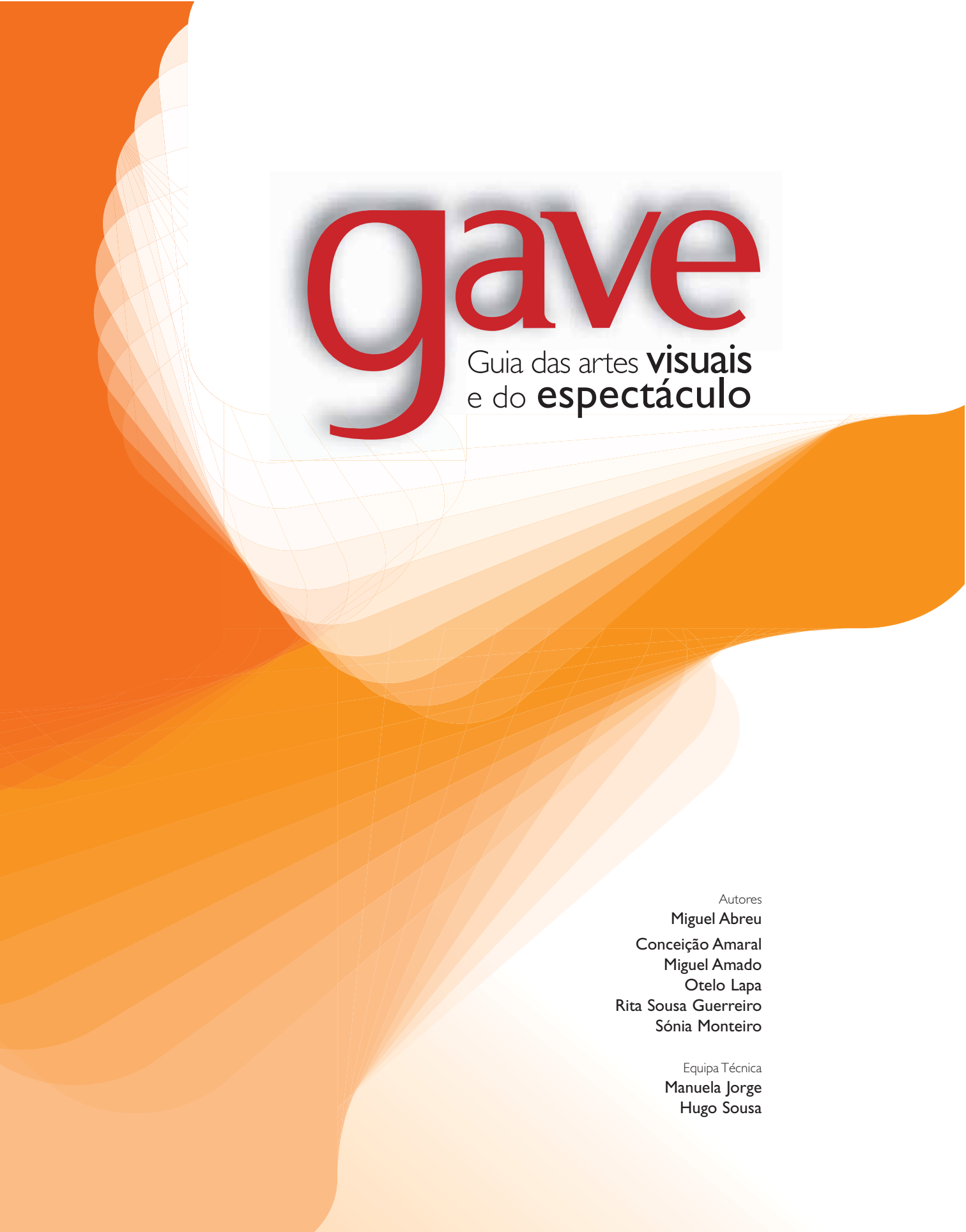




gave

Guia das artes **visuais**
e do **espectáculo**

Autores

Miguel Abreu

Conceição Amaral

Miguel Amado

Otelo Lapa

Rita Sousa Guerreiro

Sónia Monteiro

Equipa Técnica

Manuela Jorge

Hugo Sousa



gave

Guia das artes **visuais**
e do **espectáculo**

Autores

iguel Abreu

Conceição Amaral

iguel Amado

Otelo Lapa

Rita Sousa Guerreiro

Sónia Monteiro

Equipa Técnica

anuela Jorge

Hugo Sousa

GAVE 2006

Cassefaz – Teatro Total

ISBN

972-99322-5-5

Autores

iguel Abreu
concepção e coordenação geral

Depósito Legal N.º

245193/06

Conceição Amaral

produção e montagem de exposições

Tiragem

1000 exemplares

iguel Amado

artes visuais

Otelo Lapa

a direcção de cena

Lisboa, Julho de 2006

Rita Sousa Guerreiro

a gestão financeira e as artes

Sónia Monteiro

a lei e as artes

Equipa Técnica

anuela Jorge
recolha e inserção de informação
concepção técnica do directório de contactos

Hugo Sousa
recolha de informação

Edição

Instituto das Artes/ Ministério da Cultura

Director

Jorge Vaz de Carvalho
Coordenação Editorial
aria José Verissimo
Helena Garret

Execução gráfica

Editorial do Ministério da Educação

Introdução	7
Capítulo I	
O Criador. Processos de Criação e de Investigação	9
1 • O GAVE na perspectiva do <i>criador</i>	10
2 • Do apelo ou vocação para a criação até ao acto criativo	11
2.1 • O criador enquanto produtor do seu trabalho	12
2.2 • As profissões(?) criativas	13
2.3 • A criação colectiva	13
2.4 • O <i>criador</i>	14
3 • Formação e escola	16
3.1 • O <i>criador</i> autodidacta	16
3.2 • Escolas/formação para as artes do espectáculo	17
3.3 • A formação do <i>criador</i> ou a formação do técnico?	22
3.3.1 • A formação técnica e clássica	22
3.3.2 • A importância do estágio	22
3.3.3 • A importância da produção e do <i>management</i>	23
3.4 • Escolas/formação para as artes visuais	23
4 • A investigação	26
4.1 • A investigação nas artes do espectáculo	26
4.2 • A investigação nas artes visuais	27
5 • As residências artísticas	31
5.1 • As residências artísticas para as artes do espectáculo	31
5.2 • Programas de residências para artistas visuais	31
Capítulo II	
O Criador e a Produção do Bem Artístico	35
1 • As artes visuais	36
1.1 • A exposição de arte contemporânea	36
1.1.1 • Como produzir uma exposição	36
1.1.2 • Identificação dos intervenientes	37
1.1.3 • Os espços de exposição/apresentação	38
1.1.4 • Concepção e estruturação do projecto; concepção artística e concepção estratégica; pós produção	39
1.1.5 • Constituição da equipa	41
1.1.6 • Montagem/instalação	44

1.1.7 • Condições de transporte, manuseamento e exposição	45
1.1.8 • Inauguração	48
1.1.9 • Publicidade	48
1.1.10 • Funcionamento e manutenção/exploração	49
1.1.11 • Itinerância do projecto	50
1.1.12 • Desmontagem e conclusão	51
1.1.13 • Avaliação final do evento/projecto	52
2 • As artes do espectáculo	53
2.1 • A direcção de cena	53
2.1.1 • Sobre a designação «direcção de cena»	53
2.1.2 • Sobre a actividade e funções da direcção de cena	54
2.1.3 • A direcção de cena durante a construção e apresentação de um espectáculo	57
2.1.4 • A direcção de cena como uma mais-valia para o processo criativo	58
2.1.5 • Breve história dos teatros como espaços de representação	58
2.1.6 • Diferentes tipos de espectáculos	60
2.1.7 • Funções artísticas e técnicas dos elementos intervenientes nos diferentes tipos de espectáculos	61
2.1.8 • O teatro como espaço de representação, numa perspectiva técnica e arquitectónica	65
2.1.9 • A produção (executiva) de um espectáculo	68
Capítulo III	
A Lei e as Artes	83
I • Estrutura jurídica	84
1.1 • Introdução	84
1.2 • Tipos	84
1.3 • Procedimento de constituição	89
1.4 • Algumas questões fiscais	96
1.5 • Informações diversas	105
1.6 • Legislação	105
1.7 • Contactos	107
2 • Mecenato	108
2.1 • Mecenato	108
2.2 • Noção de donativo para efeitos de Estatuto do Mecenato	108
2.3 • Legislação aplicável	113
2.4 • Contactos	113
3 • A legalização de recintos e de espectáculos	114
3.1 • Licenciamento de recintos de espectáculos de natureza artística	114
3.2 • Recintos itinerantes e recintos improvisados	115

3.3 • Utilização de recintos	115
3.4 • Realização de espectáculos na via pública ou em igrejas	116
3.5 • Registo do promotor	116
3.6 • Legislação	117
3.7 • Classificação de espectáculos	117
3.8 • Licença de representação	118
3.9 • Afixações obrigatórias	118
3.10 • Publicidade	119
3.11 • Bilhetes	119
3.12 • Reserva de lugares e livre-trânsito	120
3.13 • Piquete de bombeiros e força policial	120
3.14 • Representação do promotor	120
3.15 • A Inspeção-Geral das Actividades Culturais	121
3.16 • Legislação aplicável	121
3.17 • Contactos	121
4 • Enquadramento das relações laborais e de prestação de serviços	123
4.1 • Os artistas enquanto trabalhadores por conta de outrem	123
4.2 • Os artistas enquanto trabalhadores independentes	126
4.3 • Trabalho de menores em actividade de natureza cultural ou artística	128
4.4 • Medalha de mérito cultural	130
4.5 • Subsídio de mérito cultural	131
4.6 • Legislação aplicável	131
4.7 • Contactos	132
5 • Direitos de autor e direitos conexos	133
5.1 • Introdução	133
5.2 • Obra	133
5.3 • Conteúdo do direito de autor	134
5.4 • Titularidade do direito de autor	134
5.5 • Duração	135
5.6 • Transmissão e oneração do conteúdo patrimonial do direito de autor e utilização da obra	135
5.7 • Utilizações livres	136
5.8 • Direitos conexos	136
5.9 • Gestão do direito de autor e dos direitos conexos	138
5.10 • Registo	139
5.11 • Legislação (nacional)	139
5.12 • Contactos	140

6 • Pessoas colectivas de utilidade pública	141
6.1 • Noção	141
6.2 • Condições de atribuição do estatuto de utilidade pública	141
6.3 • Isenções fiscais	141
6.4 • Regalias	142
6.5 • Procedimento	143
6.6 • Registo	143
6.7 • Deveres	144
6.8 • Legislação	144
6.9 • Contactos	144

Capítulo IV

A Política de Comunicação	145
Remete para CD-ROM	

Capítulo V

A Gestão Financeira e as Artes	147
I • O orçamento	150
1.1 • O orçamento da organização	151
1.1.1 • Custos da organização	151
1.2 • O orçamento do projecto	152
1.2.1 • Custos do projecto	152
1.3 • <i>Break-even point</i> (bep)	159
1.4 • Proveitos do projecto	160
1.4.1 • Proveitos do projecto nas artes do espectáculo	160
1.4.2 • Proveitos do projecto nas artes visuais	163
1.5 • Outros proveitos	164
1.5.1 • Mecenato cultural	164
1.5.2 • Patrocínios	166
1.5.3 • Co-produção	167
1.5.4 • Financiamentos	167

O *Guia das Artes Visuais e do Espectáculo – GAVE 2006* – dá continuidade a um trabalho de reflexão e de sistematização de informação sobre a Produção e a Gestão Cultural em Portugal, iniciado em 1987 pela produtora Cassefaz, primeiro através da revista de teatro *O Actor*, depois em 1995 através do *Guia das Artes do Espectáculo – Teatro e Dança*. Actualizado em 1999 com um novo enquadramento extensível também à Música, o GAE transforma-se agora em 2006 no GAVE, graças à sua oportuna atenção às artes visuais.

São quase vinte anos de permanente trabalho de acompanhamento, de reflexão, de pesquisa e de divulgação, no *campus* da Produção e da Gestão Cultural, que acompanham toda uma mudança de mentalidades (que por vezes provocaram), de comportamentos, de objectivos, de estratégias e de conteúdos, quer de iniciativa pública, quer de iniciativa privada, que hoje identificamos como a actual geografia das artes *performativas* em Portugal.

Com o apoio da revista *O Actor* e do *Guia das Artes do Espectáculo* de 1995, implementámos as primeiras aulas de produção cultural em Portugal, no final dos anos 80, e esperamos continuar a ser um instrumento de apoio e de estudo para a Formação que hoje prolifera sobre estas matérias de Norte a Sul do país.

A extensão do GAVE às artes visuais, conscientes que estamos das suas distintas especificidades em relação às artes do palco, não deixa de chamar a atenção para o facto de cada vez mais os públicos se interessarem por uma recepção artística mais geral e contextualizada, por um lado e, por outro lado, pelo facto de cada vez mais os artistas se interessarem pelas artes vizinhas, na construção de bens artísticos «de fronteira», por vezes inclassificáveis pelos cânones tradicionais.

Ou seja, sempre e uma vez mais, tudo está em aberto e em permanente mudança, pelo que em breve começaremos a trabalhar num novo conceito de Guia e de Formação nas áreas da Produção e da Gestão Cultural, avançando ao ritmo do mundo. Portugal também lá está.

Quero expressar o meu mais profundo agradecimento a todas as pessoas que colaboraram na escrita do presente GAVE – a Conceição Amaral, o Miguel Amado, o Otelo Lapa, a Rita Sousa Guerreiro, a Sónia Monteiro. E na sua composição técnica e recolha de informação para o Directório de Contactos, a Manuela Jorge e o Hugo Sousa.

Um agradecimento ainda ao Ministério da Cultura, através do Instituto das Artes, dos seus directores e dos seus funcionários, que mais uma vez reconheceu o interesse deste trabalho assegurando o seu financiamento e a sua concretização, a sua edição e a sua distribuição.

Um obrigado final a todos os leitores que, acompanhados no seu trabalho e nas suas aulas por estes Guias, justificam renovadas edições e nos entusiasmam na continuação de um trabalho de bastidores, estruturante, tão discreto quanto empenhado e esforçado.

Ao trabalho, pois.

Miguel Abreu
Autor e coordenador do *GAVE*
Director da Cassefaz



O Criador. Processos de Criação e de Investigação

Capítulo I

Organizar um Guia das Artes na perspectiva do *criador* não é desafio fácil. Antes de mais, porque a problemática do *criador* dispersa-se em múltiplos artigos e escritos de conceituados autores, depois porque a nossa missão não é, exactamente, a promoção de um debate de cariz filosófico sobre *criador* e *criação artística*.

A missão de um Guia na perspectiva do *criador* é, essencialmente, *guiar* esse *criador*, e quem se assume ou é reconhecido como tal, *no sistema artístico e no sistema cultural*. Privilegiamos o apoio ao *criador* no que diz respeito essencialmente à sua afirmação no sistema cultural, mas também estamos atentos à sua capacidade de sobrevivência profissional através do sistema artístico. Até porque, e antes de mais nada, o *criador* é um artista.

De qualquer modo, não podemos deixar de estabelecer algumas reflexões que, ponderando sobre «o *criador*» e «o *acto criativo*», implicam a sua correlação (a nosso ver inevitável) com «o *produtor*» e «o *acto de produção*». Sobretudo porque temos defendido desde o nosso primeiro Guia (edição de 1995) que a *criação também é produção* e a *produção também é criação*.

Mas assumindo que há no indivíduo um apelo ou vocação determinante, aquilo a que os franceses costumavam chamar um «je ne sais quoi», esse apelo *iniciático* ou íntimo e imaterial é, ou pode ser, o *apelo* para a *criação artística*, a *sua vocação artística*. Que posteriormente, e só posteriormente, o conduzirá à produção ou à materialização da criação – à produção da *coisa* artística e material.

Assim sendo, admitimos e assumimos que é o *artista-criador* quem aqui nos convoca, tanto quanto possível, como o indispensável motor da linguagem, do pensamento e da sistematização da informação constante neste novo Guia.

2. Do Apelo ou Vocação para a Criação até ao Acto Criativo

Não vamos explorar nem sistematizar indicadores de vocação ou de apelo para as artes e para a criação artística. Vamos, sim, assumir que há vocações natas e talentos latentes e emergentes, apetências *naturais* para as artes e para a urgência da criação artística, que podem ser mais ou menos acompanhadas por formação técnica e por informação conceptual, mas que também podem pura e simplesmente nunca ser testadas ou expostas. E que também há casos de aparente vocação que quer o sistema artístico quer o sistema cultural rejeitam e que, no mínimo, devem fazer pensar os *candidatos* a artistas e a criadores sobre as suas reais capacidades... Como também há casos que, do estudo e da formação, descobrem o talento adormecido e a vocação até aí desconhecida ou contrariada. Dirá o povo: «não é artista ou *criador* quem quer, mas quem pode». Acrescentaremos: e quem sabe. E quem arrisca. E quem acredita.

É verdade que o reconhecimento do artista e do *criador* não se faz, a maior parte das vezes, quando eles o desejam, mas tão só quando *acontece*. Este *acontece* é uma circunstância a maior parte das vezes de difícil controlo, uma variável decorrente de outras múltiplas variáveis, sejam elas intrínsecas ao artista e ao *criador*, sejam elas resultado do sistema artístico *strictu sensu* (academismos, escolas, tendências e modas), da economia, da política, ou ainda das regras do sistema cultural.

Seja como for, há que *revelar* ou *expor* aos outros o desejo e as apetências e aptidões artísticas e criadoras. Para isso é importante a frequência de escolas e de academias, de *workshops*, de cursos e de seminários. Mas também é importante assistir a espectáculos, visitar museus e exposições. Ler. É importante a inscrição em *castings* e em audições. É importante a candidatura a bolsas e a outros apoios à criação e aos criadores. É importante viajar. Pode ser também muito importante a apresentação de projectos de iniciativa própria a instituições culturais, a personalidades da cultura, a programadores e a produtores, a comissários, etc. É também importante evitar alguns erros ou precipitações, por vezes irreversíveis, na maior parte dos casos fruto de alguma imodéstia ou deslumbramento que o ego dilatado e característico da maior parte dos artistas tende a provocar:

Enfim, e reforçando ideias anteriores, a criação e o *criador*, ou pelo menos o reconhecimento da criação e do *criador*, não dependem apenas de um «*dom*», mas também de um conjunto de circunstâncias subjectivas e objectivas, internas e externas, e que implicam autocrítica, estudo, trabalho, persistência, condições financeiras, tempo, etc. e alguma sorte (traduzida na expressão popular «estar no sítio certo, na hora certa»!).

A este propósito, convém lembrar algumas passagens d’*O Acto Criativo*, de Marcel Duchamp: «Aparentemente, o artista age como um ser mediúnico que, do labirinto para além do tempo e do espaço, abre o seu caminho até uma clareira. Mas, se concedermos ao artista os atributos de um médium, devemos então negar-lhe o estado de consciência, no plano estético, acerca do que faz ou porque o faz. Todas as suas decisões na execução artística da obra permanecem no campo da pura intuição e não podem ser traduzidas numa auto-análise falada, escrita ou mesmo pensada. (...) Milhões de artistas criam; apenas uns escassos milhares são discutidos ou aceites pelo espectador, e muitos menos ainda são consagrados pela posteridade. (...) No acto criativo, o artista vai da intenção à realização através de uma cadeia de reacções totalmente subjectivas. A sua luta no sentido da realização consiste numa série de esforços, dores, satisfações, recusas, decisões, que também não podem, e não devem, ser completamente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desta luta é a diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não está consciente. (...) Por outras palavras, o “coeficiente de arte”

pessoal é como uma relação aritmética entre o *não-expresso mas intencionado* e o que é *expresso sem intenção*.»

Na *Carta do Papa João Paulo II aos Artistas*, de 4 de Abril de 1999, encontramos igualmente algumas considerações interessantes sobre criação e artistas. Esclarece-se antes de mais que «nem todos são chamados a ser artistas, no sentido específico do termo».

Em outro momento da citada Carta, pergunta-se «qual é a diferença entre “criador” e “artífice”?», respondendo-se de imediato que «quem cria dá o próprio ser; tira algo do nada (...); o artífice, ao contrário, utiliza algo já existente, a que dá forma e significado». Acrescenta-se: «o artista, quando modela uma obra, exprime-se de tal modo a si mesmo que o resultado constitui um reflexo singular do próprio ser; daquilo que ele é e de como o é. De facto, quando o artista plasma uma obra-prima, não dá vida apenas à sua obra, mas, por meio dela, de certo modo manifesta a sua personalidade. Através das obras realizadas, o artista fala e comunica com os outros. Por isso, a História da Arte não é apenas uma história de obras, mas também de homens. As obras de arte falam dos seus autores, dão a conhecer o seu íntimo e revelam o contributo original que eles oferecem à história da cultura.» E, de algum modo no sentido do texto de Duchamp, escreve o Papa que «uma experiência partilhada por todos os artistas é a da distância que existe entre a obra das suas mãos, mesmo quando bem sucedida, e a perfeição fulgurante da beleza vislumbrada no ardor do momento criativo: tudo o que conseguem exprimir naquilo que pintam, modelam, criam, não passa de um pálido reflexo daquele esplendor que brilhou por instantes diante dos olhos do seu espírito.»

Seja como for, o artista, o *criador*, tem de mostrar, expor, o seu trabalho. E para isso necessita de meios – para a sua formação e informação, permanentes, bem como para a produção concreta da sua obra de arte, do seu espectáculo, da sua instalação...

E precisa de públicos capazes de assegurarem, nas suas diferenças, Visibilidade e Notoriedade ao seu trabalho.

Porque, e ainda segundo Duchamp, há dois factores importantes a considerar e que «são os dois pólos da criação em arte: de um lado, o artista, e, do outro, o espectador que, com o tempo, se torna a posteridade. (...) Ao fim e ao cabo, o acto criativo não é desempenhado apenas pelo artista; o espectador põe a obra em contacto com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as suas qualidades internas e, acrescentando, assim, a sua contribuição ao acto criativo. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade estabelece o seu veredicto final e, por vezes, reabilita artistas esquecidos.»

Portanto, desde o *apelo* ou *vocação* para a criação (a arte pura e verdadeira é vocacional) até à *concretização do acto* criativo, e à sua apropriação pública, há todo um percurso a seguir.

2.1. O criador enquanto produtor do seu trabalho

Uma coisa parece-nos segura: em regra, em qualquer disciplina artística, não há melhor produtor do seu trabalho do que o próprio *criador*. Um e outro misturam-se efectivamente. Por exemplo, grandes artistas de teatro foram sempre, também, grandes empresários e produtores – caso de Gil Vicente, de Molière e de Shakespeare. Invocação que atenua e justifica todos os esforços de produção que, paralelamente ao puro acto de «criar», o artista tem de fazer para concretizar o

acto criativo numa produção artística. Naturalmente que há artistas com mais ou menos talento para a produção do seu próprio trabalho, mas convém clarificar a diferença entre a produção executiva – o fazer telefonemas, contactar instituições, etc. – e a produção estratégica, isto é, definir claramente para onde se deseja ir, orientando o trabalho do produtor executivo. Mas, claramente, «o *criador produtor*» tem mais hipóteses de afirmar o seu trabalho. Pense nisso.

2.2. As profissões(?) criativas

No caso especial das artes cénicas, têm sido consideradas profissões criativas as *profissões* ou os *ofícios* dos dramaturgos, dos encenadores, dos cenógrafos, dos figurinistas, dos compositores... Mais recentemente, a profissão dos luminotécnicos e a dos desenhadores de som ganharam estatuto criativo... Também, e cada vez mais, os «intérpretes» são considerados criadores ou co-criadores. Sobretudo no caso da dança e do teatro, em que são frequentes as *criações colectivas* ou, mais contemporaneamente, as *criações em que todos são co-autores*. Aliás, cada vez mais se substitui a designação de «actor» ou «bailarino», por «intérprete» ou «performer». Já Grotowski privilegiava os «artistas *performativos*». Na música, a palavra «intérprete» é também recorrente, embora ao músico de orquestra seja exigida mais competência técnica do que criativa, cabendo ao solista ou solistas o desempenho do virtuosismo criativo. Ou não? Recorrendo, por exemplo, a Hélder Daniel Moreira, «partimos do significado que “intérprete” tem no âmbito da música (...). O intérprete é aquele que faz o som existir. Não é o *criador* da obra musical, mas, apercebemo-nos, escutando duas interpretações diferentes do mesmo trabalho, do seu papel construtivo. É claro que esta questão nos remete para a discussão do que é a obra musical (a partitura anotada ou a execução dela). Em relação a esta problemática, por exemplo, *vide* Carl Dahlhaus – *Estética Musical* (tradução de Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2003, capítulo «Música como Texto e Obra»). Mas o que é certo é que, por maior que seja o grau de variação de uma interpretação, ela não ultrapassa as fronteiras de reconhecimento de uma obra, da mesma forma que produções diferentes podem convergir para o mesmo fonema.» Mais do que criar, o «intérprete actualiza determinada criação», conclui o citado Hélder Daniel Moreira.

Ainda neste contexto, o artista plástico tende a ser um *criador* mais individualista e identificável como tal.

Acrescentamos também, e progressivamente, a ideia do «produtor criador».

Enfim, cada vez mais se identificam e se reivindicam tarefas e profissões criativas, cúmplices paritárias de qualquer processo de criação – com várias implicações ao nível de autorias e direitos de autor, remunerações, identidades, co-responsabilidades, processos de trabalho, regras de financiamento, etc.

2.3. A criação colectiva

Podemos a este propósito relembrar que a «criação colectiva» é um conceito fortemente datado (anos 60 do século passado) e específico (a partir do teatro), embora sempre (por que não?) recuperável e extensível a outras disciplinas, e que corresponde à ideia de «um espectáculo produzido sem texto inicial nem projecto final determinado, da responsabilidade de um grupo de pessoas que conjugam energias de acordo com um dos princípios da criatividade, segundo o

qual todo o indivíduo tem direito à expressão e à revelação de um potencial artístico inexplorado, e na convicção de que os imaginários conjugados de um grupo podem ser mais interessantes e superiores do que os esforços criativos individuais», citando o *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Michel Corvin, edições Larousse, 1998.

A «criação colectiva» surgiu essencialmente como uma reacção contra o poder dos criadores institucionalizados, uma forma de rejeição das academias, dos academismos e do repertório estabelecido.

A «criação colectiva» pôs assim em causa, ainda que sem intenção, a excessiva especialização. Contribuiu fortemente para a ideia do *actor* enquanto *criador* (o *actor-criador*, mais afirmativo, de facto, até por razões políticas, nos anos 60 do século passado e na sequência também dos princípios de Stanislavski) e com uma visão própria do mundo, mais do que um simples «instrumento» ao serviço do encenador.

A «criação colectiva» convoca mais facilmente a participação criativa de todas as *partes* envolvidas, naturalmente também as *partes* mais implicadas com a cenografia e com as artes visuais... Mesmo que Gordon Craig tenha dito que o aparecimento do actor foi a causa da decadência da arte, ao se substituir a perfeição da pedra pela imperfeição do corpo humano, hoje essas imperfeições são aproveitadas e exploradas por artistas de todas as disciplinas, incluindo as artes da pedra!

Com o aparecimento no teatro ocidental da figura do encenador, por volta do século XX, o actor enquanto «artista de inspiração» ganhou uma preponderância criativa face ao «actor profissional» – o espectáculo era, cada vez mais, concebido como um trabalho colectivo e de conjunto.

Enfim, de novo a «obra de arte total»? Recuperamos um pouco a ideia, datada, de «obra de arte total», na convocação da dança, do teatro e da expressão corporal do actor; das artes plásticas, da música, da poesia... a que nos tempos de hoje acrescentaremos o cinema, o vídeo e as novas tecnologias da comunicação, revisitando as tendências das *performances* e dos *happenings* dos anos 60 do século XX. Na caminhada que hoje nos conduz aos projectos transdisciplinares do século XXI, naturalmente com as suas especificidades e inovações.

2.4. O criador

Assumido o estatuto «eu sou um *criador*», ou mais humildemente «eu desejo ser um *criador*», o *criador* ou o *candidato a criador* procura percorrer em simultâneo dois caminhos.

Por um lado, dotar-se de conhecimentos teóricos e práticos, técnicos, para a sua afirmação e acreditação enquanto artista. Assim, e antes de mais, ele deve-se «formar». Formar-se e informar-se junto de outros criadores que admire ou pelos quais nutra curiosidade. Frequentar escolas de *referência* nacionais e internacionais. Participar em *workshops*. Montar a sua própria biblioteca e hemeroteca, especializadas, e a sua base de dados sobre obras, artistas, projectos e instituições de referência. Montar a sua videoteca e chamar ao seu computador os «sítios» (*sites*) de informação e de divulgação que lhe pareçam interessantes e que lhe permitam manter-se permanentemente actualizado sobre o trabalho que se vai fazendo pelo mundo e à velocidade de um simples clique. Montar a sua discoteca. Etc...

Por outro lado, o *criador* anseia reunir condições (treino, experimentação, ensaio, construção e montagem) para a apresentação (exibição, exposição) do seu trabalho. Que condições reunir? As suas próprias condições pessoais. Intelectuais e materiais. Isto é, o *criador* sente-se *preparado* para o *salto* público? O *criador* está consciente dos riscos e das consequências decorrentes da apresentação pública do seu trabalho? Depois, as suas próprias condições materiais: reúne ele as condições materiais necessárias e adequadas para a sua formação, para a sua investigação, para a concretização e para a exibição da sua *obra de arte*?

A formação e a informação, a investigação e o ensaio artístico, implicam custos elevados assim como a produção artística. Mas, e por isso mesmo, há todo um processo a seguir de modo a que todos os investimentos iniciais auxiliem a argumentação futura necessária para alcançar, por exemplo, uma bolsa de estudo, ganhar um prémio, «fundamentar» uma proposta, um projecto, uma exposição ou um espectáculo.

O trabalho do *criador* é um trabalho que implica constante actualização; um trabalho de formação permanente, de inquietude e de pesquisa.

O *tempo de ensaio* é, por excelência, o tempo (e o espaço) da criação, da descoberta, inevitável à futura concretização do acto *criador*, no sentido da produção do «objecto» ou do «bem» apresentável ao espectador.

Portanto, o domínio das técnicas e da história da arte – seja do teatro, das artes plásticas, da música ou da dança – faz parte de uma aprendizagem escolar tradicional de aquisição de conhecimentos, indispensável. E por onde se deve começar.

Mas a formação do *criador* continua sempre, na descoberta de novos materiais, de novas linguagens e de novos conceitos.

O *criador* deve saber parar; ganhar tempo para a descoberta. Voltar depois e sempre, mas criar também, através da «ausência pública», espaços de reflexão e de discussão.

3.1. O criador autodidacta

Não é chocante a afirmação contemporânea do princípio do *criador autodidacta* como um princípio positivo. Sobretudo do muito jovem *criador* autodidacta, em preparação para uma futura formação escolar: O *criador* ou artista *autodidacta* pode começar a sua «formação» com qualquer idade (e, neste caso, queremos dizer muito cedo). Pode ir adquirindo uma bagagem cultural universal e transversal a diversas disciplinas e «mestres», assimilando conhecimentos muito abrangentes – da informática às novas tecnologias, do teatro ao cinema, da literatura à música. Disponível para frequentar cursos de fim de tarde, seminários, *workshops* e outros cursos de curta e média duração, circulando por diversas e descomprometidas experiências, com diversos professores e métodos, adquirindo assim uma visão mais ampla sobre as artes e sobre a criação. Descobrindo também melhor as suas aptidões e as suas vocações. As suas diferenças, logo, também as suas originalidades.

Para todos os que sintam vocação artística, aconselha-se uma dose elevada de voluntarismo e é neste sentido que se valoriza o conceito de *criador autodidacta*: não ficar acomodado às «dificuldades» burocráticas do sistema, que atrapalham um adolescente no seu desejo de estudar teatro, por exemplo. Porque o acesso de todos a todas as expressões artísticas não é ainda uniforme em Portugal. É fácil ir para uma escola de música desde pequenino e se for menina é ainda mais fácil ir para uma escola de *ballet*. Mas se for menino, a opção do *ballet* é, ainda, preconceituosamente complicada – não tanto por causa das escolas, mas por causa dos estigmas sociais e, por isso, é muitas vezes uma vocação adiada ou mesmo contrariada. Também complexa é a aprendizagem do teatro, ainda que actualmente mais facilitada com as aulas de algumas escolas do Ensino Secundário. E, desde há uns anos para cá, começaram também a organizar-se diversos cursos e *workshops* de teatro para crianças e adolescentes, de iniciativa privada, ainda que nem sempre seja fácil saber onde, e quando, acontecem. Os serviços de educação pela arte de algumas instituições têm auxiliado também as crianças e os adolescentes na descoberta das suas vocações (ou não vocações) «plásticas». A dança contemporânea começou recentemente a organizar algumas experiências de formação para meninas e para meninos e alguns coreógrafos começam a especializar parte do seu trabalho em ateliês de formação infantis e juvenis. O Centro de Pedagogia e Animação do Centro Cultural de Belém pode ser um bom auxílio na indicação de cursos e de escolas para crianças e adolescentes. No Porto, a Fundação de Serralves também pode prestar informações nestas áreas através do seu Serviço Educativo.

Enfim, quando se reconhece o *criador autodidacta*, como há anos atrás se reconheceu o actor *freelancer*, está-se a promover; e antes de mais, a ideia de que cada um deve seguir o seu caminho, combatendo todos os entraves e preconceitos de que possa ser vítima. Mas evidentemente que a Escola e a formação académica, teórica e prática, são essenciais e, mais tarde ou mais cedo, a sua falta vai fazer-se sentir. Só que, entretanto, o «candidato a *criador*» compilou informação e massa crítica suficientes para saber melhor o que quer e o que não quer.

Encontrado o seu impulso interior e porque cada pessoa é um caso único e incomparável, o *criador* deverá ir à procura de «escolas» que possam responder mais adequadamente aos seus anseios e às suas inquietudes.

3.2. Escolas/formação para as artes do espectáculo

Picasso dizia que a Arte é 90% de transpiração e 10% de inspiração.

E o povo diz que é de pequenino que se torce o pepino!

É muito tranquilizante afirmar que ninguém sai artista de uma escola de artes – pois o *talento* existe ou não existe, tem-se ou não se tem, é-se ou não se é bafejado pelo dom da criação... De facto, em Portugal, é muito simples qualquer pessoa «transformar-se» em artista de um dia para o outro, bastando para tal a apresentação pública do seu trabalho artístico e a sua convicção e determinação. Afirmar «eu sou um artista ou um *criador*» está pois, livremente, ao alcance de qualquer pessoa.

Há quem decida ir testar e consolidar a sua vocação através da aprendizagem, há quem a dispense e se *atire de cabeça* para a produção de bens artísticos.

Dedicamos as linhas seguintes àqueles que desejam estudar e formar-se.

Esclareçamos antes de mais o *potencial criador* de que há diferenças substanciais entre querer estudar dança, música, teatro ou pintura. De facto, o acesso à formação tradicional ou clássica varia muito nestas diferentes «disciplinas».

Sobre o ensino artístico em Portugal aconselha-se o contacto com o Ministério da Educação e com a Direcção-Geral de Inovação e Desenvolvimento Curricular:

Cursos do Ensino Artístico

Encontrará informação sistematizada e pormenorizada sobre os Cursos do Ensino Artístico Especializado, que com duração de três anos lectivos correspondem aos 10.º, 11.º e 12.º anos de escolaridade e se desenvolvem nas áreas de Artes Visuais, Dança e Música.

Na região Norte encontramos três escolas com ensino artístico, a saber: o Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian, em Braga, a Escola Secundária Artística Soares dos Reis, no Porto, e o Instituto das Artes e da Imagem, também na Invicta.

Na região de Lisboa e Vale do Tejo e com ensino artístico identificam-se cinco escolas: a Academia de Música de Santa Cecília, a Academia de Música e Belas-Artes Luísa Todt, a Escola de Dança do Conservatório Nacional (onde se ministra o Curso de Formação de Bailarinos – grau avançado de Dança/secundário), a Escola de Música do Conservatório Nacional e a Escola Secundária Artística António Arroio. Todas em Lisboa, excepto a Academia Luísa Todt, esta em Setúbal. Em Lisboa, podemos contar ainda com o Instituto Gregoriano, escola pública na área da Música.

Registe-se também o Conservatório de Música de Coimbra, o Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian e o Conservatório de Música do Porto.

Ao nível do ensino particular e/ou cooperativo, e para a formação em Dança, há que contar com a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, que ministra o Curso Complementar de Dança; a Escola de Dança Ginásio, que lecciona o Curso Secundário de Dança e o Curso Secundário Técnico Artístico, vertente Dança. Os alunos podem frequentar estes Cursos de Dança em regime

integrado (Escola de Dança do Conservatório Nacional) ou em regime articulado (Academia de Dança Contemporânea de Setúbal e Escola de Dança Ginásio).

Muitas outras escolas oficiais e particulares, sobretudo na área da Música, existem espalhadas pelo país e que também estão devidamente identificadas no nosso CD-ROM complementar na pasta da agenda de contactos. Vá até lá.

Cursos Profissionais

Para os jovens que concluíram o 9.º ano de escolaridade ou equivalente, há a possibilidade de recorrerem aos cursos profissionais. Estes cursos conferem um diploma equivalente ao ensino secundário e um certificado de qualificação profissional de nível 3. De momento, os Cursos Profissionais funcionam em escolas profissionais, públicas ou privadas. Mas, de acordo com a Revisão Curricular do Ensino Profissional, poderão vir a funcionar também em escolas secundárias da rede pública e em centros de formação. Exemplos de algumas destas escolas profissionais são a Academia Contemporânea do Espectáculo (Porto), o Ballet Teatro Contemporâneo do Porto (Porto), Conservatório – Escola Profissional de Artes da Madeira (Funchal), Conservatório de Música do Porto (Porto), Escola Profissional de Artes de Mirandela (Mirandela), Escola de Artes e Ofícios do Espectáculo – Chafiz (Lisboa), Escola Profissional de Teatro de Cascais (Alcabideche – Cascais), entre muitas outras escolas secundárias, com o Curso Geral de Artes e/ou o Curso Tecnológico de Artes e Ofícios.

Os Cursos Profissionais estão organizados em 17 áreas de formação, sendo uma delas a das Artes do Espectáculo. Dentro da área do espectáculo, os cursos possíveis são os de artes do espectáculo/realização plástica/realização técnica; artes e animação circense; dança; instrumentos de corda; instrumentos de sopro; instrumento; música e novas tecnologias/instrumento/canto/composição; ofícios do espectáculo; percussão; piano; prática coral; prática orquestral; teatro; teatro/cenografia; teatro/interpretação; teatro/luminotécnica; técnico de áudio; técnico de áudio e de vídeo; técnico de desenho animado; técnico de fotografia; técnico de fotografia/publicitária/fotojornalismo; técnico de vídeo e áudio/produção/pós-produção.

Nível Superior

Ao nível superior, encontramos também um diversificado leque de cursos e de universidades e institutos. Por exemplo: Curso de Animação e Produção Artística, no Instituto Politécnico de Bragança – Escola Superior de Educação de Bragança; Curso de Artes do Espectáculo, na Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras; Curso de Artes Performativas, na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa; Curso de Canto, na Academia Nacional Superior de Orquestra; Curso de Canto Teatral e Curso de Direcção Musical, no Conservatório Superior de Música de Gaia; Cursos de Cinema, Produção, Realização Plástica do Espectáculo, opção de Estudos Teatrais, Teatro, opção de Formação de Actores, no Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (Amadora); Cursos de Som e Imagem, Dança, Teatro, no Instituto Politécnico de Leiria – Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (Caldas da Rainha); Cursos de Som e Imagem, na Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes (Porto); Curso de Dança, no Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Dança de Lisboa; Curso de Dança na Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana (Cruz Quebrada – Algés); Curso de Direcção de Orquestra e outros Cursos Musicais, na Academia Nacional Superior de Orquestra, em Lisboa; Curso de Estudos Artísticos, na Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras (Coimbra); Curso de Estudos Teatrais, na Universidade de Évora; vários

Cursos de Música, no Instituto Politécnico do Porto – Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto; Curso de Música, na Universidade de Évora; Curso de Música, no Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Mirandela; Curso de Música, no Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Viseu (Lordosa); Curso de Música, na Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes (Porto); vários Cursos de Música, no Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa; Curso de Música, no Instituto Politécnico de Castelo Branco – Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco; Curso de Teatro, na Escola Superior Artística do Porto; Curso de Teatro e Artes Performativas, na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Vila Real); Curso de Teatro e Educação, no Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Educação de Coimbra; Curso de Arte, na Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes (Porto).

Podemos ainda indicar alguns mestrados: Artes Musicais, na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Criação Artística Contemporânea, na Universidade de Aveiro; Educação Artística, na Universidade do Algarve – Campus de Gambelas (Faro); Música, na Universidade de Aveiro; Curso de Especialização em Estudos de Teatro (mestrado e doutoramento), na Faculdade de Letras de Lisboa.

Cursos de Ocupação de Tempos Livres

Ainda a título meramente exemplificativo, alguns cursos de ocupação de tempos livres, como os seminários que regularmente a Academia de Música Antiga de Lisboa organiza, ou os Cursos de Verão/Campos de Férias com Expressão Dramática promovidos pela Associação para a Promoção Cultural da Criança; os Cursos de Verão de piano, flauta, cordas, sopros e preparação de concertos de grandes obras corais sinfónicas que acontecem em Valhelhas, na Quinta de Vishuddha e da responsabilidade do Coral Sinfónico Portugal (Torres Novas).

E outros mais, como o Curso Básico de Teatro na Escola Municipal de Música da Póvoa do Varzim, onde se aceitam crianças entre os 4 e os 16 anos, ou os Cursos de Dança da Escola de Dança de Ana Manjerição, em Carcavelos. Também no ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, os ateliês artísticos de expressão dramática.

Enfim... há uma oferta permanente que pode ser consultada através da Internet e das agendas culturais que, hoje em dia, a maior parte das autarquias já publica.

Outras Escolas...

Se é verdade que não basta ter «talento» ou um qualquer «dom» para a arte, também é verdade que, nos dias de hoje, o «sistema» parece ser mais exigente para os intérpretes e para os criadores da música, por exemplo, do que para os intérpretes do teatro ou da dança. Pois para se ser pianista há que dominar a técnica do piano, enquanto que para se ser intérprete ou *performer* de teatro ou de dança, contemporânea, por exemplo, não se exige, muitas vezes, grande técnica ou aprendizagem de técnicas... Privilegiam-se «aptidões naturais» e, quanto muito, «vai-se fazendo e aprendendo». Evidentemente que estamos a generalizar demais, mas em Portugal esta realidade é muito acentuada, e convém referi-la.

A crise e a insuficiência dos actuais sistemas de formação escolar no que às artes cénicas (teatro e dança) diz respeito, na sua resposta às necessidades criativas dos criadores contemporâneos,

conduz a esta situação. Um pouco por todo o mundo, aliás. Por isso e desde há uns 30 anos a esta parte, os grandes mestres do teatro optaram por formar os seus próprios actores – caso, por exemplo, de Peter Brook ou de Mnouchkine, em França, e de João Mota em Portugal, este com a sua Escola de Actores da Comuna – Teatro de Pesquisa. Mais recentemente, e continuando no teatro português, Lúcia Sigalho tem uma clara preocupação em formar «os seus actores», bem como Luís Castro, embora não tenham criado propriamente, ainda, uma Escola de Formação aberta a estudantes de teatro. Pelo contrário, Filipe Crawford e a sua Escola da Máscara, têm apostado na formação de actores especializados nas técnicas da *commedia dell'arte*, podendo integrar no elenco dos seus espectáculos alguns dos seus antigos alunos.

Em meados dos anos 90 do século XX, outras estruturas portuguesas optaram por fundar escolas de formação de actores e outras de bailarinos, mas muitas delas como resposta aos programas de apoio da União Europeia e respectivos fundos comunitários – casos do Teatro Experimental de Cascais e do Centro Dramático de Évora, para citar dois exemplos que continuam em funcionamento. Semelhante, no Porto, e para a área do teatro, a Academia Contemporânea do Espectáculo. Com uma companhia de teatro associada, o Teatro do Bolhão. E também a ESMAE – Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo. E o Ballet Teatro. Em Lisboa, atenção ainda ao Chapiô que, embora se assuma essencialmente como uma escola de artes circenses, aposta também na formação de actores, dispondo desde há 10 anos de uma companhia de teatro associada, a Companhia de Teatro do Chapiô.

O «boom» das telenovelas portuguesas, ocorrido no final dos anos 90, começou também a despertar vocações para actores de televisão e de cinema, contribuindo para o aparecimento de uma escola especializada, a Act, a funcionar em Lisboa.

Para o ensino do teatro não existe nenhuma escola similar aos Conservatórios de Dança e de Música – ao nível do ensino superior politécnico, apenas a Escola Superior de Teatro e de Cinema, a funcionar na Amadora, se equipara às Escolas Superiores de Dança e de Música.

Mas existem alguns cursos de formação de actores, de curta duração e de frequência semanal, em Juntas de Freguesia, por exemplo, em clubes de teatro de algumas escolas secundárias, ou organizados por vezes por algumas companhias de teatro, que auxiliam crianças e jovens adolescentes na descoberta dos seus talentos cénicos. Para citar alguns casos na região de Lisboa, por exemplo, as Juntas de Freguesia de Benfica e de S. Domingos de Benfica, o Teatro Ibérico, o In Impetus, o Grupo Cassefaz, a Mostra de Teatro de Almada, etc. Será aconselhável consultar o [site www.teatropolis.net](http://www.teatropolis.net) e igualmente o *Pisa Papéis*, publicação anual de divulgação de espectáculos e actividades culturais, para obter mais informações. E a consulta de jornais como o *Expresso*, o *Público*, a revista *Visão*, bem como as agendas culturais das diversas autarquias – as de Lisboa e do Porto são bastante exaustivas na indicação de cursos e de *workshops*, quer de teatro quer de dança e de música.

Desde 2004, o CIT – Centro Internacional de Teatro da produtora Cassefaz, organiza *workshops* de formação com professores de teatro convidados, preferencialmente estrangeiros, dirigidos essencialmente a actores e encenadores seleccionados. Alguns dos professores já contratualizados: Bruce Meyers, Lee Breur, Polina Klimovitskaya, Richard Foreman.

De referir ainda os *workshops* promovidos pela Escola Superior de Teatro e de Cinema de Lisboa, abertos ao público em geral, bem como os cursos de fim de tarde do Chapiô.

Na descoberta e aprendizagem do teatro é ainda de destacar o papel dos grupos de teatro universitário que contribuem para a formação e para a informação, sendo que muitos profissionais do teatro «nasceram» e continuam a «nascer» nestes colectivos. A reitoria da Universidade de Lisboa, através dos seus serviços culturais, pode prestar informações sobre o amplo conjunto de grupos de teatro universitário existentes, de norte a sul do país.

Na dança contemporânea, a realização regular de *workshops* pelos coreógrafos é mais habitual e regular do que no teatro, e o Fórum Dança e o CEM – Centro em Movimento correspondem, em Lisboa, às únicas estruturas de formação de dança contemporânea, permanentemente em funcionamento e que não estão ao serviço exclusivo ou principal de nenhum coreógrafo «residente» ou «titular». No Norte e mais próximo do modelo estrutural de formação do Fórum Dança, encontramos o NEC – Núcleo de Experimentação Coreográfica. Importa também referir outra vez a ESMAE – Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo.

A Escola Superior de Dança, também com a vertente de ensino, é a única escola superior de dança a funcionar em Portugal. No entanto, existem várias escolas de dança privadas e algumas com a sua própria companhia de dança associada, como é o caso da Companhia de Dança Contemporânea de Évora – CDCE – ou a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, actualmente a trabalhar em Alcobça. No Porto, o BalletTeatro – Escola Profissional assume uma vocação escolar, mantendo também, e em simultâneo, uma companhia de dança profissional.

Na área da dança clássica, pululam por todo o país as escolas de *ballet*, mas apenas existe uma escola (profissional) oficial: a Escola de Dança do Conservatório Nacional, em Lisboa.

Na música clássica, o acesso à formação e à descoberta de talentos e de vocações faz-se regularmente em bandas de música e nos conservatórios regionais disseminados um pouco por todo o país. Existem também múltiplas escolas particulares de música. Em Lisboa, e à semelhança do que acontece para a dança, existem um Conservatório e uma Escola Superior de Música. Aconselhamos a consulta do CD-ROM complementar do GAVE e o respectivo capítulo da Formação.

O *criador* é um agente activo e inquieto. Que se lança na procura de *outras propostas*. Procura os seus pares e os seus interlocutores. Por isso, mesmo durante a frequência «escolar», deve continuar a experimentar cursos e seminários complementares organizados na própria escola ou por outras entidades e participar em espectáculos e iniciativas «escolares» ou «amadoras» que lhe permitam testar capacidades e arriscar experiências.

Por fim, uma outra chamada de atenção: as escolas (ou a escola) que frequentar devem fornecer ao *artista-criador* respostas à sua desejável postura metodológica triangular: fazer artístico (produção artística), leitura da obra de arte (crítica e estética) e contextualização da obra de arte (História da arte).

Por isso, o artista deverá estudar e manter-se muito bem informado não só sobre a sua disciplina artística, mas também sobre as outras, dominar a linguagem cultural em geral, de modo a poder argumentar em prol da sua arte e afirmar o seu trabalho face à opinião (subjectiva, naturalmente) dos diversos mediadores culturais.

Não será a formação que faz nascer um génio artístico, mas ajudará, com certeza, a evitar que um génio artístico se perca.

O artista aprendeu a defender-se contra a censura política, aprendeu a reclamar subsídios de modo a manter (pelo menos aparentemente) a sua liberdade criativa face à pressão da economia de mercado. Há agora que aprender a conviver com o facto cultural, e para isso há que saber *citar*, argumentar e contra-argumentar. Não poderá o artista defender a sua criação? Mas como, se não tiver os mesmos conhecimentos teóricos daqueles que avaliam o seu trabalho?

Há ainda a considerar o domínio de línguas estrangeiras (e da nossa, obviamente), sendo o inglês a língua mais útil. Depois, o espanhol e o francês. E todas as outras para as quais se tenha capacidade de aprendizagem, nomeadamente o alemão. Mas evidentemente que o inglês é hoje a língua profissional insubstituível e tão importante para qualquer *artista-criador* como outras áreas do seu saber especializado.

Viajar é outra indispensável «disciplina» na formação do artista e do *criador*. A mobilidade é fundamental e, quanto mais cedo se começar a viajar, melhor. Com o mundo tão grande e cada vez mais próximo, há que saber bem o que se quer, o que se procura. Detalhes? Especializações? Ou emoções e sentimentos, descobertas sensoriais e afectivas? Inspirações?

Sendo a formação tão importante, ela serve de base às necessidades de investigação, presentes ou futuras. O *criador* está ou deve estar em permanente «reciclagem» e formação; por outro lado, o seu trabalho pressupõe investigação teórica e prática, laboratório, frequência de *workshops* e de estágios, preferencialmente com profissionais cada vez mais competentes e exigentes.

Assim, é importante para o *criador* conhecer as escolas que existem, os cursos e os centros de formação. Assim, é importante que os artistas portugueses reclamem os apoios vitais ao seu desenvolvimento, identificando os custos da periferia e da dimensão do seu país, a diminuta ou reduzida versatilidade opinativa do nosso sistema cultural, etc. Assim, é importante que os artistas consciencializem o poder político para a importância do apoio à formação e à mobilidade dos artistas. Neste sentido parece ir o novo modelo de apoio à dança anunciado já em 2006 pelo presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, por exemplo. Indicamos no CD-ROM complementar e na nossa página *online* alguns programas comunitários de apoio à mobilidade.

Cada qual deve ser capaz de identificar claramente quais as suas aptidões reais – e se deseja «desenvolver e aperfeiçoar» ou «descobrir» um talento. Isto é, cabe ao formando clarificar, o melhor possível, os seus interesses pessoais, presentes e futuros, de modo a tomar a opção mais acertada.

3.3. A formação do *criador* ou a formação do técnico?

3.3.1. A formação técnica e clássica

A formação de que falamos é essencialmente uma formação técnica. Uma formação de técnicas. É essa que pode ser ensinada, isto é, transmitida. Acompanhada de uma formação teórica sólida que afirme qualquer *criador* como um *criador* informado e cultivado, assuma ele o papel de encenador, de coreógrafo, de cenógrafo, de actor, de bailarino, de intérprete ou de artista visual...

3.3.2. A importância do estágio

O estágio é, e deve ser, um momento alto na formação de qualquer artista. Escolher bem *onde* e *com quem* estagiar pode ser o segredo para se «entrar» no complexo mundo profissional da arte e da cultura.

3.3.3. A importância da produção e do *management*

Quando falamos do *criador* estamos a pensar que todo o artista de qualquer expressão é, de facto, um *criador* – seja ele um encenador, um compositor, um coreógrafo, um bailarino ou um actor. Ou um pintor. Ou um artista visual...

Mas quando falamos de *criador* estamos também a pensar que este, além de poder ser executante ou co-executante da coisa artística, é ainda, ou deve ser, responsável pela sua apresentação ou exibição pública. E se pode delegar um conjunto de tarefas de *management* e de produção executiva em terceiros (os produtores executivos), também é verdade que ele deve conhecer bem todo o processo de produção, exibição e difusão do seu trabalho e preferencialmente controlá-lo, assumindo assim também o papel de produtor (e no nosso sentido de *criador-produtor* cultural).

3.4. Escolas/formação para as artes visuais

No sector das artes visuais, o ensino especializado situa-se em três níveis: ensino secundário, ensino universitário e ensino pós-universitário.

No que respeita ao **ensino secundário**, existem duas escolas a referir, integradas na rede de estabelecimentos de ensino oficial: a Soares dos Reis, no Porto, e a António Arroio, em Lisboa. Para além das disciplinas dos planos curriculares gerais, estas duas escolas oferecem um ensino de matriz vocacional, caracterizado pelo contacto com as várias tecnologias das práticas artísticas contemporâneas desta área.

No que respeita ao **ensino universitário**, existem várias escolas a referir, integradas na rede de estabelecimentos de ensino oficial: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto; Escola Superior de Arte e Design, nas Caldas da Rainha; Secção de Artes Visuais da Universidade de Évora; Instituto Politécnico de Tomar. As duas primeiras oferecem licenciaturas em Pintura e Escultura; a segunda oferece licenciatura em Artes Plásticas; a terceira oferece licenciatura em Artes Visuais; a quarta oferece licenciatura em Artes Plásticas e Fotografia.

Ainda no que respeita ao ensino universitário, existem várias escolas a referir, integradas na rede de estabelecimentos de ensino particular: Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Porto; Escola Superior Artística do Porto (também com uma extensão em Guimarães); Escola de Tecnologias Artísticas de Coimbra. A primeira é a única que oferece licenciaturas em Imagem e Som, direccionando-se mais para o campo do cinema e do vídeo. As seguintes oferecem licenciaturas em Pintura e Escultura, sendo que a ESAP oferece também uma licenciatura em Fotografia.

Ainda a destacar, em Lisboa, as escolas Ar.Co. O principal factor a diferenciá-las das restantes é a não atribuição de um grau académico formal; daí que um aluno a frequentar outro estabelecimento de ensino oficial ou particular, em qualquer nível, possa também frequentar estas escolas. O Ar.Co oferece Cursos Básicos em Desenho, Pintura, Escultura e Fotografia, e Cursos Avançados em Artes Plásticas e Fotografia; dada a sua duração, o plano de formação completo, de quatro anos, equivale a uma licenciatura.

No que respeita ao **ensino pós-universitário**, existem duas escolas a referir, integradas na rede de estabelecimentos de ensino oficial: a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e a Universidade de Évora. A primeira oferece dois mestrados, em Pintura e em Desenho. A segunda oferece um mestrado em Artes Visuais e Intermedia.

Em ambos os casos, o plano de formação assenta mais em estudos histórico-teóricos do que numa prática de ateliê. A Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa oferece ainda um mestrado em Teorias da Arte e outro em Estudos Curatoriais, normalmente frequentado tanto por alunos formados em Artes Visuais como formados noutros domínios, cuja finalidade é o aprofundamento de estudos histórico-teóricos, no primeiro caso, e de conhecimentos no campo da concepção e organização de exposições de artes visuais contemporâneas.

A destacar, em Lisboa, temos ainda as escolas Ar:Co e Maumaus. O Ar:Co oferece um Projecto Individual, normalmente frequentado por alunos já licenciados em escolas do ensino oficial ou particular ou formados pelo próprio Ar:Co, que se assume como um plano de formação equivalente a um mestrado de um ano, com a especificidade de este assentar mais numa prática de ateliê, acompanhada em regime tutorial, do que em estudos histórico-teóricos.

A Maumaus oferece um Curso Avançado em Artes Visuais que se assumiu como um plano de formação equivalente a um mestrado de um ano, conjugando uma prática de ateliê, sobretudo no domínio dos novos *media* (fotografia e vídeo, por exemplo), acompanhada em regime tutorial, com estudos histórico-teóricos.

Note-se, ainda, que são muitos os formados em Artes Visuais que optam por desenvolver estudos de âmbito pós-universitário no estrangeiro, frequentando mestrados de um ou dois anos lectivos, conhecidos por «masters of fine arts», e, em situações mais raras, doutoramentos de três ou mais anos lectivos com uma componente não só teórica mas também prática. Os destinos mais habituais são o Reino Unido e os Estados Unidos da América, embora haja casos de frequência de planos de formação em Berlim, em Amesterdão ou nos países nórdicos. Porém, pela sua importância, importa destacar as seguintes escolas do Reino Unido: em Londres, Royal College of Art (mestrado de dois anos lectivos em Pintura, Escultura, Fotografia e Gravura; doutoramento de três anos nas mesmas áreas), Goldsmith's College, Slade School of Fine Arts, Central Saint Martins School of Fine Arts, Chelsea College of Art & Design (mestrados de um ano lectivo em Artes Visuais), Westminster University (mestrado de um ano lectivo em Estudos Fotográficos) e London College of Printing (mestrado de um ano lectivo em Fotografia); em Glasgow, a Glasgow School of Art (mestrado de um ano lectivo em Artes Visuais).

Importa também destacar, pela sua importância, as seguintes escolas dos Estados Unidos da América: em Nova Iorque, Columbia University, School of Visual Arts, Hunter College, Pratt Institute (mestrados de dois anos lectivos em Artes Visuais); em Los Angeles, California College of Arts, University of California (mestrados de dois anos lectivos em Artes Visuais); em Chicago, School of the Art Institute of Chicago (mestrado de dois anos lectivos em Artes Visuais); em São Francisco, San Francisco Art Institute (mestrado de dois anos lectivos em Artes Visuais).

Para frequentar uma escola portuguesa ou estrangeira, seja do ensino secundário ou universitário, os alunos têm de se candidatar seguindo os procedimentos vigentes no sistema nacional e/ou específicos da respectiva entidade.

Para frequentar um mestrado numa escola estrangeira, os alunos têm de se candidatar preenchendo uma série de requisitos, variando estes de entidade para entidade. Normalmente, são necessários pelo menos os seguintes elementos: formulário cedido pela entidade; *portfolio* (quase sempre um número predefinido de diapositivos); CV; declaração de intenções; duas cartas de recomendação. As candidaturas são feitas directamente à entidade e decorrem, habitualmente, durante os meses de Janeiro e Fevereiro para o ano lectivo a iniciar-se em Setembro próximo. Normalmente, o processo de admissão desenrola-se em duas fases, pré-selecção e entrevista, podendo esta ser presencial ou telefónica.

4.1. A investigação nas artes do espectáculo

Bolsas de Estudo/Investigação Artística: Entidades Que as Atribuem; Concursos e Prémios

A sala de ensaio, o estúdio, o ateliê são, por excelência, o local de investigação, de laboratório, dos artistas e dos criadores. E todo o *criador* deverá dedicar grande parte do seu *tempo* a trabalhos de ensaio e de pesquisa. Nem sempre a «opinião pública» entende esta necessidade e muitas vezes há meses de ensaio sem que algo de interessante se produza e que justifique o contacto do trabalho do artista com o público! Mas é fundamental que o *criador* não se deixe pressionar pelas exigências subsidiárias e de programadores ou pelas pressões do público, os «principais amigos-inimigos» do *criador* num Estado democrático. A pressão de quem subsidia, encomenda ou compra, de quem programa, ao lado das exigências maioritariamente conservadoras dos públicos, é um perigo muito grande para a investigação e para o ensaio de novas propostas. O *tempo* é um recurso tão precioso para o artista quanto os meios financeiros.

Dá a importância de o *criador* procurar bolsas de formação e outros apoios que lhe possam facilitar períodos de investigação e de reciclagem, que podem passar por viagens ao estrangeiro, por exemplo.

Também o trabalho com artistas amadores e com grupos de teatro universitário poderá auxiliar a criação de «grupos de investigação» para um qualquer encenador ou coreógrafo ou outro artista interessado – dramaturgos e dramaturgistas, videastas, sonoplastas e luminotécnicos, cenógrafos, etc.

Os *workshops*, ainda que essencialmente vocacionados para a transmissão de conhecimentos, podem igualmente ser promovidos e «aproveitados» pelos seus «criadores» para a realização de experiências e para a sistematização do seu trabalho, correcção de imperfeições, confronto de opiniões, etc.

Bolsas de estudo e apoio a viagens para estudo e investigação na área das artes cénicas podem ser concedidas por entidades como as que de seguida indicamos e cujos contactos e mais desenvolvimentos apresentamos no nosso CD-ROM complementar: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Oriente, Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Centro Nacional de Cultura, British Council, Instituto Franco-Português, Instituto Alemão, Instituto Cervantes, Instituto Camões, Gabinete de Relações Internacionais do Ministério da Cultura, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, Instituto das Artes e Comité Português do Programa Mab, entre outros.

Importa referir ainda os contributos do INATEL/Teatro da Trindade e do Instituto Português da Juventude.

Num esquema híbrido de formação e de bolsa de estudo, com direito à produção de um pequeno espectáculo, o Programa Gulbenkian de Criatividade e Criação Artística, que entre outras disciplinas apoia a dança, o teatro, as artes plásticas, a fotografia e a ópera.

Concursos

O Concurso Internacional de Composição Electroacústica, organizado pelo Miso Ensemble e o Prémio Lopes-Graça, organizado pelo Museu da Música Portuguesa, no caso da música e entre muitos outros. Consulte www.meloteca.com. Também os concursos promovidos pelo Clube Português de Artes e Ideias – casos como o Concurso de Jovens Criadores e o Teatro na Década, por exemplo.

O Centro Cultural de Belém, através da Box Nova, tem apoiado com espaço, meios técnicos e um pequeno financiamento a apresentação de jovens coreógrafos e artistas transdisciplinares, contribuindo para a revelação de novos coreógrafos.

Com outra dimensão, os concursos de Apoio Financeiro promovidos pelo Ministério da Cultura, actualmente através do Instituto das Artes.

Prémios nacionais

Nas artes de palco, teatro e dança, os prémios não têm normalmente expressão pecuniária, pelo que são mais importantes para a valorização da imagem e notoriedade do artista e do seu projecto do que para a sustentabilidade financeira imediata do mesmo. Diferentemente do que se passa nas artes visuais, onde os prémios se concretizam através de apoios financeiros. Ainda assim, o já referido Concurso Teatro na Década premeia os artistas de teatro com prémios pecuniários.

Para as artes do espectáculo destacamos os prémios atribuídos pelo Instituto das Artes, nomeadamente o Prémio Almada e o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. Também de referir o Prémio Madalena de Azeredo Perdigão, atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian e o Prémio da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Também os Prémios INATEL/Teatro da Trindade, publicando novos textos de dramaturgos portugueses.

De referir ainda o Prémio Jovens Músicos da RDP – Antena 2.

4.2. A investigação nas artes visuais

Bolsas de Estudo/Investigação Artística: Entidades Que as Atribuem; Áreas de Enfoque; Compromissos e Moldes de Funcionamento; Legislação Aplicável. Apoios e Financiamento de Projectos

Uma das fontes de financiamento dos artistas, sobretudo em início de carreira, são as bolsas de estudo e os apoios à criação ou à realização de exposições individuais, as primeiras financiando a frequência de planos de formação no estrangeiro e os segundos financiando a produção de trabalho novo durante um dado período e a sua apresentação.

Na maioria das vezes, tanto as bolsas de estudo como os apoios à criação ou à realização de exposições individuais cobrem indistintamente as diferentes disciplinas das artes visuais, isto é, não privilegiam uma em detrimento de outras. As excepções situam-se em domínios que, por tradição ou por outra razão, relevam de qualquer especificidade, como por exemplo a fotografia, que pode ter mecanismos próprios.

Existem várias entidades que atribuem bolsas de estudo ou apoios à criação e/ou à realização de exposições individuais. Em certos casos, os financiamentos regem-se de acordo com um regulamento e processos de candidaturas públicos e publicitados na imprensa ou em canais próprios das entidades, como *websites*; noutros casos, tal não acontece, resultando de um pedido efectuado pelo próprio artista, analisado caso a caso. Pela sua importância, destacam-se as seguintes entidades financiadoras:

- a) Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian – atribui bolsas de estudo com vista à frequência de planos de formação em qualquer país estrangeiro, através de um

regulamento e processo de candidatura públicos, decorrendo este em Janeiro/Fevereiro de cada ano; atribui apoios à criação e/ou à realização de exposições individuais mediante pedido efectuado pelo artista;

b) Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento – atribui dois tipos de bolsas de estudo com vista à frequência de planos de formação ou ao desenvolvimento de residências artísticas ou estágios nos Estados Unidos da América; com duração superior a três meses, tal decorre em parceria com o Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, através de um regulamento e processo de candidatura públicos, decorrendo este em Janeiro/Fevereiro de cada ano; com duração até três meses, tal decorre autonomamente através de um regulamento e processo de candidatura públicos, não existindo períodos específicos para este processo;

c) Fundação Oriente – atribui bolsas de estudo com vista à frequência de planos de formação ou ao desenvolvimento de projectos, residências artísticas ou estágios em países asiáticos, através de um regulamento e processo de candidatura públicos, decorrendo este em Janeiro/Fevereiro de cada ano;

d) Fundação Carmona e Costa – atribui, em parceria com a Fulbright/Comissão Cultural Luso-Americana, uma bolsa de estudo com vista à frequência de planos de formação nos Estados Unidos da América, através de um regulamento e processo de candidatura públicos, decorrendo este em Janeiro/Fevereiro de cada ano;

e) Fundação para a Ciência e Tecnologia / Ministério da Ciência e Tecnologia – atribui bolsas de estudo com vista à frequência de planos de formação em qualquer país estrangeiro, através de um regulamento e processo de candidatura públicos, decorrendo este em Maio/Junho de cada ano;

Concursos a Apoios Pontuais: Entidades; Calendarização e Sujeição das Candidaturas; Áreas Específicas; Critérios e Procedimentos a Ter em Conta; Legislação Aplicável

Concursos para Apoio Sustentado (dependente da sua instituição por parte do IA): Instituições, Calendarização e Sujeição das Candidaturas; Áreas Específicas, Critérios e Procedimentos a Ter em Conta; Legislação Aplicável

As entidades estatais associadas à cultura, normalmente organismos integrados no Ministério da Cultura, constituem fontes de financiamento para os artistas. Em 2004, pela primeira vez, o Instituto das Artes promoveu um Concurso de Apoio para o sector das Artes Visuais, ao qual puderam concorrer os artistas, a título individual ou agregados em associações culturais sem fins lucrativos, cooperativas ou empresas, com vista ao desenvolvimento de projectos, à realização de exposições individuais ou colectivas ou à prossecução de outras iniciativas a decorrerem até Junho de 2005. Prevê-se que este Concurso de Apoio se repita anualmente, de acordo com um regulamento e processo de candidatura públicos. O Centro Português de Fotografia promove também, anualmente, um Concurso de Apoio para o sector da Fotografia, mediante regulamento e processo de candidatura públicos, ao qual podem concorrer os artistas, a título individual ou agregados em associações culturais sem fins lucrativos, cooperativas ou empresas, com vista ao desenvolvimento de projectos, à realização de exposições individuais ou colectivas ou à prossecução de outras iniciativas a decorrerem durante um determinado período.

Prémios Nacionais

Prémios por concurso e prémios por convite: quem os atribui; como se candidatar; calendários; legislação aplicável/regulamentos

Os prémios são uma fonte de financiamento dos artistas (vencedores), além de contribuírem para um maior reconhecimento público dos artistas premiados ou seleccionados para uma fase derradeira de uma dada iniciativa. Há dois tipos de prémios: os atribuídos através de um concurso ao qual todos os artistas podem concorrer e os atribuídos através da designação do(s) artista(s) premiado(s) por parte de uma entidade, normalmente suportada no parecer de um painel de especialistas. No segundo caso, pode acontecer que, numa primeira fase, seja nomeado um número específico de artistas que constituem uma *short list* (lista de nomes) a partir da qual será designado o artista premiado. É também habitual que, a par de um prémio, exista uma exposição, tanto colectiva como individual, dos artistas nomeados ou do(s) artista(s) premiado(s).

Pela sua importância, destacam-se os seguintes prémios, focando-se sobretudo os destinados a artistas em início de carreira:

- a) Prémio União Latina de Artes Plásticas: promovido bienalmente pela União Latina; atribuído a um artista escolhido por um painel de especialistas portugueses e estrangeiros; o artista é escolhido a partir de uma *short list* de quatro artistas participantes numa exposição colectiva realizada, alternadamente, na Fundação Calouste Gulbenkian e na Culturgest; o valor do prémio é de 7 500 euros;
- b) Prémio EDP Novos Artistas: promovido anualmente pela Fundação EDP; atribuído a um artista escolhido por um painel de especialistas portugueses e estrangeiros; até 2003, o artista era nomeado, apresentando uma exposição individual no ano seguinte ao da nomeação; desde então, o artista é escolhido a partir de uma *short list* de vários artistas participantes numa exposição colectiva realizada numa instituição de âmbito nacional (por exemplo, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves ou o Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém), sendo que estes criadores foram seleccionados por um painel composto por um representante da Fundação EDP, por um representante da entidade que acolhe a exposição colectiva e por um comissário de exposições designado pela Fundação EDP; o valor do prémio é de 10 000 euros;
- c) Prémio de Escultura City Desk: promovido anualmente pela Solbi e pela Fundação D. Luís; atribuído a um artista escolhido por um painel de especialistas portugueses a partir de uma *short list* de vários artistas participantes numa exposição colectiva realizada no Centro Cultural de Cascais e seleccionados a partir de um concurso público; o valor do prémio é de 17 500 euros; contempla apenas trabalhos em escultura;
- d) Prémio Celpa/Vieira da Silva – Revelação: promovido anualmente pela Celpa e pela Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva; atribuído a um artista escolhido por um painel de especialistas portugueses a partir de uma *short list* de vários artistas participantes numa exposição colectiva realizada na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e seleccionados a partir de um concurso público; o valor do prémio é de 5 000 euros; contempla apenas trabalhos de desenho;
- e) Prémio BES Revelação: promovido anualmente (desde 2005) pelo Banco BES; atribuído a quatro artistas escolhidos por um painel de especialistas portugueses e estrangeiros, de

entre os participantes num concurso público; os quatro artistas escolhidos participam numa exposição realizada na Casa de Serralves, sendo o valor do prémio destinado à execução dos trabalhos apresentados; contempla apenas trabalhos em fotografia ou com o suporte fotográfico como componente principal;

f) Prémio de Fotografia Pedro Miguel Frade: promovido bienalmente pelo Centro Português de Fotografia; atribuído a um artista escolhido por um painel de especialistas portugueses, de entre os participantes num concurso público; o artista escolhido realiza uma exposição individual no Centro Português de Fotografia; contempla apenas trabalhos em fotografia;

g) Prémio de Pintura Rotschild: promovido anualmente pelo Banco Rotschild; atribuído a um artista escolhido por um painel de especialistas portugueses e estrangeiros, de entre os participantes num concurso público; o valor do prémio é de 5 000 euros; contempla apenas trabalhos em pintura;

h) Prémio de Pintura Fidelidade: promovido anualmente pela Fidelidade; atribuído a um artista escolhido por um painel de especialistas portugueses, de entre os participantes num concurso público; o valor do prémio é variável; contempla apenas trabalhos em pintura.

Para além dos prémios, há também concursos que são importantes para a implementação da carreira dos artistas. Pela sua importância, destaca-se a Mostra Jovens Criadores, promovida anualmente pelo Clube Português de Artes e Ideias, uma exposição realizada em diversos locais e na qual participam vários autores de diferentes áreas, previamente escolhidos por um conjunto de painéis compostos por especialistas portugueses.

5.1. As residências artísticas para as artes do espectáculo

As residências artísticas são cada vez mais aliciantes para os artistas portugueses. Trata-se de um modelo frequente desde há muitos anos na Europa e nos Estados Unidos (consequência muito directa de movimentos como a Bauhaus, os Laboratórios de Grotowski, a metodologia da improvisação, o Actor's Studio, enquanto laboratório teatral novo-iorquino, lugar de formação, de reflexão e de encontro para os actores americanos, onde é aplicado o método de Lee Strasberg, livremente inspirado em Stanislavski, etc.).

Nas artes do espectáculo, e desde há largos anos, diversos grupos portugueses de teatro independente organizaram e organizam as suas próprias residências criativas – particularmente grupos como o Teatro da Comuna e o Teatro O Bando.

Mas o aparecimento de espaços físicos destinados essencial e primordialmente ao acolhimento de artistas *performativos* em residência criativa é entre nós relativamente recente, remontando aos anos 90 do século passado. E por ora são sobretudo espaços de ocupação irregular e esteticamente «abertos», sem que se tenha ainda realizado qualquer estudo sobre o impacto dos mesmos na criação ou na estruturação futura dos projectos artísticos. No caso das artes do espectáculo, destacamos o pioneiro CENTA, iniciativa da Cassefaz em Vila Velha de Ródão (igualmente aberto a artistas visuais), mas também o Transforma, em Torres Vedras, o Espaço do Tempo – Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo (companhia de Rui Horta), o Capa, em Faro, o Lugar Comum, em Oeiras, a Companhia de Dança Contemporânea de Évora, o Citemor, em Montemor-o-Velho, etc.

As residências artísticas, no que para as artes de palco nos interessa, acolhem, em regra, um *criador* responsável por um projecto e outros co-criadores ou colaboradores que o primeiro pretenda convocar para uma partilha de ideias, experiências, testemunhos e registos. Ou também e tão-só um conjunto de artistas em busca de um projecto colectivo. A utilização dos espaços e eventuais contrapartidas depende muito de caso para caso e do projecto que se pretenda realizar. Pelo que há que os conhecer previamente, através de visita personalizada ou através da Internet. A consulta do nosso CD-ROM complementar pode auxiliá-lo na busca de contactos.

As residências artísticas proporcionam um tempo de trabalho acrescido e um capital de concentração muito importantes. Espaços isolados e fora do ritmo urbano são os mais adequados – garantem isolamento, silêncio, auxiliam a fixação do *focus*. Também têm o inconveniente, quando se prolongam por algum tempo (mais de três semanas, por exemplo), de poderem gerar saturação e atritos entre os diversos participantes. Portanto, a organização de uma residência artística bem sucedida exige alguma sabedoria e uma cuidadosa atenção às relações humanas.

5.2. Programas de residências para artistas visuais

No que às artes visuais importa, as residências artísticas consistem na presença de um artista numa dada instituição de formação ou promoção de exposições, por um determinado período, que pode variar entre um mês e um ano, durante o qual o *criador* tem condições materiais, intelectuais e financeiras para desenvolver o seu trabalho, bem como para conhecer uma realidade cultural diferente da sua, através do contacto com outros artistas e agentes do meio, como comissários de exposições, críticos, galeristas, etc. Habitualmente, o artista dispõe de um ateliê onde desenvolve o

seu trabalho e, ao fim de um dado tempo ou a concluir a própria residência artística, apresenta o que produziu de um modo informal, no que se designa de *open studio* (ateliê aberto ao público), ou, de um modo formal, numa exposição individual.

Para frequentar uma residência artística, os artistas têm de se candidatar preenchendo uma série de requisitos, variando estes de entidade para entidade. Normalmente, são necessários pelo menos os seguintes elementos: *portfolio*; CV; declaração de intenções; proposta de trabalho ou projecto; duas cartas de recomendação.

As candidaturas podem ser feitas directamente à entidade que oferece a residência artística ou a uma entidade nacional que medeia o processo, como por exemplo a Fundação Calouste Gulbenkian. Dependendo da residência artística, as candidaturas decorrem em diversos momentos do ano.

A maioria das residências artísticas realizam-se noutros países; contudo, existem casos nacionais, como a promovida pelo CENTA, em Vila Velha de Ródão.

Pela sua importância e pela presença regular de artistas portugueses nestas entidades, destacam-se as seguintes residências artísticas no estrangeiro, a maioria das quais requer financiamento próprio ou pedido de apoio a entidades várias por parte do artista:

- a)** em Berlim, Künstlerhaus Bethanien – recebe um artista português de cada vez; duração média de um ano; proporciona alojamento/ateliê; proporciona uma exposição individual com publicação de um catálogo; candidatura mediada pelo Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian; financiamento assegurado através da atribuição de uma bolsa de estudos, intitulada João Hogan, pelo Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian;
- b)** em Paris, Cité Internationale des Arts – pode receber vários artistas portugueses em simultâneo; duração média de três meses; proporciona alojamento/ateliê; candidatura directa; Palais de Tokyo – pode receber vários artistas portugueses em simultâneo; duração média de nove meses; proporciona alojamento/ateliê; candidatura directa;
- c)** em Bristol, Spike Island – iniciou-se em 2005 e decorrerá, pelo menos, até 2007; recebe dois artistas portugueses em cada ano; duração média de três meses; proporciona alojamento/ateliê; candidatura directa; financiamento assegurado através da atribuição de uma bolsa de estudos por parte da entidade de acolhimento financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian – UK Branch;
- d)** em Nova Iorque, Experimental Intermedia Foundation – recebe um artista português de cada vez; duração média de um mês; proporciona ateliê; candidatura mediada pelo Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian; financiamento assegurado através da atribuição de uma bolsa de estudos, intitulada Ernesto de Sousa, pelo Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento; Location One International Residency Program – recebe um artista português de cada vez; duração média de seis meses; proporciona ateliê; candidatura mediada pelo Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian; financiamento assegurado através da atribuição de uma bolsa de estudos pelo Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian; International Studio and Curatorial Program – recebe um artista português de cada vez;

duração média de nove meses; proporciona ateliê; candidatura directa; financiamento provável através da atribuição de uma bolsa de estudos pelo Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian; Independent Study Program/Studio Program do Whitney Museum of American Art – pode receber vários artistas portugueses em simultâneo; duração média de nove meses; proporciona ateliê; candidatura directa; financiamento provável através da atribuição de uma bolsa de estudos pelo Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

O segundo capítulo deste Guia encaminha o *criador* nos meandros da produção. Estes conhecimentos são indispensáveis para a concretização do trabalho do *criador* e para a sua adequada difusão e recepção por parte dos públicos, bem como para a sua desejada integração no circuito cultural, pois raramente as «coisas acontecem por acaso, embora haja sempre o factor sorte ao qual se deve ser sensível».

O mundo das artes visuais e o mundo das artes do espectáculo têm regras e procedimentos de produção substancialmente distintos e que devem ser do conhecimento do *criador*, na nossa convicção de que este deve controlar o processo de produção e, assim sendo, compreender a linguagem que, em última análise, permitirá o encontro dos meios necessários à materialização da obra de arte, por um lado e, por outro lado, permitirá a exibição da mesma junto do público, cuja apreciação é (segundo Duchamp) parte da própria obra de arte!

Assim, e apesar de alguns pontos de contacto, os universos das artes visuais e das artes do espectáculo são distintos, no *modus operandi*, no modo de comunicação, de exibição, de distribuição, etc. e têm, manifestamente, tradições distintas, recorrem a conceitos distintos.

Naturalmente que há muitos criadores interessados nos universos vizinhos, na mestiçagem de linguagens, nos processos de fusão e de investigação mas, por assim ser, mais se aconselha a compreensão clara e clássica de cada um dos campos em que manifestamente artistas visuais e artistas *performativos* trabalham, de modo a que uma terceira via possa ser construída, caso alguém a deseje conceptualizar, sistematizar, afirmar de modo consequente.

Assim, neste capítulo II teremos duas grandes secções: a secção das artes plásticas e a secção das artes do espectáculo (ou do palco) (quanto a esta aconselhamos a consulta do nosso *Guia das Artes* de 1999, disponível no CD-ROM complementar).

1.1. A exposição de arte contemporânea

1.1.1. Como produzir uma exposição?

O Que É Uma Exposição?

Uma exposição é uma apresentação/manifestação pública ou privada de objectos, artísticos ou outros, que estimulam a criatividade, a produção, o comércio ou a cultura, que tem objectivos específicos e se desenvolve num determinado espaço durante um dado período de tempo.

Uma exposição deve, sempre que possível, servir de modelo para o futuro, quer pela forma e conteúdos, quer pela audácia intelectual e inteligência criadora dos organizadores. Assim, uma exposição deve sempre ter objectivos muito claros e deve ter sempre uma razão para existir.

A exposição, seja ela de que tipo for, é sempre uma composição tridimensional que reconhece a importância das obras no espaço e joga com as estruturas expositivas e os vazios, com as cores e a luz, com as texturas e os sons, enquanto experiência estimuladora dos sentidos.

Uma exposição deverá intencionalmente ser original, criativa, sugestiva, apelativa, educativa, artística, científica ou histórica e sempre eficaz.

Na medida em que, na sua maioria, os objectos artísticos são «silenciosos» para uma grande parte dos seus espectadores, há que criar as condições visuais e estéticas para os «deixar falar», utilizando estratégias, materiais e tecnologias tão diferentes quanto a criatividade e originalidade permitem. Essas estratégias são ensaiadas e testadas nas exposições.

É ela que permite reduzir o fosso e o desconhecimento entre o artista e o público, e/ou o *criador* e o comprador. Deve ser sempre um campo de experimentação, um local de ensaio onde se jogam objectos artísticos num espaço determinado recorrendo a formas de expor originais e materiais e tecnologias que permitam um discurso actualizado e inovador. Desta forma, temos como resultado final ou uma exposição no sentido mais tradicional ou clássico, ou uma apresentação inovadora e moderna, a que muitas vezes chamamos simplesmente uma instalação artística.

Mas, independentemente da forma expositiva que adquiere, ela é, e sempre foi, uma arma política de que nenhum Estado abdica para, a custos mais reduzidos, exprimir a sua simpatia, a sua abertura de espírito e tolerância, a criatividade dos seus cidadãos, a responsabilidade social do seu apoio às artes. É habitualmente a forma que, a nível internacional e diplomático, se utiliza para enfatizar e valorizar encontros oficiais e visitas de Chefes de Estado. Hubert Glaser, organizador de exposições, dizia o seguinte em 1978: «As exposições adquiriram hoje um estatuto político, fazem parte dos meios privilegiados pelos quais se documentam e ilustram o entendimento e a cooperação internacionais, a identidade nacional e regional, a continuidade histórica, a consciência de si e o amor à cultura de um Estado».

É também uma estratégia de comunicação que um espaço cultural, museu ou galeria toma para se dirigir e identificar potenciais públicos visitantes.

As exposições têm uma longa história de experiências vividas, quer científicas quer técnicas. Hoje, o debate centra-se no objectivo e na mais-valia que uma exposição pode trazer aos públicos visitantes e aos seus criadores. Hoje, uma exposição é, antes de mais, uma manifestação artística

capaz de promover um debate e um estudo mais alargado do tema ou artista exposto. Já não é, e não deve ser; uma simples mostra de objectos, colocados num espaço neutro para receber visitantes ocasionais. Ela tem de trazer novidade, deve ser pensada e discutida, e deve provocar no cidadão uma vontade e uma visita.

Uma exposição, enquanto mostra de objectos, de temas ou intenções, dita histórico-clássica ou contemporânea, pode ser classificada sob diferentes pontos de vista, após estabelecer quais os seus objectivos, que públicos atingir; que mensagens ou intenções se querem transmitir:

Pelo tempo de permanência, as exposições podem ser:

Permanentes (mas constantemente actualizadas); temporárias; itinerantes; especiais: no âmbito de um momento comemorativo ou institucional; feitas com um propósito especial, particular, excepcional, que não foi previsto na programação anual de uma instituição ou que foi solicitado institucionalmente (por exemplo, uma visita de Estado faz-se acompanhar por uma exposição).

Pela forma de participação do público:

Passivas; interactivas: segundo Hill y Miles, «as mostras realmente interactivas são aquelas que podem modificar a sua apresentação segundo a percepção que o conceptualizador tenha da resposta do espectador». O diálogo entre objectos e tecnologia e o visitante deve ser constante e deve permitir leituras tão diferentes quanto a participação do espectador:

Pelo conteúdo:

Temáticas: estas exposições partem de uma linha argumental e de um guião realizado antecipadamente e recorrem aos objectos unicamente para ilustrar o tema ou temas do guião; emotivas e estéticas; retrospectivas; didácticas: dirigidas fundamentalmente à transmissão de informação com forte cariz pedagógico. O seu objectivo central é instruir e educar. Fomentam no visitante um processo de aprendizagem e de reflexão tentando provocar um certo estímulo intelectual.

I.1.2. Identificação dos intervenientes

O artista:

O artista é o criador das obras expostas.

O produtor/organizador independente:

Muitas vezes acumula a conceptualização, a organização, a produção e a autoria de textos; é o gestor das equipas, o gestor financeiro, o conservador e o responsável pela divulgação. Este é um lado da profissão que se alarga cada vez mais e se torna cada vez mais profissional: o gestor/produtor cultural.

Este perfil pertence hoje a empresas privadas e não às instituições públicas, que normalmente têm equipas muito alargadas e difíceis de gerir. Este fenómeno é muito recente e pelas características financeiras destes projectos é mobilizador de públicos e de interesses transversais nas artes plásticas. Os mediadores culturais, ditos produtores e gestores, parecem estar a triunfar sobre os tradicionais organizadores ou directores de museus e/ou de outros espaços culturais.

O curador/conservador de museu:

Tradução do termo inglês *curator*, o curador é alguém que trabalha num museu ou numa galeria de arte e que está encarregue de zelar por uma colecção, organizá-la, pesquisar informação e escrever sobre ela e, naturalmente, exibi-la ao público nos espaços pelos quais é responsável. Por isso, ele ou ela podem e devem procurar novas interpretações para as

obras e para as colecções, no seu todo ou em partes. Deve trabalhar com a comunidade local, de modo a identificar, estudar e compreender os gostos, apetências e carências artísticas dos seus públicos. No fundo, a sua grande missão é a de educar crianças e adultos sobre arte. Nesse sentido pode organizar visitas guiadas, *workshops*, leituras e aulas. O curador organiza exposições escolhendo os quadros, as esculturas, as fotografias, etc. que devem integrar uma exposição, bem como o local onde as mesmas devem ser colocadas em cada sala do museu ou da galeria.

É também da sua responsabilidade manter as colecções em perfeito estado de conservação, apoiado por técnicos competentes para restauro, por exemplo.

Por tudo isto, o curador é chamado para a defesa de políticas públicas de apoio às colecções e também se envolve na pesquisa de financiamentos e outros apoios para a concretização das suas exposições e conservação das suas colecções.

Muitas vezes, na arte contemporânea, o curador confunde-se com o comissário da exposição.

O galerista:

Dono de uma galeria de arte, comercial, é responsável pela sua gestão, pela selecção dos artistas que expõe, procurando vender o maior número possível de obras de arte expostas. Pode manter no acervo da sua galeria vários trabalhos de diversos artistas que podem sempre ser vendidos, consoante a procura do mercado.

1.1.3. Os espaços de exposição/apresentação

Caracterização de Diferentes Tipos de Espaço e Suas Vocações para Exposições

Aos espaços expositivos do passado, museus, palácios e arquivos, juntaram-se hoje muitos outros que, dadas as suas origens, jamais poderiam ter sido pensados para o efeito. Mas a recuperação de alguns, dada a sua carga histórica e arquitectónica, levou a que as instituições pensassem soluções de ocupação e de como dar vida aos espaços para os salvar da demolição.

Assim temos hoje fábricas, matadouros, estações de comboios, moinhos, centrais eléctricas, etc. que passaram a ser espaços museológicos temáticos ou simplesmente galerias de exposições temporárias, muitas vezes centradas na Arte Contemporânea, dado o «convívio» mais fácil dos objectos e das mensagens com as estruturas.

Assim podemos desde já definir os espaços por categorias, dependendo do tipo de exposições e do tipo das colecções que se pretendem divulgar: Os espaços de exposição têm funções diferentes conforme as mensagens que se querem fazer passar:

Espaços museológicos:

Integram-se nesta categoria os museus, palácios, espaços históricos e «psicológicos» que têm pesada carga histórica, etc.

Nas exposições de objectos artísticos ditos histórico-artísticos estes espaços são os preferidos, porque, dadas as exigências deste tipo de exposição, estes espaços são habitualmente, ou pelo menos deveriam ser, correctamente cumpridores das regras museológicas de conservação e de segurança.

Galerias:

Podem ser as galerias de centros culturais (de alguma forma também elas espaços museológicos), galerias comerciais, galerias de bancos ou de outro tipo de instituições que promovam a função de exposição quer das suas colecções, quer de exposições de artistas

convidados. Além de serem espaços usados para exposições de objectos ditos clássicos, são também espaços muito utilizados para expor arte contemporânea pelas suas características de espaços abertos, linhas direitas, lógicas próximas de *white cube* e que permitem que a obra se destaque sem cenografia acessória.

Espaços não convencionais:

Antigas estruturas fabris, armazéns, casas, escritórios, bancos, lojas, barcos, autocarros, etc. Estes espaços são essencialmente utilizados como espaços de intervenção artística, muitas vezes para instalações que se propõem a artistas e que estes conceptualizam e coordenam.

Espaços públicos ao ar livre:

Praças, ruas, paragens do autocarro, estádios, passeios, vários equipamentos urbanos, jardins, etc.

Estes espaços são hoje cada vez mais utilizados, dando lugar ao primado da interpretação dos objectos e das obras expostas. São espaços de ocupação artística em «anulação» do espaço museológico ou expositivo tradicional. As instalações de arte contemporânea e experimental utilizam-nos com bastante frequência, dada a sua característica informal e de proximidade com o público.

Os espaços de hoje, independentemente da categoria a que pertencem, são objecto de um debate muito interessante sobre o primado da obra sobre o espaço. A obra precisa cada vez mais de independência e de não estar rigidamente ligada ao espaço que a envolve. O diálogo plástico pode assim ser mais eficaz e com menor interferência na leitura e no olhar.

I.1.4. Concepção e estruturação do projecto; concepção artística e concepção estratégica; pós-produção

Nas exposições ditas histórico-clássicas:

Antes de dar início ao processo de produção de uma exposição há várias etapas que são fundamentais e que permitem que a exposição aconteça.

1 – Assim temos, numa fase inicial, o **reconhecimento da necessidade** da exposição, que pode ser uma vontade expressa e que deve ser sustentado pelo documento de directrizes básicas sobre o plano estratégico e de comunicação da instituição e sua política cultural.

Muitas vezes, esta vontade/necessidade surge da estratégia da instituição querer comunicar com o exterior; querer promover a sua imagem, querer investigar melhor a sua colecção, querer mostrar novas aquisições ou doações, etc.

2 – Num segundo momento, esta **vontade deve ser valorizada** e previamente devem ser estabelecidos os objectivos que se pretendem atingir com a mostra. É nesta fase que se discutem a ideia conceptual, o tipo de exposição, que comissário/s e equipas técnicas, que tema ou temas, que prazos, que data de inauguração e que públicos atingir.

3 – Quando a ideia está consolidada e vai ao encontro de uma vontade expressa, é chegado o momento de **apreciar a sua viabilidade financeira e técnica**, analisando em pormenor os custos inerentes a todo o processo e que equipas são necessárias.

Nesta fase deve surgir o convite ao comissário (se a proposta não partir dele) e um pré-guião do projecto deve ser solicitado para dar início a todo o processo de produção que terá, a partir deste momento, várias fases a decorrer ao mesmo tempo.

A criação das equipas científicas e técnicas e a distribuição de tarefas, responsabilidades e calendarização das várias fases é agora fundamental.

4 – Guião e projecto definitivo

Qualquer guião expositivo deverá, em primeiro plano, remeter para a ideia central da exposição e para os objectivos e/ou finalidades da exposição. Depois, não pode deixar de referir os aspectos educativos, pedagógicos, promocionais e/ou de divulgação de um artista ou colecção, políticos, prestigiantes, para melhor se entender que tipo de exposição vamos apresentar e para quem.

O projecto expositivo definitivo depende sempre de várias exigências que os responsáveis (organizadores e comissários) têm sobre si e que normalmente não poderão deixar de ter em conta para que o desenho final do projecto não seja nem incongruente nem ineficaz.

Qualquer projecto expositivo deverá ter em conta os seguintes aspectos, que se tornarão fundamentais durante o decurso da exposição:

- entre outros: a que públicos se destina a exposição, a sua idade, a sua formação e exigência; nível de conhecimento; procedência dos públicos. Estes dados são fundamentais para, por exemplo, pensar o tipo de mensagem e de textos explicativos, traduções e tipo de serviços educativos a prever;
- o número de visitantes estimado é fundamental para prever circuitos de passagem, de segurança das obras e o número de vigilantes necessários, zonas de atendimento, tiragem de exemplares de folhetos, jornais de sala e outros materiais mais acessíveis e/ou gratuitos;
- as questões de segurança e de conservação exigem desenhos mais ou menos pre-estabelecidos para muitas exposições: espaços abertos e sem obstáculos ou impedimentos no espaço físico que permitam uma eficaz leitura de vigilância do espaço;
- o projecto expositivo deve, sempre que possível, articular-se com o projecto gráfico do catálogo e folhetos, dos elementos de comunicação da exposição – tabelas, textos, faixas de divulgação –, com todos os materiais de divulgação e até com a imagem que queremos dar de todo o conjunto: por exemplo, pensar o espaço e a apresentação dos elementos de vigilância, guias e relações públicas, que deverão ser muito agradáveis e não enfadonhos e cansativos;
- o projecto deve responder a uma série de problemas e deve, através de metodologias várias, apresentar-se como projecto final onde as diferentes componentes – de desenho, de luz, de som – são integradas. Os circuitos, as cores, os materiais, a luz, o som e o ambiente criado são fundamentais para que o resultado final seja eficaz e cumpra os objectivos a que se propôs.

1.1.5. Constituição da equipa

Convite Formal aos Artistas; Constituição da Equipa de Produção (Artes Visuais)

Constituir a equipa de profissionais competentes para a produção de uma exposição é tarefa difícil se a estrutura produtora não conta já com uma equipa própria...

Deve, sempre que possível, ser dada preferência a profissionais com experiência para liderar o projecto e que poderão formar e dar oportunidade de aprendizagem técnica a equipas de assistentes. Devem encontrar-se profissionais competentes que desenvolvam e sejam capazes de estabelecer um permanente diálogo entre os criadores e os executores, os que pensam o projecto e os que o tornam tecnicamente viável. Este lado das relações humanas é imprescindível para o bom desenvolvimento do projecto.

Então que equipa criar se não há uma fórmula estabelecida e muitas vezes não há profissionais no mercado que possamos atrair para o projecto, sabendo que há um lado imprevisível, de gestão de sensibilidades e de angústias? Sabemos que muitas vezes nos propomos gerir o que parece ingerível.

Falar da constituição de uma equipa técnica de uma exposição é falar de um grupo de profissionais que deverão trabalhar de forma sintonizada e sincronizada para que, desde a ideia até à inauguração, nada possa falhar. Criar uma equipa destas é desenhar peças para um *puzzle* onde todas têm de encaixar correctamente, para que a exposição seja eficaz.

As equipas criam-se ao longo dos tempos e com a experiência de produção. Se se trata de uma exposição produzida por um museu, galeria, ou outro espaço expositivo com experiência, as equipas que existem normalmente são suficientes, mas se o projecto tem uma componente exterior e se é produzido por um produtor exterior à instituição, a equipa a criar é um misto das duas estruturas.

Cruzam-se então visões diferentes, métodos de trabalho tantas vezes incompatíveis, e ritmos muito diferentes. É aí que o produtor/comissário técnico tem um papel muito importante de coordenação, quer das equipas quer de todas as componentes do projecto.

A equipa permanente na exposição:

- comissário científico
- produtor/coordenador (técnico-executivo)
- designer/cenógrafo/arquitecto
- editor (que pode ser o produtor)
- secretariado executivo e equipa técnica
- responsável de imprensa e divulgação

Todos os outros participantes na organização da exposição poderão ser requisitados exteriormente à organização ou solicitados os serviços em *outsourcing*, por exemplo: designer do projecto gráfico, autor do projecto luminotécnico, empresa de construção, serviços de embalagem e transportes, empresa de montagem técnica, serviços de segurança e limpeza, serviços educativos, etc.

Funções dos Elementos da Equipa Permanente

Comissário científico:

- a) Investigar previamente e entregar anteprojecto – ideia;
- b) Apresentar o projecto-guião definitivo;
- c) Seleccionar e indicar as peças ou materiais a expor;
- d) Pré-contactar os emprestadores;
- e) Entregar o pré-guião e o guião definitivo ao produtor/coordenador;
- f) Estudar o projecto com o designer e com o produtor/coordenador;
- g) Dar assistência ao produtor/coordenador e ao designer;
- h) Redigir textos para catálogo, painéis explicativos, imprensa, divulgação temática e fichas explicativas;
- i) Definir os conteúdos e indicar os colaboradores do catálogo e dados para outras publicações;
- j) Colaborar permanentemente com o editor;
- k) Entregar os textos e corrigir provas no prazo acordado;
- l) Acompanhar todo o processo de montagem das peças;
- m) Orientar a equipa de serviços educativos;
- n) Contribuir para a formação dos diferentes agentes de divulgação da exposição;
- o) Presidir à conferência de imprensa e fazer visita à imprensa;
- p) Assistir à inauguração e fazer visita guiada às personalidades e convidados;
- q) Prestar assistência aos meios de comunicação social e conferências de imprensa necessárias.

Produtor/coordenador (técnico-executivo)

Responsabilidades:

- a) Representa em todos os momentos a instituição e/ou o agente que promove a exposição;
- b) Articulação, desde o primeiro momento, com o comissário;
- c) É o responsável pela orçamentação do projecto e pedido de orçamentos;
- d) É o responsável pela calendarização das actividades e seu faseamento;
- e) É detentor de toda a informação relativa a financiamentos;
- f) Gestor dos vários orçamentos e controlo financeiro;
- g) Gestor das equipas;
- h) Coordena a equipa, distribui tarefas e prevê um calendário de execução e montagem;
- i) Gestor dos vários projectos: de cenografia, imagem, luz, audiovisuais, etc.
- j) Coordena todas as publicações;
- k) Acompanha todas as fases do projecto e verifica o cumprimento dos prazos;
- l) Gestor das incertezas;
- m) Contacta os emprestadores e oficializa os empréstimos;
- n) Realiza relatórios de progresso mensais e relatório final.

Tarefas a coordenar e a delegar na equipa técnica de produção:

- a) Solicitar e fornecer todas as informações técnicas sobre espaços, condições ambientais, segurança, acessos, reservas, etc.;
- b) Reunir toda a informação necessária para desenho da exposição, embalagem e transporte, seguro e manutenção;

-
- c) Controlar a documentação: dar seguimento à correspondência, autorizações de importação/ exportação, legislação aplicável, contratos de empréstimo e cedência de materiais vários, autos de entrega e de devolução, relatórios de estado das obras (à chegada e à saída da exposição), certificados de seguro, relatórios de conservação (se exigidos pelas instituições);
- d) Entregar dossiês pormenorizados das peças ao designer do espaço expositivo (ficha identificativa com nome, autor, ano, dimensões várias, peso aproximado, foto, estado de conservação, fragilidades, especificações várias e que sejam pertinentes para a exposição, por exemplo: uma taça que deve ser vista por dentro ou uma moeda que deve ser vista dos dois lados;
- e) Planear e calendarizar as embalagens e os transportes;
- f) Realizar os seguros de viagem e de exposição para todas as peças;
- g) Prever situações de risco e questões que podem complicar o processo, por exemplo:
- regimes alfandegários,
 - materiais originais proibidos pela UE,
 - necessidade de escoltas internacionais e nacionais,
 - polícia especial,
 - transporte em mão,
 - permanência prolongada em aeroportos,
 - transbordos imprevistos,
 - acidentes,
 - atrasos de voos, etc.
- h) Acompanhar e prestar assistência aos correios que acompanham as obras (viagens, alojamento, ajudas de custo e acompanhamento);
- i) Receber as obras e conferir imediatamente a informação sobre estado de conservação;
- j) Prever uma equipa de restauro ou de reabilitação de obras em *stand by* durante a montagem.
- k) Coordenar e acompanhar as várias equipas de projecto: de luz, som, imagem, fotografia, designer gráfico, alarmes, segurança, de montagem, etc.;
- l) Controlar e assegurar o cumprimento de todas as cláusulas dos contratos de empréstimo: segurança, condições de exposição, ambiente, protecção das peças contra actos de vandalismo ou danos invisíveis (fotografar), etc.;
- m) Supervisionar todo o processo de montagem: acompanhamento da obra, da desembalagem das peças, da montagem e desmontagem das peças e do retorno das mesmas;
- n) Zelar pelo cumprimento dos prazos, das tarefas e dos orçamentos;
- o) Manter e acompanhar todos os aspectos da exposição durante a sua exibição;
- p) Preparar com o comissário a equipa de serviços educativos;
- q) Preparar o calendário de visitas guiadas;
- r) Formar as equipas de segurança;
- s) Coordenar e supervisionar a desmontagem e a devolução das peças;
- t) Acompanhar todas as fases de produção do design gráfico de todos os produtos: catálogo, folheto, cartaz, anúncios, faixas, dossiês de promoção, *lettering* explicativo, legendas, *merchandising* promocional, etc;
- u) Pedir textos, fotografias e traduções;
- v) Fazer contratos com o designer gráfico e com a tipografia;
- w) Acompanhar e rever textos e outros materiais com o editor e comissário;
- x) Preparar *mailing* e envio de convites com antecedência;

- y) Preparar os materiais para os dossiês de imprensa (a realizar pela equipa de imprensa e divulgação);
- z) Preparar e coordenar uma campanha de divulgação e publicitária.

Compete ao produtor, em conjunto com o comissário (sempre que possível), fazer na fase de pós-produção o seguinte:

- a) Realizar um relatório final sobre todo o processo;
- b) Atestar o cumprimento dos objectivos a que a equipa se propôs;
- c) Fazer a avaliação geral das equipas;
- d) Realizar estatísticas de visitantes e visitas guiadas;
- e) Avaliar as receitas do projecto;
- f) Fazer a avaliação do orçamento e verificar o seu cumprimento;
- g) Avaliar os efeitos da «campanha promocional»;
- h) Enviar cartas de agradecimento;
- i) Dar por encerrado todo o processo após verificação de que todos os pagamentos estão feitos e de que não há nenhuma situação pendente.

Designer/arquitecto

Competências:

- a) Articular o desenho do espaço, desde o primeiro momento, com o comissário e o produtor; participar nas reuniões gerais do projecto;
- b) Ser detentor de toda a informação científica e técnica através de guiões e documentação de análise de riscos, quer do espaço quer das peças a expor: É o único elemento da equipa técnica, além do produtor e do comissário, a conhecer as condições de segurança do espaço, seus limites e fraquezas;
- c) Desenhar a exposição e todos os suportes expositivos;
- d) Orientar propostas de circuitos e de comunicação expositiva;
- e) Propor alterações aos circuitos expositivos sempre que, por razões estéticas ou de segurança, o entender;
- f) Gerir os prazos de desenho, obra e montagem;
- g) Colaborar e estar presente até ao momento da inauguração;
- h) Dirigir a obra e a montagem da exposição;
- i) Acompanhar todo o processo de imagem gráfica e de comunicação dentro da exposição;
- j) Acompanhar os vários projectos de especialidade: luz, audiovisuais, alarmes, vigilância, etc.

1.1.6. montagem/instalação

Design da Exposição

A realização de projecto e desenho expositivo com pormenores técnicos para as várias equipas e as estratégias de comunicação a aplicar ao projecto deverão ser apreciadas na fase posterior à discussão e aceitação da concepção e do guião da exposição.

O tipo de discurso, o modelo de circulação, o projecto de segurança e de luminotecnia e tipos de estruturas expositivas são realizados e apreciados neste momento, em conformidade com o tipo e categoria de exposição que se pretende e o tipo de peças ou objectos que vão ser expostos.

Assim, o design da exposição e sua montagem poderão seguir vários conceitos:

- a) um conceito expositivo de uma metodologia histórica obedecendo a circuitos lineares, cenográficos, sequência espacial em salas ou percursos, cores escuras que marquem alguma presença no espaço;
- b) um conceito experimental de anulação do espaço físico e de destaque da obra artística;
- c) um conceito emotivo de mensagens utilizando os meios audiovisuais que se sobrepõem muitas vezes ao objecto artístico;
- d) Um conceito de instalação artística e/ou experimental onde o diálogo do espaço com a obra final é fundamental. Habitualmente, uma instalação é pensada em função de um determinado espaço e vive nele. Todo o processo de montagem e o momento da instalação são tão importantes quanto a obra final.

Após a apreciação e aceitação do design e percurso expositivo dá-se início à fase de produção mais complexa.

Nesta fase, depois dos primeiros contactos com emprestadores, por exemplo, realizam-se fichas pormenorizadas das obras, contactam-se os museus ou proprietários, fazem-se os contratos de empréstimo (consultar CD-ROM), executam-se os necessários restauros, fotografam-se as obras, procede-se à realização de seguros, asseguram-se as reuniões de todas as equipas técnicas, realizam-se todos os materiais gráficos e de divulgação, calendarizam-se as recolhas e os transportes, asseguram-se escoltas e chegadas das peças e seus acompanhantes e assegura-se o processo de montagem.

Montagem

Fase em que todos os intervenientes deverão acompanhar o processo para que nada seja irreversível numa fase posterior. Fazem-se habitualmente nesta fase muitas correcções e alterações ao projecto, que só neste momento é possível ensaiar. Deverá existir um coordenador desta fase, específico e conhecedor do projecto expositivo, que deverá ser o responsável pelo projecto de cenografia ou de estruturas, coordenador esse que poderá ser um arquitecto, um designer ou um cenógrafo.

Esta etapa é frenética e decorre quase ao mesmo tempo que a fase anterior. O diálogo entre as equipas é aqui fundamental e a gestão orçamental deve ser rigorosa e avaliada constantemente. Os desvios orçamentais, a existirem, ocorrem quase sempre neste momento.

Depois da construção das estruturas (paredes, vitrinas, plintos/suportes, chão, percursos cenográficos, etc.), segue-se a pintura e arranjo de envoltivos, depois a instalação dos projectos de especialidade, tais como iluminação, estabilização das condições ambientais, instalação de alarmes, montagem de *letterings* e textos explicativos, audiovisuais, e só depois, e por fim, a colocação das obras originais – num momento em que as várias equipas já terminaram a sua tarefa e não deverão circular e criar momentos de tensão no espaço quando esta operação estiver a decorrer.

1.1.7. Condições de transporte, manuseamento e exposição

Numa fase já avançada da produção de uma exposição, e dependendo das exigências técnicas, dá-se início à etapa mais dura de todo o processo: os transportes e a montagem das estruturas expositivas e das obras.

Embalagens e Transportes

O sucesso de uma exposição é medido, não só pelo número de visitantes e pelas críticas positivas e/ou elogios dos públicos a quem o projecto se dirige, mas também pelo respeito e pelo bom estado de conservação em que se transportam, mantêm e devolvem as obras de arte.

Como sabemos, os riscos de transporte são hoje acrescidos e o movimento nos aeroportos e nas estradas é demasiado perigoso para objectos que, dada a fragilidade de alguns e o valor incalculável de outros, nos obrigam a olhar para esta fase da exposição com muito cuidado, sensibilidade e sabedoria.

Podemos dizer que uma boa embalagem é mais importante que uma boa apólice de seguro. Os danos causados num transporte e que são provocados por uma deficiente embalagem podem ser irreversíveis e nenhum seguro poderá cobrir a perda da qualidade e integridade da peça.

Mas então o que é uma boa embalagem? Quem poderá atestar a sua qualidade final? Muitas vezes, a experiência e o bom senso dos profissionais são suficientes para pensar e realizar a embalagem ideal para uma determinada peça.

O correcto acondicionamento das peças impede alterações de vária ordem nos objectos artísticos, que dependendo dos materiais de que são feitos sofrerão mais ou menos os efeitos nocivos, quer da temperatura e da humidade, quer da protecção contra choques, vibrações e violação de fechaduras ou embalagens.

Assim, uma embalagem, para ser correcta, deve antes de mais ser feita a pensar em todos estes danos e perigos e deverá ter em conta todas as dimensões e características especiais de cada obra a embalar: O embalador, técnico especializado nos materiais e com experiência, deverá ter aqui um papel de «alfaiate», pois deverá criar uma embalagem à medida e semelhança de cada peça.

Embalar uma jóia, uma escultura em pedra ou uma pintura não é a mesma coisa. As exigências de condições ambientais, de imobilização necessária e de segurança não são as mesmas para todas as peças.

Todas as embalagens devem ser testadas e devidamente marcadas antes do início do transporte. Não poderemos esquecer que, na sua maioria, as obras de arte dentro de caixas de embalagem «viajam» sozinhas e devem assim estar bem identificadas para que qualquer manuseador as identifique como tal.

Para realizar este trabalho deverão ser contratados técnicos especializados que estão habituados e que deverão ser, sempre que possível, os mesmos que depois acompanham todo o processo de transporte e montagem das obras no local de exposição.

Depois de correctamente embaladas, as obras estão preparadas para viajar: em transporte terrestre, aéreo ou marítimo. Para cada um deles há cuidados específicos a ter e que hoje são, na sua maioria, legislados e que obrigam ao respeito de normas nacionais e internacionais de circulação de obras de arte.

Algumas dessas normas:

Para alguns transportes de obras de arte são exigidas **escoltas** de policiamento em todo o percurso terrestre, mesmo viajando em camiões climatizados e altamente seguros. Estas escoltas deverão ser solicitadas pela instituição organizadora com a antecedência mínima de pelo menos 2 meses antes do transporte, pois muitas vezes uma simples escolta de obras de arte exige cerca de 5 a 6 mudanças de policiamento.

Um outro caso é o transporte de objectos com **materiais que são hoje proibidos pela UE**, dadas as leis de protecção, tais como marfim, tartaruga, etc. e que deverão ser alvo de uma autorização prévia do Ministério do Ambiente antes de iniciar a sua viagem.

Outras situações, como, por exemplo, a entrada ou saída de obras de arte de ou para fora do espaço comunitário (Schengen), exigem obrigatoriamente a obtenção de **licenças de importação e/ou exportação de obras de arte**, para protecção dos bens nacionais e evitar comércio ilegal de obras de arte.

As obras de arte em viagem deverão sempre fazer-se **acompanhar por correios** (pessoas que zelam pelo cumprimento das regras de segurança das obras) e por **dossiês de projecto com listagens e fotografias** de todas as peças embaladas. As **autorizações de saída do país** ou da instituição a que pertence a obra são obviamente obrigatórias, assim como a **apólice de seguro** peça a peça.

Relativamente aos transportes, nem todos são aconselháveis. Assim, os transportes marítimos são os mais desaconselhados, não só pela humidade que as embalagens adquirem, mas essencialmente pelo tempo que demora um transporte deste género e o tempo da sua «despaletização».

O transporte mais seguro, em termos de conservação da obra, rapidez e menor trepidação, é sem dúvida o transporte aéreo.

Em termos de segurança total de perda ou danos, o transporte terrestre, com escolta, é quase sempre a opção mais correcta.

Manuseamento e Montagem

Com a chegada das obras ao local da exposição, segue-se a sua desembalagem e verificação do estado de conservação e dá-se início ao processo de montagem expositiva.

Nesta fase, a coordenação técnica, o acompanhamento e assistência da empresa de transportes é fundamental para o correcto manuseamento das obras e sua colocação na exposição. Muitas vezes são necessários vários homens e algumas máquinas para montar algumas obras que exigem não só muita força, mas também muitos cuidados acrescidos.

Lembramos que não é nos transportes que a maioria dos acidentes acontecem, mas sim nos processos de montagem e desmontagem. Por isso é necessário haver um perfeito e rigoroso conhecimento das fragilidades de cada peça, das várias etapas da montagem, do faseamento das tarefas e nomeação de responsáveis de equipas técnicas para cada momento.

Cada equipa deverá saber qual a sua tarefa durante uma montagem, para que não haja duplicação de serviços nem técnicos em demasia para cada um dos serviços.

1.1.8. Inauguração

Para a inauguração da exposição deverão ser previstas várias tarefas, que não sendo bem geridas e programadas poderão ser «aniquiladoras» do sucesso inicial da exposição.

Para isso deverá ser feito, se a instituição não o tiver, um *mailing list* alargado, especializado ou não, e muito dirigido aos potenciais públicos interessados, para que sejam enviados convites para a inauguração.

O número de convites a enviar deverá ser sempre muito elevado, pois eles funcionam como uma das melhores formas de divulgação de um evento e que entra directamente, via correio, no circuito doméstico e profissional dos públicos. Assim, o seu envio não deve ser visto somente como potencial convite para a inauguração, mas um instrumento de comunicação e de divulgação muito eficaz.

O convite deve ser sempre pensado como sendo a primeira imagem da exposição junto do público. Por isso, ele deve ser graficamente sugestivo e agradável, claro e minimamente explicativo.

Com o momento da **inauguração** gerem-se os últimos preparativos e as angústias do dia. Todos os materiais publicitários e estratégias de comunicação deverão estar prontos e postos a circular, se possível, 24 horas antes do momento da inauguração.

A exposição deverá estar assinalada no exterior do edifício com faixas/*banners* sugestivos e que deverão repetir a imagem gráfica do convite e dos cartazes que entretanto já foram enviados e afixados nos devidos circuitos de distribuição.

A campanha de divulgação deverá sempre prever anúncios de imprensa, dossiês para jornalistas, *muppies* e/ou *outdoors* (conforme orçamento disponível) e convites personalizados a críticos ou *opinion makers* especializados.

A inauguração deverá ter duas apresentações, uma na véspera ou na tarde da inauguração oficial, para que os órgãos de comunicação social façam uma visita – *press vue* – na companhia do comissário e/ou artista(s) representado(s) e outra a inauguração oficial para os convidados, no dia seguinte ou no mesmo dia mais tarde.

1.1.9. Publicidade

O Catálogo: Que Informação Deve Conter; o Design; Direitos de Autor (vide capítulo III – «A Lei e as Artes»)

A importância do catálogo

Deveremos pensar sempre que o catálogo será a melhor e mais duradoura memória da exposição e, por isso, não deve ser visto como um produto meramente comercial.

Ele deve compilar estudos artísticos e científicos que justificam a exposição e que emanam das obras expostas. Sempre que possível deve conter textos e abordagens inéditas sobre o tema e reunir informação, que muitas vezes está muito dispersa, sobre determinado tema ou artista.

A realização do catálogo de uma exposição é uma das mais sérias e importantes componentes da mesma, e que lhe dá sustentação e a qualifica nos circuitos culturais. Pensar a estrutura de um catálogo, os seus autores, o tipo de textos e de ensaios é tarefa do comissário.

Para quem o produz, a visão sobre o retorno da realização de um catálogo deve passar pela utilidade que ele possa vir a ter a quem o consultar. Assim, para uma correcta política cultural e de formação artística, deveriam as instituições patrocinadoras das exposições prever a distribuição de bastantes exemplares em bibliotecas públicas e em instituições culturais do país e do estrangeiro.

O catálogo é sempre o melhor e mais duradouro produto cultural de uma exposição. Deve assim ser rigoroso, agradável e de boa qualidade.

I.1.10. Funcionamento e manutenção/exploração

O Público, os Públicos; Calendarização, Duração e Horários; Acompanhamento

As equipas de manutenção técnica, de limpeza e de acompanhamento pedagógico dos diversos públicos devem estar preparadas e devem ser conhecedoras de todas as exigências e riscos das várias componentes da exposição. Todos deverão ser alvo de uma formação e de informação específica relativamente às tarefas que se lhes pedem, pois poderão ter de entrar em acção a qualquer momento.

Para garantir a ordem e o respeito pelas condições de segurança da exposição, deverão ser previstos guias e seguranças no espaço, capazes de responder às solicitações do público a cada momento.

Se as instituições organizadoras e os espaços onde se apresenta a exposição não têm elementos de segurança e/ou vigilância suficientes, é fundamental ser pensada, desde o início, a estratégia de segurança a adoptar e quais os seus custos. A opção mais barata será instalar câmaras de vigilância com capacidade para cobrir toda a área, controladas remotamente e com possibilidade de gravação, junto a uma área de alto controlo do espaço e complementar essa opção contratando, para esse efeito, um elemento de segurança para o caso de ser accionada uma emergência.

Se os espaços são vários e com obstáculos expositivos, será mais prudente prever, para além da vigilância electrónica, elementos vários que farão a vigilância nos diferentes espaços.

Estes mesmos vigilantes poderão, se bem treinados e motivados, funcionar como orientadores da visita e, em alguns casos, até poderão ser chamados a guiar visitas a grupos menos exigentes.

Habitualmente, o período de tempo de uma exposição aberta ao público é calculado pelo custo que a exposição implica e que deverá assim ser rentabilizado em termos de visitantes.

Aliando-se o prazo que os proprietários acordam com os organizadores e o ritmo ou número de público previsto, podemos calcular um determinado prazo de exposição.

É muito vulgar falar-se de exposições com duração máxima de três meses, prazo que as condições de segurança e ambientais permitem para objectos de grande desgaste, e prazos de um mês e meio quando os locais de exposição são muito solicitados e com grande afluência de público.

O número de visitantes é ainda hoje o factor de maior e melhor apreciação do sucesso de uma exposição, para quem organiza ou recebe, mas nem sempre é o factor mais importante para quem pensou a exposição. Infelizmente, o sucesso de um espaço está quase sempre marcado pelo número de visitantes e não pela qualidade dos projectos e pelos objectivos culturais propostos inicialmente.

Deveremos, sempre que possível, para avaliar os nossos públicos, fazer inquéritos no local e tentar saber qual a opinião do visitante. Se os inquéritos nem sempre são possíveis, há outras maneiras

de recolher opiniões: em livros espalhados nas salas da exposição, nos locais de venda de catálogos ou distribuindo um folheto gratuito com a indicação de morada e endereço electrónico para o envio de opiniões ou de sugestões de melhoria da efectividade da mensagem.

Os horários de abertura ao público deverão ser pensados com muita atenção e não limitá-los aos horários normais de funcionamento das instituições. Deveremos pensar que as exposições são para ser vistas e muitas vezes em horário pós-laboral.

Sempre que possível prever, pelo menos um dia na semana, prolongamento da abertura ao público até às 20 horas. Muitas vezes, o impedimento da visita está sem dúvida nos curtos horários de abertura.

Consulte o Capítulo IV – A Política de Comunicação, no CD-ROM complementar, para as matérias relacionadas com:

- público-alvo;
- eventos colaterais: visitas guiadas, *workshops*, colóquios, mesas-redondas;
- o *marketing* para as artes.

1.1.1.1. Itinerância do projecto

Vantagens da Exposição Itinerante

A exposição itinerante, desenhada e pensada para ser exposta em diferentes lugares, tem muitas vantagens:

- 1 – Pode ser vista por um maior número de pessoas em diferentes lugares ou países;
- 2 – Os custos de investigação, preparação e produção serão distribuídos e rentabilizados;
- 3 – A itinerância confirmada *a priori* justifica o investimento inicial, que pode ser mais alargado e com melhor produto final;
- 4 – Divulgação em grande escala dos promotores da exposição e reforço da sua reputação;
- 5 – Partilha de responsabilidades.

As desvantagens de um projecto destas características também deverão ser tidas em conta, pois a segurança dos objectos e processos de empréstimo, os transportes e seguros são uma preocupação e exigem um controlo constante.

Para cada uma das itinerâncias da exposição deverá o organizador prever um dossiê que inclua as seguintes informações:

- 1 – Nome da instituição ou produtor responsável;
- 2 – Proposta: com títulos, tema, conteúdos, equipas, objectivos, exigências gerais de apresentação; dimensões, fichas de peça, etc.;
- 3 – Requisitos ideais do espaço: planta, cortes, condições de acesso e reservas;
- 4 – Condições técnicas: electricidade, elevadores/monta-cargas;
- 5 – Requisitos de conservação e segurança;
- 6 – Cumprimento das normas museológicas, se aplicáveis;
- 7 – Manutenção e responsabilidades em caso de alteração do acordo;
- 8 – Seguros contra todos os riscos e respectivos certificados;

-
- 9 – Minuta de contrato ou termos do acordo;
 - 10 – Condições de embalagem e transporte;
 - 11 – Equipa de montagem e desmontagem;
 - 12 – Manutenção e funcionamento assegurados;
 - 13 – Direitos de autor e divulgação;
 - 14 – Custos e alugueres.

1.1.12. Desmontagem e conclusão

Armazenamento

Para memória futura, e dado que uma exposição tem um forte carácter efémero e dificilmente se repete, não poderá esquecer-se que a reportagem fotográfica e/ou vídeo (em muitos casos, o único suporte possível) serão a memória da exposição, do seu espaço e do seu ambiente.

Assim, se não foi feito anteriormente, antes do encerramento da exposição deverá ser feita a recolha de imagem, com visitantes e sem eles, para que todo o projecto tenha uma coerência e memória para o futuro.

Após este trabalho, dá-se início à fase de desmontagem, que é por si só uma etapa complexa e que exige um grande esforço de coordenação e de controlo técnico, na medida em que muitas vezes é neste momento que podem ocorrer danos, muitas vezes irreparáveis.

Deverão, antes de tudo, retirar-se as obras de arte ou os conteúdos museográficos e só depois desmontar a estrutura de suporte.

A reembalagem e os transportes de regresso das obras deverão ser acompanhados pela equipa técnica, tal como à chegada das obras (no início da montagem). Em muitas situações, a exigência da presença de correios (*couriers*) para o acompanhamento e regresso das peças obriga a uma programação e calendarização muito cuidada e que deverá ter o acompanhamento do coordenador ou do comissário.

Deverão ser realizados, ou completados, os *conditions reports* sobre esta fase da exposição, que serão acrescentados aos que foram feitos aquando da montagem, no momento da chegada das obras. Estes relatórios poderão ser muito úteis no caso de uma reclamação do proprietário sobre o estado de conservação da peça, no final da exposição.

Em muitos outros casos, dependendo do tipo de exposição realizada e da instituição que organiza exposições com colecção própria, à desmontagem e embalagem final segue-se o armazenamento das obras, que deverá ser feito em reservas preparadas para o efeito e com controlo de temperatura, humidade e luz.

Quando as obras não pertencem à instituição organizadora, o rigor na devolução e colocação nas reservas, sempre que não pertencem a colecções permanentes, deverá ser tido em conta e acompanhado até ao destino final.

I.1.13. Avaliação final do evento/projecto

A Pós-Produção

Após o encerramento da exposição e sua desmontagem, há que fazer um relatório final que avalie não só todas as fases de execução, mas também os fracassos e os sucessos do projecto e as equipas envolvidas. Não esquecer a avaliação da eficácia e concretização dos objectivos traçados no início e os efeitos da campanha promocional.

Estes tipos de avaliação e relatórios finais serão sempre muito úteis em situações futuras.

O êxito de uma exposição é sempre muito relativo, pois define-se de formas diferentes segundo os pontos de vista e objectivos traçados quer pelo organizador, quer pelo artista ou comissário, quer pelo público.

Os resultados serão sempre positivos, se os objectivos que se haviam proposto no início foram atingidos e se a curto prazo os indicadores forem estimulantes. Mas muitas vezes os resultados só são possíveis de avaliar muitos anos depois.

A marca que uma exposição deixa num visitante não é clara e óbvia em muitos dos casos. Às vezes, o resultado dessa marca só é visível quando o visitante se apercebe de que foi realmente «marcado».

Além dos relatórios finais, deverão os dossiês do projecto ser organizados e arquivados segundo regras claras, para que a consulta futura seja facilitada em situações muito diversas, tais como: liquidações das contas, verificação de que todas as despesas estão pagas, reclamações, consulta de dados e formulários de apoio a outros projectos, contactos, etc.

O projecto é considerado encerrado após o envio de cartas de agradecimento aos colaboradores e instituições envolvidas e verificação de que todos os pagamentos foram realizados e que não há nenhuma situação pendente ou reclamação a ser resolvida.

Sobre as artes do espectáculo, remetemos o leitor para o nosso *Guia das Artes* de 1999. Nos excertos que editamos no CD-ROM complementar, encontra todo um conjunto de informações úteis, nomeadamente sobre produção estratégica, tipos de produtor, etc.

Todavia, nesta edição do GAVE, abrimos um capítulo dedicado exclusivamente à direcção de cena, uma vez que é uma profissão em crescente processo afirmativo, sobretudo nas salas de espectáculo com maior peso institucional, nomeadamente nos teatros municipais, teatros nacionais, salas de ópera, espaços de concertos e de mega-eventos de rua, etc.

Acompanhando a abertura recente de um alargado conjunto de teatros por Portugal, e na sua maioria municipais, pensamos que o *criador* deve conhecer bem esta profissão, uma vez que o director de cena é, ou pode ser, o seu melhor aliado no momento de apresentação do seu espectáculo nas mais adequadas condições de recepção pública.

2.1. A direcção de cena

2.1.1. Sobre a designação «direcção de cena»

- a) A direcção de cena é a designação internacionalmente utilizada para definir a função de gestão e planeamento, controlo e concretização das actividades artística e técnica que constituem um espectáculo.
- b) Em Portugal, esta designação, consta também do «Boletim do Trabalho e Emprego» do Ministério do Trabalho e da Solidariedade Social.
- c) A direcção de cena é, deste modo, uma profissão indispensável a toda a instituição que, de forma continuada, promova a apresentação de espectáculos ao público, pois é precisamente através da sua acção quotidiana e das diferentes tarefas que realiza que se torna possível a apresentação pública do objecto artístico.
- d) A designação é reconhecida em diversos países. Europa: Portugal – director de cena; Itália – *directore di scena*; Espanha – *regidor*, França – *régisieur*. Nos países anglo-saxónicos: *stage manager* ou *stage director*.
- e) Em Portugal, e dependendo da especificidade da instituição (Fundação Gulbenkian, Culturgest, CCB) ou Teatro (Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Nacional de São Carlos, Teatro Nacional de São João, Teatro Rivoli, Coliseu de Lisboa, Teatro Gil Vicente de Coimbra), resultante quer da programação, quer do volume de apresentações públicas, existem ainda funções afins à da direcção de cena, nomeadamente:
 - director técnico ou coordenador técnico e de cena;
 - director de cena principal;
 - director de cena;
 - assistentes de direcção de cena;
 - contra-regra.

Nem todas as equipas técnicas de cena de todos os teatros são compostas igualmente por todos estes elementos, existindo, quer nacionalmente quer internacionalmente, diferentes formas de organigrama.

f) São estes os profissionais que, articulando as componentes artística e técnica dos espectáculos e orientando as outras equipas constitutivas do sector; possibilitam a realização dos diferentes tipos de espectáculos apresentados ao público. A direcção de cena gere, assegura e viabiliza a qualidade artística criada pelo encenador ou pelo coreógrafo.

g) A responsabilidade destes elementos da direcção de cena começa «antes do espectáculo» e continua «durante o espectáculo».

h) Tanto nas instituições internacionais análogas, como em pequenas companhias de teatro, se considera indispensável a permanência constante de um director de cena.

i) Há ainda que considerar dois tipos de instituições, no respeitante à apresentação de espectáculos: instituição que acolhe espectáculos ou instituição com produção própria; há também situações mistas. Em qualquer dos casos, a necessidade da função de direcção de cena mantém-se.

2.1.2. Sobre a actividade e funções da direcção de cena

Rotinas da Direcção de Cena

1 – Análise: Todos os documentos oriundos dos agentes dos artistas que pretendem apresentar espectáculos na instituição são minuciosamente estudados.

Esta análise pressupõe conhecimentos técnicos específicos dos diferentes sectores técnicos e de cena, que permitem elaborar pareceres e sugerir soluções, tendo em vista a melhor forma de apresentação da obra artística, tanto para o artista como para a entidade acolhedora.

2 – Planeamento: É um dos aspectos mais importantes que caracteriza a actividade dos profissionais da direcção de cena – a gestão dos espaços, equipamentos e recursos humanos, de acordo com a programação dos diferentes programadores, e que engloba:

- distribuição dos recursos técnicos e humanos afectos à realização dos espectáculos;
- elaboração de tabelas diárias, semanais e mensais de ocupação de espaços, coordenação de ensaios, quer em salas de ensaio, quer nos próprios espaços, palcos, onde posteriormente os espectáculos serão apresentados publicamente;
- calendarização da programação, elaboração de quadros onde ficam registadas as diferentes etapas para a concretização do evento artístico e que vão desde a construção e montagem, até aos ensaios, ensaio geral e espectáculo;
- elaboração dos horários dos técnicos, distribuição de tarefas pelas equipas mais adequadas;
- planeamento da contratação de equipas em regime de *outsourcing* para reforços das equipas existentes;

- organização da logística – gestão dos equipamentos (equipamentos de audiovisual, de iluminação de cena, mobiliário de orquestra, pianos, bancadas de coro, estrados, panejamentos de palco, etc.) e dos espaços (palcos, salas de ensaio, camarins);
- organização dos horários de actividade dos colaboradores exteriores à instituição (costureiras de cena, afinadores de piano, afinadores de cravo, afinadores de órgão, etc.);
- aluguer de equipamentos necessários para a realização de determinados eventos.

Esta actividade tem de ser desempenhada por profissionais especializados e com sensibilidade adquirida, muitas vezes através da experiência, resultante dos anos de trabalho e das diferentes situações com que se foram deparando ao longo das suas carreiras.

3 – Gestão: É a direcção técnica e de cena que gere todas as equipas que compõem os quadros técnicos e artísticos do sector de espectáculos. Nela se inclui a distribuição e responsabilização de técnicos pelas diferentes tarefas que diariamente lhes são atribuídas. Igualmente é da competência destes profissionais a gestão dos meios técnicos e dos espaços, como já foi referido.

As suas funções passam ainda por coadjuvar os encenadores, coreógrafos e maestros na elaboração de planos de trabalho, marcação de ensaios, ensaios corridos, ensaio pré-geral, ensaio geral. Muitas vezes, estes profissionais podem acumular essas funções com a de assistente de encenação.

4 – Decisão: Um *director de cena* em função, isto é, durante o decorrer de um espectáculo, é a autoridade máxima relativamente a esse espectáculo.

O *director de cena* em funções tem à sua responsabilidade a manutenção do rigor da execução e supervisão da qualidade artística e técnica do objecto que, criado por uma equipa artística e técnica, é finalmente apresentado publicamente.

É o *director de cena* em funções quem, durante o decorrer do espectáculo:

- dá ordem de abertura de sala para entrada de público, assegurando-se que tudo está preparado;
- coordena e assegura as acções dos artistas, músicos, e técnicos;
- manda executar as acções de luz, som, maquinaria e mudanças de cena, segundo um roteiro por ele próprio elaborado durante os ensaios;
- toma a decisão de prosseguir, interromper ou cancelar o espectáculo, se houver problemas que justifiquem a interrupção ou cancelamento do espectáculo em curso, depois de ponderar esta decisão com os responsáveis das equipas técnicas e assegurando-se de que todos os recursos foram esgotados, pois o cancelamento de um espectáculo só ocorre em última instância.

Definição de Funções da Direcção de Cena

Director técnico ou coordenador técnico e de cena – É a designação internacional atribuída a este profissional quando é o gestor deste sector; pressupondo que há mais directores de cena na equipa. É uma profissão com uma carreira especializada, como a de um artista e está intimamente ligada à arte e ao processo artístico, bem como à componente técnica.

Em alguns teatros, a direcção de cena reporta directamente à direcção artística, ou direcção do teatro, noutros à direcção técnica.

Funções do director/coordenador de cena:

- a) É este elemento quem dirige efectivamente o departamento. Coordena a equipa e distribui os espectáculos pelos diferentes *directores de cena*;
- b) É ele quem deve ser consultado, quando os *directores artísticos* ou *programadores* preparam as tempo-radas, pois com a sua avaliação das propostas pode melhorar a calendarização e evitar problemas de acumulação de espectáculos ou outras actividades que decorram nos palcos, tais como espectáculos, congressos, palestras, etc., de forma a rentabilizar os meios técnicos e humanos, diminuindo custos;
- c) É responsável pelas equipas técnicas, reúne com os seus legítimos representantes, controla a elaboração dos horários e trabalhos técnicos, segundo as necessidades das salas de espectáculo e ensaio, quer em fase de montagem, quer durante os ensaios ou espectáculos;
- d) É responsável pelos equipamentos técnicos dos espectáculos, pela manutenção dos mesmos, substituição e compra dos diferentes materiais necessários ao sector e que compõem o património da instituição;
- e) É responsável pela manutenção de um dossiê técnico actualizado referente aos espaços ou salas em que habitualmente decorrem actividades artísticas ou outras;
- f) É responsável pela elaboração e pela programação de tabelas de trabalho onde se prevêem todas as fases que compõem o processo criativo;
- g) Faz visitas técnicas ou de inspecção, quando necessário, de modo a melhorar, equipar ou adaptar os espaços escolhidos pela direcção artística e onde serão apresentados os espectáculos;
- h) Coordena as necessidades técnicas, em conjunto com o *director de cena principal*, das diferentes actividades do departamento;
- i) Pode ainda fazer *direcção de cena* de determinados espectáculos.

Director de cena principal – Reporta ao *director de cena coordenador* e substitui-o na sua ausência. É responsável pela análise e apreciação de propostas, bem como das fichas técnicas dos espectáculos e decide da sua viabilidade.

O seu trabalho é essencialmente de gestão, análise e planeamento.

Director de cena – Possui as mesmas funções do anterior; no entanto, faz a direcção de cena dos espectáculos que lhe são distribuídos pelo *director de cena coordenador*. É responsável pelos espectáculos e eventos que lhe são distribuídos. Age com independência e autonomia, colabora na vida diária e funcionamento do gabinete, quando não está a fazer direcção de cena na assistência a ensaios ou em espectáculos.

Assistente de direcção de cena – Reporta ao director de cena responsável por um determinado espectáculo. Elabora as tarefas e rotinas do gabinete, segundo a orientação dos seus superiores. É responsabilizado e executa as funções de gestão sempre que lhe forem atribuídas e confiadas pelos seus superiores em determinados espectáculos.

Contra-regra – Depende da direcção de cena e é responsável pela aquisição, manutenção e utilização dos adereços que compõem o espectáculo, isto nos grandes teatros de ópera, ou em teatros nacionais. Em determinados teatros, os assistentes de direcção de cena acabam também por executar estas funções.

2.1.3. A direcção de cena durante a construção e apresentação de um espectáculo

Cada espectáculo só pode ter um *director de cena* em funções, independentemente da sua categoria profissional. Sempre que lhe é atribuído o desempenho de funções de director de cena, este elemento passa a ser o *director de cena do espectáculo* em questão que poderá, eventualmente, ser ainda assistido por outro colega, que ocupará as funções de assistente se a complexidade do espectáculo assim o justificar.

Quando um elemento da direcção de cena é responsável por um espectáculo, não deve ocupar-se de outras tarefas, de forma a tornar mais eficaz a gestão dos trabalhos artísticos e técnicos na sua preparação para apresentação pública.

Trata-se de um trabalho de risco e requer um conhecimento da psicologia humana, uma vez que estamos a trabalhar com sensibilidade apuradas de maestros, músicos, encenadores, coreógrafos e artistas, etc., com os quais nem sempre é fácil estabelecer relações. Tendo em conta que os artistas, quando em actuação pública, estão completamente expostos e sem defesa alguma, acontece por vezes ser o *director de cena* em função o catalisador de emoções e em quem os artistas descarregam as suas naturais inseguranças.

Um *director de cena* nunca pode perder o autodomínio, independentemente das diferentes situações que podem decorrer deste relacionamento subtil e deve sempre assegurar a interligação entre a criação artística e a realização do espectáculo através dos meios humanos e técnicos de que dispõe.

A sua postura deve ser de firmeza, não obstante, mantendo sempre a correcção, educação e domínio da situação.

A calma e a serenidade que detém transmitem a confiança necessária à equipa que dirige. O discernimento, inteligência e poder de decisão certa, atributos necessários de um *director de cena* em determinados momentos da sua vida profissional, rivaliza com os de um estratega militar. Durante o desempenho das suas funções, as decisões tomadas são irreversíveis, uma vez que, se ocorrer um erro, rapidamente o público se apercebe e é o *director de cena* em funções quem assume a responsabilidade total pela sua decisão. Esta é uma das razões pelas quais o *director de cena* é um técnico altamente especializado.

O trabalho da *direcção de cena* é ainda um trabalho de bastidores, que só é percebido quando alguma coisa corre mal. É o empenho de toda uma equipa que trabalha na sombra que possibilita, ou pelo menos potencia, a apresentação e o sucesso dos espectáculos. Em espectáculos de maior complexidade, os artistas não poderiam desempenhar as suas funções sem o apoio desta máquina silenciosa e altamente precisa.

2.1.4. A direcção de cena como uma mais-valia para o processo criativo

1 – Ser *director de cena* é, pois, muito para além da formação, currículo e experiência, uma vocação. São horas, dias, anos de formação contínua, ensinamentos que se retiram de cada projecto, porque, independentemente de haver sempre uma base que é comum a todos os projectos, trabalhar nesta área faz com que o dia-a-dia nunca se repita. O desafio constante, a necessidade de serem encontradas soluções em tempo recorde, porque o espectáculo tem dia e hora marcados e bilhetes vendidos, faz dos profissionais da *direcção de cena* colaboradores com uma carreira muito própria e que devem ser objecto do maior respeito e consideração.

2 – A existência de, pelo menos, um *director de cena*, quer nas companhias artísticas portuguesas, quer nos teatros municipais, poderá ser uma realidade se nos seus quadros técnicos e orçamentos estiver prevista essa função. Por outras palavras, ainda só as grandes instituições e teatros se preocupam com a contratação dos directores de cena – os teatros mais pequenos e a maior parte das companhias ignoram estes profissionais, remetendo para a produção executiva o desempenho das funções de direcção de cena – o que é um erro muito grande capaz de gerar vários equívocos.

3 – Se houver uma equipa de direcção de cena, quer os encenadores, coreógrafos, artistas, quer o próprio teatro em geral, vão beneficiar imenso dessa função, pois ficam asseguradas por esse interlocutor todas as necessidades logísticas e técnicas, de forma a proporcionar uma melhor rentabilização e desempenho da equipa artística.

4 – Se a equipa artística tiver como suporte essa função essencial, vai seguramente sentir uma grande diferença, deixando de se preocupar com os detalhes inerentes à direcção de cena podendo concentrar-se muito mais no processo criativo.

2.1.5. Breve história dos teatros como espaços de representação

Evolução dos Espaços Teatrais, desde a Antiguidade Clássica até aos Nossos Dias

Teatro entre os sécs. VI e II a.C. – Os primeiros exemplares de espaços de representação encontram-se na ilha de Creta e pertencem à antiga civilização minóica. São espaços rectangulares muito diferentes dos que viriam a ser construídos mais tarde com a civilização helenística. Trata-se de espaços em pedra rectangular, com uma bancada escalonada onde ficava sentado o público, e que estavam próximos de um templo, pois eram possivelmente utilizados para a representação de rituais sagrados ligados a divindades.

Teatro grego – Teatro construído em pedra e posteriormente pintado, com o palco ou zona de representação construída num plano mais elevado e em madeira. A zona da orquestra é onde está o coro, e os artistas principais aparecem por aberturas em arco situadas ao centro e repetindo-se para os lados consoante o grau de importância das personagens. A acústica é deslumbrante, tendo em conta que estes teatros são ao ar livre e têm capacidade para imensa gente. A cenografia, cena pintada, aparece aqui pela primeira vez, segundo informação disponível. Já são utilizadas algumas máquinas de cena.

Teatro romano – Dentro do mesmo género do teatro grego, mas com o palco mais rebaixado e mais profundo do que aquele, a fachada principal era ricamente decorada com colunas e ornamentada com estatuária romana riquíssima, por vezes pintada a ouro e prata. A zona da orquestra, que nos teatros gregos é uma circunferência, aqui passa a um semicírculo e é ocupada pelos senadores e personagens da aristocracia. Apesar de ser descoberto do ponto de vista arquitectónico, o recinto era coberto por telões (*velarium*) que protegiam o público do sol e da chuva, melhorando a acústica, pois impediam que o barulho exterior entrasse.

Teatro da Idade Média – Igrejas românicas e catedrais – O espaço de representação por excelência que era conhecido até então é substituído pelas grandes igrejas e catedrais, e o clero ocupa o local dos actores, ficando a assistência na nave central. São representadas cenas da vida de Cristo, nas duas datas mais significativas do calendário religioso: Natal, nascimento de Cristo e Páscoa, Paixão. Havia também representações alusivas aos três temas dominantes: Céu, Purgatório e Inferno. O palco era em madeira e havia um alçapão de onde surgiam os diabos; havia ainda umas roldanas para fazer aparecer anjos e ajudar na subida de Cristo, aquando da ressurreição...

Teatro medieval ao ar livre – Com o desenvolver das representações religiosas referidas, as igrejas deixam de ser suficientes e passa-se a representar nos átrios das igrejas e, mais tarde, nas praças. Aparecem os primeiros saltimbancos e o teatro (*commedia dell'arte*).

Teatro do Renascimento em Itália – Com o Renascimento e a passagem das representações sobre temas religiosos aos temas profanos, por volta de 1500, surgem os primeiros palcos cobertos, construídos muitas vezes nos palácios de príncipes e aristocratas – o Teatro Ducale di Sabbioneta (1560) e o Teatro Olímpico de Vicenza (1580), do grande arquitecto do Renascimento italiano, Palladio, por exemplo. Este género de construções aparece segundo a forma e a inspiração dos teatros da Antiguidade Clássica e como tal eram de cena fixa, ou seja, a cenografia não podia ser alterada.

Teatro isabelino do séc. XVI, em Londres – O teatro isabelino tem este nome porque a rainha Isabel I foi a grande patrocinadora desta arte. Em Londres existe um belíssimo exemplo, o Teatro Globe, totalmente reconstruído segundo os planos originais que existiam nos arquivos – foi reconstruído exactamente no local e com cópias de materiais. O teatro não tem tecto, é circular, é coberto em determinadas zonas e surge na evolução medieval, pois a Inglaterra não sofreu nesta altura a influência do Renascimento italiano.

Teatro barroco – Aqui aparece a forma de construção que hoje conhecemos. Foi a época alta da maquinaria de cena, os primeiros técnicos de teatro eram os próprios marinheiros, pois todo o sistema foi copiado dos barcos, das velas, dos mastros, das cordas e cadernais, etc.

Teatro à italiana – Estes teatros começam a aparecer nos finais do século XVIII e têm a sua época áurea no século XIX.

Teatro do século XX – Este género é o aperfeiçoamento dos teatros à italiana e agora equipados com a mais avançada tecnologia.

Espaços não convencionais – São todos os espaços que são transformados e adaptados para a representação de espectáculos.

Espaços ao ar livre – São os anfiteatros, teatros ou espaços criados para o efeito, que não são cobertos e por sua vez estão à mercê das condições atmosféricas, ruído, selvajaria, etc.

2.1.6. Diferentes tipos de espectáculos

Ópera

- Ópera barroca
- Ópera do séc. XIX
- Ópera contemporânea
- Ópera em espaços não convencionais e ou ao «ar livre»
- Opereta
- Musical

Bailado clássico

- Grandes clássicos – preferencialmente com orquestra no fosso
- Bailado contemporâneo – com música ao vivo, ou com música gravada

Dança

- Nova dança
- Dança teatro
- *Ballet* teatro

Concertos

- Concerto de orquestra sinfónica
 1. com solista músico
 2. com solista cantor
- Concerto de orquestra de câmara
- Concerto *pop*
- Concerto *jazz*

Recital

- Recital de canto e piano
- Recital instrumental
- Recital de poesia

Teatro

- Teatro clássico
- Teatro tradicional de autor
- Teatro contemporâneo/teatro dança
- Teatro de revista
- Teatro musical
- Café-teatro/*stand up comedy*

Circo

- Circo clássico
- Novo circo

Performance

- Espaços não convencionais
- Espaços ao ar livre

2.1.7. Funções artísticas e técnicas dos elementos intervenientes, nos diferentes tipos de espectáculos

a) Funções Artísticas

Director artístico

Podendo ser acompanhado de assessores para a programação, no caso de ser um espaço do tipo do Centro Cultural de Belém, que programa todo o tipo e género de espectáculos (por exemplo, em que há quatro programadores: música clássica, dança, teatro e jazz).

Ópera

aestro – Director musical, é ele quem estabelece as regras, tempos e o carácter musical da obra que se irá interpretar:

aestro assistente – Assiste o maestro principal e substitui-o quando necessário.

aestro do coro – Responsável pelo coro, é ele quem define e ensaia a obra musical que se irá interpretar:

Encenador – Encena o espectáculo. *Criador* e responsável pela criação artística, é a pessoa com mais importância na pirâmide. A ele competem as decisões da escolha do elenco, dos outros criativos que em conjunto irão criar o espectáculo. É da sua responsabilidade a criação do espectáculo até ao ensaio geral, é ele quem marca a encenação, as entradas dos artistas em cena, as mudanças de cena, o intervalo, etc. Depois do ensaio geral, esta responsabilidade passa para o *director de cena*.

Coreógrafo – *Criador* da coreografia.

Figurista – A pessoa que cria e concebe (por vezes em conjunto com a mestra de guarda-roupa) os figurinos do espectáculo.

Cenógrafo – *Criador* da cenografia.

Aderecista – Responsável pela concepção e execução dos adereços de cena (por exemplo, coroas, máscaras, bustos, flores, etc.).

Iluminador/luminotécnico/light designer – *Criador* da iluminação.

Assistente de encenação – Apoia o encenador. No caso de assistente do encenador de uma ópera, deve ser entendido em música e ter a possibilidade de seguir uma partitura.

aestro ponto – Dá as entradas musicais aos cantores.

Pianista correpetidor – Ensaia os cantores.

Professores de canto – Professores que regularmente preparam, ao nível vocal, os cantores.

Cantores – Intérpretes.

úsicos da orquestra – Em regra, pertencem aos quadros da orquestra residente do teatro de ópera.

Coro – Em regra, pertencem aos quadros da orquestra residente do teatro de ópera.

Bailarinos – Em regra, na ópera, são contratados para cada produção específica e consoante as necessidades do espectáculo.

Figurantes – Estudantes de Canto, Teatro ou Dança e que fazem figuração e pequenos papéis. Os figurantes, regra geral, não cantam, falam ou dançam.

Bailado

aestro

aestro assistente

Coreógrafo

Cenógrafo

Iluminador

Ensaiaadores – Ensaiam os bailarinos, individualmente ou por cenas, antes de se iniciarem os ensaios corridos no palco.

estres de bailado – São professores de dança mais qualificados.

Pianistas – Pianista correpetidor, que acompanha as aulas de dança e os ensaios, quando ainda não há orquestra.

Dança

Coreógrafo

Dramaturgista – Elemento que escreve e faz pesquisa sobre o tema do espectáculo.

Cenógrafo

Aderecista

Iluminador/luminotécnico/*light designer*

Sonoplasta/sound designer – *Criador* da banda musical do espectáculo.

Ensaiaadores

Concertos

Concerto de orquestra sinfónica

aestro – Director musical, é ele quem estabelece as regras, tempos e o carácter musical da obra que se vai interpretar.

aestro assistente – Assiste o maestro e substitui-o quando necessário.

aestro do coro – Responsável pelo coro, é ele quem define e ensaia a obra musical que se irá interpretar.

úsicos – Interpretam a obra.

Concerto de orquestra de câmara

aestro – Cravista

úsicos – Interpretam a obra.

Concerto pop

Concerto jazz

Director musical

Solista

úsicos

Recital

Recital de canto e piano – **Pianista e cantor**

Recital instrumental – **solista**

Teatro

Encenador – Encena o espectáculo. *Criador* e responsável pela criação artística, é a pessoa com mais importância na pirâmide hierárquica do espectáculo. A ele competem as decisões da escolha do elenco e dos outros criativos que, em conjunto, irão criar o espectáculo. É da sua responsabilidade a criação do espectáculo até ao ensaio geral, é ele quem marca a encenação, as entradas dos artistas em cena, as mudanças de cena, o intervalo, etc. Depois do ensaio geral, esta responsabilidade passa para o *director de cena*.

Assistente de encenação

Dramaturgo – Elemento que escreve o texto dramático, vulgarmente chamado também de autor.

Dramaturgista – Faz pesquisa sobre o tema do espectáculo, contextualiza um texto histórico no tempo e o espaço, apresenta outras possíveis leituras para um determinado texto dramático, escreve e/ou selecciona textos de apoio para o programa do espectáculo, etc.

Actores – Intérpretes.

Figurantes – Aparecem em cena marcados pelo encenador e, em regra, não têm falas.

Ponto – Está escondido, seguindo o texto e dando dicas aos actores no caso de eles se esquecerem de partes do texto, essencialmente. Apoia durante os ensaios a memorização do texto por parte dos actores.

Sonoplasta

Luminotécnico

Figurinista

Cenógrafo

Aderecista

Circo

Performance

Encenador/director do projecto

Artistas

b) Funções Técnicas

Director de produção – Gestor do orçamento e responsável pelo cumprimento dos prazos estabelecidos, faz ainda a contratação de todos os elementos (técnicos e artísticos), bem como a elaboração dos contratos em colaboração com o jurista do teatro. Gere os diferentes orçamentos em conjunto com as outras direcções e faz a articulação entre elas. Assegura os contactos de venda dos espectáculos e respectiva digressão. Tem ainda a responsabilidade logística dos artistas e da equipa técnica, a marcação de viagens, carros, hotéis, refeições, etc.

Director técnico – Responsável por toda a área técnica, coordena todos os sectores técnicos, a manutenção de equipamentos técnicos e de palco e a aquisição de novos equipamentos. É o coordenador da equipa técnica (iluminação, sonoplastia, guarda-roupa, serralharia, maquinistas, carpinteiros). Tem ainda a seu cargo a construção e a execução do projecto de maquete, apresentado pelo cenógrafo. Acompanha toda a montagem do espectáculo até ao dia da estreia.

Director de cena – Responsável pelos ensaios e espectáculos, pode também acumular funções de assistente de encenação. Gere a componente técnica e artística, é a pessoa com mais responsabilidade depois do espectáculo estrear; deve ser um supervisor; mantendo a qualidade artística e técnica do espectáculo até ao final da carreira do mesmo. Tem por obrigação certificar-se diariamente de que estão reunidas as condições para que se possa abrir a sala ao público e começar um espectáculo. Se houver necessidade de substituição ou reparação de materiais referentes ao espectáculo, deve disso informar a *direcção técnica*.

Contra-regra – Responsável pelos espaços de ensaio e adereços de cena, faz as compras relativas às suas funções.

Chefe maquinista e de montagem – Responsável pela montagem do cenário do espectáculo e gestão da respectiva equipa.

Aderecistas (equipa de) – Executam os adereços que foram pedidos pelo encenador ou cenógrafo e desenhados ou projectados pelo aderecista (criativo).

Chefe electricista – Responsável pela parte eléctrica de cena e pela gestão da respectiva equipa.

Técnicos de luz – São os técnicos de luz que integram a equipa.

Chefe de audiovisuais – Gere os materiais afectos a esta área, bem como a equipa de audiovisuais.

Técnicos de som e vídeo – São os técnicos de som e de audiovisuais que integram a equipa.

estra de guarda-roupa – Responsável pela execução dos figurinos que foram criados pela(o) figurinista. Chefia a equipa de costureiras. Também existe na ópera e na dança, clássica e contemporânea.

Costureira de cena – Executante de guarda-roupa; durante os espectáculos está no palco, de prevenção, para que possa resolver quaisquer anomalias com os figurinos. Também na ópera e na dança, clássica e contemporânea.

Zeladora de guarda-roupa – Ocupa-se da manutenção do guarda-roupa, lavagem, passagem a ferro, limpeza a seco, etc. Também na ópera e na dança, clássica e contemporânea.

aquilhadora de cena – Executa a maquilhagem decidida pelo encenador. Também na ópera e na dança, clássica e contemporânea.

Cabeleireira de cena – Executa os penteados, aplica as perucas, os bigodes, as barbas, etc. Também na ópera e na dança, clássica e contemporânea.

c) Imagem e Comunicação

Relações públicas – São os responsáveis pela imagem do teatro e têm a seu cargo os seguintes sectores:

- *bilheteiras*
- *frente de casa* – Tradicionalmente conhecidos em Portugal como «arrumadores» do público.
- *bares*
- *loja*
- *venda de programas* e merchandising

Organizam as estreias, enviam os convites e recebem os convidados e o público em geral. É o departamento que organiza o protocolo quando há necessidade disso.

Marketing – Exerce as funções respectivas, relacionadas com a publicidade aos espectáculos, por vezes encarregue dos patrocínios e mecenato, em colaboração com outros serviços para esta área que, eventualmente, existam no teatro, etc.

Assessoria de imprensa – Exerce as relações de comunicação com o exterior; através da imprensa; trabalha com os jornalistas e com toda a comunicação social.

d) Funções Administrativas

Director administrativo

Director financeiro – Gere o orçamento geral da instituição.

Departamento de mecenato/comercial – Responsável pelos patrocínios para o teatro, aluguer das salas, etc.

Departamento de pessoal – Processa os ordenados e a gestão de pessoal.

Aprovisionamento – Compras e gestão de stocks de equipamentos diversos.

Expediente e arquivo – Correspondência e responsáveis pelo arquivador geral.

Obs. – Todas estas funções, variam de teatro para teatro.

Em *tournée*, o director de *tournée* acumula várias das funções descritas.

2.1.8. O teatro como espaço de representação, numa perspectiva técnica e arquitectónica

a) Aspectos Arquitectónicos

- Acústica
- Pé-direito
- Escadas
- Portão de carga com acesso directo ao palco e zona de bastidores/camarins – guarda-roupa.
- Medidas do espaço
- Ar condicionado (frio/calor)
- WC
- Camarins – água quente
- Facilidade de limpeza
- Luz
- *Blackout*
- Cor das paredes da sala
- Cor das paredes do palco e dos bastidores (preferencialmente preto)
- Acesso a deficientes
- Bar de artistas
- Acessos rápidos
- Sinalética

b) Infra-Estruturas, Equipamentos e «Nomenclaturas» Correspondentes a cada Uma Destas Alíneas

a) Palco

- 1 – O palco: Alto, fundo de cena e baixo, boca de cena.
- 2 – O palco divide-se ainda em esquerda e direita, sempre do ponto de vista do público, excepto nos países anglo-saxónicos, em que é ao contrário.
- 3 – Boca de cena: É a zona que separa o palco da sala. Nos teatros em que há fosso de orquestra é antes do fosso.
- 4 – Fosso de orquestra: Espaço rebaixado entre o palco e a plateia, onde está instalada a orquestra, para espectáculo de ópera, bailado clássico, musical, revista, etc.
- 5 – Nomes correspondentes.
- 6 – Cortinas (*link* para cena e panejamentos).
- 7 – Cortinas de boca.
- 8 – Régies: Espaço integrado na sala, que deve estar situado no topo da plateia e com a possibilidade de os operadores de luz e som terem as melhores condições, quer acústicas, quer visuais. As régies fora da linha de visão do palco deixam necessariamente de ser utilizadas e consequentemente são criadas na plateia, já como solução alternativa, diminuindo a capacidade de lugares vendáveis da sala.

b) Bastidores

- 1 – Armazém: Espaços onde são armazenados os materiais respeitantes ao funcionamento de um teatro.
- 2 – Sala de ensaio: Espaço de ensaio que deve, em princípio, oferecer a possibilidade de se poder marcar o cenário que irá ser montado no espaço de representação.
- 3 – Camarins: Espaços individuais, duplos ou colectivos, onde os artistas podem descansar e onde se vestem, maquilham, penteiam, etc. Devem estar equipados com água fria e quente, espelhos (na bancada toucador; e um outro de corpo inteiro). É importante haver forma de pendurar cabides de roupa pessoal dos artistas e a roupa de cena, que pode ser um fato de época do séc. XVIII, ocupando bastante espaço.
- 4 – Guarda-roupa: Espaço onde se tratam os figurinos que estão a ser utilizados nesse espectáculo.
- 5 – Lavandaria: Espaço onde as *zeladoras de guarda-roupa* tratam dos figurinos. Deve ter, no mínimo, uma máquina de lavar roupa e uma máquina de secar.
- 6 – Oficinas: Espaços onde são armazenados, transformados ou construídos os materiais que são utilizados nos espectáculos; oficina de electricidade, carpintaria, costura e adereços.
- 7 – Porta de artistas: Entrada de serviço do teatro, por onde entram todos os elementos afectos ao teatro, desde a administração aos técnicos e artistas. É fundamental que todos os teatros tenham esta porta a funcionar 24 horas por dia.
- 8 – Portão de carga: Entrada directa para o palco, para que rapidamente se possam fazer cargas e descargas de equipamentos relacionados com o espectáculo ou com o teatro: instrumentos, cenários, caixas, maquinarias várias, etc.
- 9 – Bar de artistas: Espaço onde toda a equipa do teatro pode tomar refeições; este bar é muito importante, pois, quando se está em criação, não há praticamente tempo para se sair do teatro e tomar refeições fora.

10 – *Green room*: Espaço não-fumador e para descanso dos artistas.

11 – Saídas de emergência assinaladas: É muito importante que todas as saídas de emergência estejam bem sinalizadas.

12 – Sinalética: Há que assumir que quem visita o teatro não conhece o espaço como os funcionários, portanto é fundamental uma sinalética simples mas eficaz. A sinalética deve ser feita sempre nos dois sentidos – como entrar e como sair.

c) Frente de casa:

1 – *Foyers*: Zonas de circulação pública e social, pois um teatro também deve assegurar a função social. Aliás, estes espaços que à partida parecem burgueses e desnecessários, são uma forma de rentabilizar o teatro com actividades exteriores à programação, tais como congressos, exposições, lançamento de livros, conferências, etc.

2 – Bilheteiras: As bilheteiras devem estar bem sinalizadas e visíveis. Devem ter um aspecto agradável, com pessoal simpático e informado sobre o espectáculo, com facilidades de pagamento e com toda a informação legal e normas do teatro que impliquem com o espectador bem visíveis (por exemplo, não se poder entrar na sala após o início do espectáculo, etc.).

3 – Porta principal do teatro: Por onde entra o público.

4 – Fachada do teatro e iluminação: É importante haver uma iluminação adequada na fachada, onde deve estar afixada a programação do teatro.

5 – Nome do teatro: É importante que esteja assinalado no exterior o nome do teatro.

6 – Cartaz da temporada: Importantíssimo, mesmo que o teatro esteja fechado. É sempre importante que, se alguém tiver curiosidade em saber o que está anunciado, o possa fazer.

7 – Cartazes de apresentação: Para espectáculos ou eventos que não fazem parte da temporada. Deve haver espaços exteriores e interiores, bem localizados e bem iluminados, onde determinados cartazes possam estar afixados.

8 – Recepção ao público: Os espaços na zona pública devem estar com uma temperatura agradável, bem iluminados, limpos, pois é muito importante que o público seja bem recebido e se sinta acolhido e, assim, volte de novo.

9 – Espaço de convívio, não alcatifado, com bar, cinzeiros e zona de fumadores, onde o público se reúne após ter assistido a um espectáculo. Nos teatros europeus é frequente este bar ou restaurante ser um ponto de encontro do público com os artistas que se apresentaram em cena.

10 – Salão nobre: Salão que geralmente se situa na zona dos camarotes e é utilizado para pequenos espectáculos, recepções, congressos, conferências de imprensa, etc.

11 – Loja do teatro: Espaço onde é vendido *merchandising*, livros e artigos relacionados com o teatro ou com o espectáculo que esteja em cena.

c) Espaços não Convencionais

Local e preocupações a ter em conta quando se escolhe um local não convencional:

- insonorização, trânsito
- condições atmosféricas
- energia eléctrica

- água
- camarins – equipar com água quente
- *blackout*
- acesso de cargas e descargas
- acesso de artistas
- acesso de público
- criar zona de *fóyer*
- bar
- bilheteira e frente de casa
- bancada confortável
- WC público
- WC das equipas

2.1.9. A produção (executiva) de um espectáculo

A produção de um espectáculo tem fases distintas, que se optou por dividir em oito alíneas:

- a) Definição do projecto e reunião de criativos;
- b) 1.ª reunião técnica e de produção;
- c) Apresentação do projecto;
- d) I ensaio – em sala de ensaios;
- e) I ensaio de cena – no palco;
- f) Ensaio de imprensa e ensaio pré-geral;
- g) Estreia, *tournee* e pós-produção;
- h) Segurança.

a) Definição do Projecto e Reunião de Criativos

Meses ou anos antes

O director artístico do teatro ou do projecto define o projecto:

- escolha da peça, ou encomenda
- escolha do local a apresentar
- convite para formação da equipa criativa

1.ª Reunião de criativos

Nesta reunião, deverão estar presentes os seguintes elementos:

- director de produção
- encenador/coreógrafo
- iluminador
- cenógrafo
- maestro ou director musical

É nesta reunião que se vão esboçar as linhas mestras a adoptar; na elaboração do projecto e da calendarização.

Depois das datas terem sido definidas, é necessário fazer um plano a longo e médio prazo. É de salientar que esta reunião de criativos pode estar a acontecer meses ou mesmo anos antes da data de estreia do projecto.

A primeira coisa a marcar, é sempre o dia de estreia, do qual todas as outras datas dependem. Seguidamente todas as outras datas serão marcadas a partir dessa data – ou seja, o plano é feito da frente para trás.

- Estreia
- Ensaio – geral
- Ensaio – pré-geral
- Ensaio de Imprensa (vestidos maquilhados, luz, som)
- Ensaios corridos com tudo
- Ensaios para luz (maquilhagem e cabelos)
- Ensaios com figurinos
- Ensaios com cenário pronto
- Ensaios com cenário não totalmente acabado
- 1 ensaio de palco, com marcações, já com todo o cenário ou não
- Início dos ensaios em sala de ensaios
- Ensaio em sala de ensaio

Acções ao longo do tempo

6 meses antes

- Entrega aos artistas do texto, partitura, ou esboço da ideia e espectáculo
- Trabalho sobre maquete do cenário
- Trabalho de maquetas de música
- Trabalho sobre estudos de figurinos
- Audições para elenco
- Reunião de criativos
- Primeiros contactos

50 dias antes

- Início dos ensaios em sala de ensaios
- Ensaios em sala – com o chão marcado e alguns adereços, roupa de ensaio
- Provas de guarda-roupa
- Ensaio de mesa
- Início de preparação de figurinos
- Início de construção de cenários
- Início da construção de sapatos

- Início da construção de postigos, cabelos, barbas, etc.
- Início da construção de adereços
- Medidas dos actores com *mestra de guarda-roupa*

30 a 20 dias antes

- 1.º ensaio de palco, com marcações já com todo o cenário ou não
- Ensaios com cenário não totalmente acabado
- Ensaios com cenário pronto
- Ensaios com figurinos
- Ensaios para luz (maquilhagem e cabelos)
- Ensaios corridos com tudo
- Ensaio de imprensa (vestidos maquilhados, luz, som)
- Ensaio – pré-geral
- Ensaio – geral
- Estreia
- 1.º espectáculo
- 2.º espectáculo
- 3.º espectáculo

Para a escolha de elenco é necessário fazer uma selecção. Por vezes, o elenco é elaborado por convite, pois o encenador já sabe com que artistas quer trabalhar. No caso de haver necessidade de se procurarem actores, ou se for um elenco com quem ele nunca tenha trabalhado, ou ainda no caso de estar interessado em descobrir «novos talentos», então, faz-se um *casting*/audição. Para descobrir os artistas mais adequados aos diferentes papéis...

Como promover um *casting*/audição:

- 1 – Arranjar local com as características necessárias para o espectáculo em questão;
- 2 – Anunciar em jornais e em revistas da área;
- 3 – Colocar *flyers* em escolas de arte, conservatórios e em teatros, tanto na zona pública como nos bastidores;
- 4 – No caso de teatro – recorrer a agências de publicidade e de artistas;
- 5 – Fazer publicidade do tipo «boca a boca», também através da internet...

O *flyer*/comunicado deve ter a seguinte informação:

- nome do encenador, coreógrafo, maestro;
- nome da companhia, teatro ou associação cultural.

Local da audição

- data da audição – ano, mês, dia, hora;
- datas dos espectáculos, caso seja um trabalho pontual; caso seja para uma companhia, as datas da temporada a que se refere;

-
- número de intervenientes necessários e de que sexo; caso seja para uma companhia de dança de grandes dimensões é necessário referir as vagas que estão abertas (ex.: 1.º bailarino, solistas, corpo de baile);
 - local e até quando as inscrições devem ser enviadas; geralmente solicita-se que seja enviado o *curriculum* com uma fotografia.

Características de um *casting*:

- os organizadores devem estar no sítio do *casting* pelo menos com uma hora de antecedência, para verificarem se tudo o que é necessário para a concretização do mesmo, e que foi anteriormente solicitado, está no sítio e a funcionar em perfeitas condições;
- organizar uma mesa de recepção dos candidatos, onde estará a lista de nomes dos mesmos e onde a chegada será registada.

Audição para teatro:

A cada candidato é dado um excerto do texto da peça que vai ser encenada ou é pedido para pensarem e construírem uma personagem com determinadas características.

Apesar de haver uma linha geral para a realização de um *casting*, varia muito com cada encenador:

É aconselhável saber sempre uma ou duas músicas, uma mais clássica outra mais popular. É importante ter sempre um ou dois poemas bem decorados e bem trabalhados e igualmente saber de cor pequenos excertos de dois textos de teatro – um clássico, um monólogo de alguma peça de Shakespeare, por exemplo, e um mais contemporâneo, de autor mais na «moda». Enfim, procure alguma personagem para a qual se sinta mais apto – mas se tiver duas personagens muito distintas, tanto melhor para mostrar a sua versatilidade. Preparar uma audição deve ser um trabalho sério e profundo, pois muito pode mudar a partir dali. As audições são ainda importantes testes para avaliação pessoal, como humildade, simpatia, inteligência, rapidez de raciocínio, e servem também para avaliação da auto-estima, capacidade de ouvir, criatividade face a solicitações imprevistas, etc. Também assim se dá a conhecer a um conjunto de criadores e a futuros colegas de profissão. Mesmo que a audição não corra bem, ela terá sempre aspectos positivos num processo de trabalho em permanente reciclagem.

Para os actores, em Portugal, as audições para teatro ainda são pouco frequentes, mas são já muito normais para trabalhos de televisão e de cinema, pelo que é importante treinar estas linguagens e técnicas sempre que o actor possa.

Material necessário na sala:

- uma mesa e cadeiras para o encenador, assistente de encenação e assistente de produção, mesa essa equipada com papel, lápis, um microfone, águas, etc.;
- cadeiras e espaço para os candidatos aguardarem enquanto não chega a sua vez;
- águas;
- luz agradável;
- espaço para os candidatos poderem fazer o seu aquecimento, tanto vocal como corporal;
- a cada candidato é dado um excerto do texto da peça que vai ser encenada ou é pedido para pensarem e construírem uma personagem com determinadas características;
- na sequência do texto entregue anteriormente, o encenador pede a cada um dos candidatos para fazer a personagem que lhe foi atribuída, primeiro sozinho e seguidamente em contracena;

- pode também pedir exercícios de improvisação;
- pode solicitar para cantar, mesmo que seja só para avaliar a voz;
- por vezes pode haver uma conversa informal sobre motivação e interesse do candidato, algumas perguntas sobre cultura geral, disponibilidade, situação familiar; etc.;
- os menores de 16 anos têm de ter autorização escrita dos pais para poderem trabalhar em espectáculos nocturnos e para as crianças há toda uma legislação especial que pode consultar no nosso capítulo «A Lei e as Artes». Ou seja, quando abrem audições para crianças e jovens é natural que, se o jovem for sozinho, lhe sejam feitas perguntas sobre a autorização familiar futura, caso seja aceite.

Nota: A avaliação do candidato pode ser feita em conjunto ou individualmente. No caso de ser feita uma avaliação individual, cada candidato é chamado segundo a ordem de inscrição, alfabética ou de chegada.

À medida que o *casting* vai avançando, as pessoas vão sendo seleccionadas e tomadas notas por parte do encenador/assistente de produção. Muitas vezes são logo escolhidas e as que não ficaram são mandadas embora; as que ficaram na pré-selecção podem continuar em audição durante mais alguns dias. Pode suceder que haja dúvidas e que o encenador queira trocar impressões com outros criativos ou com a produção e, nesse caso, os candidatos saem sem saber o resultado.

Audição de dança:

- sala adequada para o efeito e equipada com linóleo;
- a iluminação deve ser cuidada;
- aparelhagem de som e, em caso de dança clássica, um piano para o pianista acompanhador;
- barras de *ballet* – visto os bailarinos terem de aquecer, convém que o estúdio onde a audição vai decorrer esteja aberto uma hora antes e com uma temperatura amena. Sendo assim, a organização terá de estar no espaço duas horas antes da audição começar. Independentemente de ser audição para um espectáculo de dança clássica ou contemporânea, a mesma começa com uma aula, onde os bailarinos são de imediato avaliados, podendo ser dispensados nas várias fases da mesma ou então no decorrer da execução dos movimentos que integram a/as coreografias;
- podem também ser solicitados exercícios de improvisação.

As audições de dança são muito frequentes e normais em todas as partes do mundo.

Audição de canto e instrumental:

Estas audições geralmente são individuais, acompanhadas ao piano. Necessita-se de um palco e de um piano afinado.

O júri está na plateia, sentado com uma mesa à sua frente, tem um relógio para controlar o tempo e um microfone para se fazer ouvir; se achar necessário interromper a audição ou dar alguma instrução.

Também é normal a realização de audições para a contratação de instrumentistas para orquestras e outros agrupamentos musicais.

Audição para musicais:

Visto um artista de musical ser muito completo artisticamente, pois canta, dança, representa, este tipo de audição deve ser numa sala muito espaçosa, com linóleo, ou até mesmo num palco, com música gravada e também com piano afinado.

b) 1.ª Reunião Técnica e de Produção

Nesta reunião, após a dos criativos, deve-se começar a viabilizar o projecto. Nela serão decididos os tempos de execução, quem executa, os prazos de entrega e a montagem no palco.

Aqui surgem orçamentos, procuram-se fornecedores, contratam-se equipas.

Figurinos

- Sapatos
- Adereços
- Cabelos
- Maquilhagem

Direcção de cena

- Assistentes de direcção de cena
- Contra-regra
- Assistentes de palco

Cenografia

- Técnicos
- Pintores

Produção

- Partituras
- Direitos de autor
- Textos
- Traduções
- Secretários de orquestra
- Reserva de viagens
- Reserva de hotéis

Audiovisuais

- Vídeo
- Som – bandas sonoras
- Efeitos especiais
- Computador

c) Apresentação do Projecto

Preparação da sala de ensaios, onde irá decorrer a apresentação do projecto e seguidamente o decorrer dos ensaios.

A sala deve ser simpática, arejada e limpa, deverá ter iluminação adequada e a possibilidade de *blackout*, se for necessário. Deverá ter um quadro e uma zona onde possam estar afixados os esboços, anúncios, tabelas, recados.

Nesta sala deverão estar dispostas em círculo cadeiras onde ficarão todos os elementos. Neste dia deverão ser apresentados todos os intervenientes, quer artísticos, quer técnicos.

Geralmente, o *director de produção* ou *director artístico* apresenta o encenador; o elenco e os criativos, depois, segue-se a apresentação detalhada por parte dos criativos dos seus esboços ou maquetas.

Membros da equipa presentes:

- director artístico
- encenador/coreógrafo
- assistente
- artistas
- criativos
- produção
- direcção técnica
- direcção de cena

Esta reunião é muito importante, pois aqui as pessoas passam a conhecer-se e a terem uma ideia do que vai ser o projecto.

Será apresentado o seguinte:

- planta
- maquete
- esboço das diferentes cenas
- esboços dos figurinos por personagem
- esboço dos adereços
- esboço dos cabelos e maquilhagem ou máscaras
- se houver efeitos especiais, também aqui deverão ser referidos

Início dos ensaios – aqui começam os ensaios de mesa, ainda sem nada de especial e que podem durar uma semana, 15 dias, depende do processo e trabalho do encenador/coreógrafo.

d) 1.º Ensaio de Sala de Ensaios

Preparação da sala de ensaios:

- esta sala deverá ter as dimensões do palco;
- o chão deverá ser marcado com fita, para que represente a cenografia, largura, profundidade, pernas, no espaço real. É muito importante que tudo corresponda ao palco, para que as adaptações posteriores sejam mais fáceis;
- a luz deverá ser adequada; se possível ter luz própria para ensaios, *iodines*;
- deverá haver um piano vertical, ou aparelhagem de som com CD, microfone, vídeo e monitor;
- é essencial que tenha câmara de filmar para que o encenador possa trabalhar depois dos ensaios terem acontecido, ou simplesmente para registo de ensaios;
- a sala deve estar limpa e desimpedida;
- o chão deverá ser de madeira, preferencialmente com caixa-de-ar; revestido com linóleo preto;
- deverão existir cadeiras para os artistas poderem descansar;
- a mesa de trabalho do encenador deverá estar numa das pontas de sala ou ao centro, limpa ou forrada com papel de cenário.

Cuidados que a direcção de cena deve ter com o primeiro ensaio de artistas e encenador:

- ter uma cópia do texto ou da partitura, uma resma de papel branco, vários lápis, borracha, *post-it*, águas;
- camarim ou sala de apoio aos artistas;
- sala para encenador; onde ele possa trabalhar ou ter reuniões de trabalho com os criativos;
- apresentação de uma tabela de ensaios semanal, onde constem ensaios por cena, com respectivas personagens;

- apresentar uma tabela com provas de guarda-roupa, cabelos, máscaras;
- se houver aulas complementares, do tipo com professor de voz, esgrima, etc., serão sempre em horários fora dos ensaios.

Nestes ensaios, a direcção de cena, começa a tirar os primeiros apontamentos e a marcar, juntamente com a contra-regra, as entradas dos artistas, as saídas, as mudanças de cena, as mudanças de guarda-roupa:

- quem entra, da direita ou da esquerda;
- com o quê – roupa, adereços;
- no escuro, precisa de apoio;
- na música, precisa de deixa musical;
- fazer guião de movimentos;
- marcar entradas de toda a gente e preparar no bastidor o seguinte: mesa de adereços, cadeiras;
- adereços, cabides *charriots* para figurinos, mesas com cabeças de suporte para cabeleiras, se as houver; camarim de mudança rápida, equipado (luz, espelho, cabides, lenços de papel, toalhas turcas, águas, etc.);
- se o espectáculo vier montado, deverá ser feito um ensaio corrido na sala, ainda antes de se ir para o palco.

Deverão estar presentes neste ensaio os responsáveis pela luz, pelo som, pelos figurinos, pela cenografia e pelos adereços.

Neste ensaio faz-se o primeiro levantamento do que está mal e do que não funciona, tiram-se os tempos das cenas e dos actos e percebe-se se o que o encenador quer é possível em tempo real.

ala de direcção de cena (consultar CD-ROM – Fichas de Produção)

e) 1.º Ensaio de Palco – Ensaio de Cena

I – Preparação e organização do palco – direcção técnica

A passagem dos ensaios de sala para o palco envolve algumas preocupações ao nível da logística, quer dos artistas, quer da direcção de cena, quer dos meios técnicos e de produção.

Já foi feito um ensaio na sala de ensaios, corrido, que se realizou quando o espectáculo ficou marcado e montado. Através dessa ajuda preciosa, tem de se preparar o palco para se poder receber todo o trabalho já feito ao nível artístico.

Nas semanas em que se ensaiou na sala, toda uma vasta equipa esteve a trabalhar no palco e noutros lugares, como na oficina dos adereços, na oficina de costura, na oficina da cenografia, etc.

A montagem no palco terá sempre o acompanhamento do *director técnico* que, em conjunto com o *cenógrafo*, montou o cenário. Com o *iluminador* é feita a montagem de luz, com o *sonoplasta* a montagem de som.

O dia do primeiro ensaio é aquele em que os artistas têm o primeiro contacto e «embate» com o palco e a sala. Aqui começam as inseguranças, a projecção de voz será diferente da sala de ensaio, os tempos e as entradas também podem variar, porque o espaço é outro tanto diferente em dimensões como em acústica e está montado o cenário real.

Devemos ter tudo muito bem assinalado, para que facilmente se percebam os pontos de perigo ou de dificuldade que os artistas irão encontrar.

Este primeiro ensaio de palco pode ser muito frustrante ou tornar-se uma decepção, tendo em conta a expectativa de todos.

As marcações por vezes não resultam e têm de ser alteradas, bem como as entradas ou mesmo algumas «deixas».

Deve ser feito um ensaio corrido no palco, para que todos percebam o que resulta e o que terá de ser alterado. É aconselhável que para este ensaio corrido os criativos estejam na plateia.

2 – Etapas da montagem

- Chão, linóleo, tapete terra, chão de madeira, etc.
- Só depois do chão estar montado, é que se começa por assentar a cenografia, quer ao nível térreo, quer pendurada.
- Montagem de luz – a montagem dos projectores nas varas eléctricas começa agora a ser feita.
- Também a montagem de som deve ser efectuada neste momento.
- Finalmente, montam-se as bambolinas, pernas, fundos, cicloramas, cortinas, tules, etc.
- Após a conclusão da montagem, deve ser feita uma limpeza de fundo ao palco, para quando os artistas chegarem não terem problemas de alergias.
- Atenção aos perigos das correntes de ar e do aquecimento ou ar condicionado! A temperatura ideal num palco é de 22 °C. Quando os projectores estão ligados, a temperatura aumenta.

3 – Preparação e organização da direcção de cena e contra-regra

Palco e bastidores

Com as listas de adereços que foram feitas durante os ensaios, devem os mesmos ser instalados nos bastidores, preferencialmente no mesmo sítio que ocupavam, de modo a que os artistas os possam facilmente encontrar; bem como a contra-regra.

As mesas ou estrados para adereços devem ser forrados a papel de cenário e cada objecto deve ocupar um sítio definido e estar assinalado de modo a que mais facilmente se perceba se o mesmo não se encontra no seu devido lugar.

Os diferentes locais dos bastidores, esquerda de cena, direita de cena e fundo de cena, deverão estar desimpedidos e as mesas de adereços não deverão obstruir as passagens e entradas de palco; todos os acessos deverão estar livres.

Os rompimentos deverão estar assinalados como estavam na sala de ensaios.

As passagens da esquerda para a direita de cena deverão estar correctamente assinaladas, de modo a que quem passe não seja visto pelo público.

Se houver ciclorama, a passagem deve ser feita por trás, mas atenção que pode haver retro-projectão ou iluminação por detrás do ciclorama! Nesse caso não dá para passar.

Os cabos eléctricos, vulgo «esparguete», deverão estar muito bem fixos ao chão e devidamente assinalados.

Objectos pontiagudos, alçapões, escadas, zonas de mudança de cena, quer na horizontal, quer na vertical, deverão estar assinalados também.

Os camarins de mudança rápida devem estar já previstos com *charriots*, mesa, espelho e cadeira, não esquecer a iluminação que deve ser suficiente, sem no entanto perturbar a luz do espectáculo

ou «romper» para dentro de cena. Aqui deverão ser feitos ajustes aos cabelos, retoques na maquilhagem, etc. Este camarim deve ter água corrente para lavar as mãos, etc., água para beber; lenços de papel, toalhas e outro tipo de material específico para cada produção, que entretanto se tenha determinado como necessário.

Deverão existir caixas de resina, fundamentais para os bailarinos clássicos, que utilizam a resina nas sapatilhas e nas sapatilhas de ponta.

No caso de *ballet*, ópera ou de um espectáculo musical, é necessário um piano para os ensaios, com pianista correpetidor e possivelmente será necessária amplificação.

No caso de não haver sala de ensaios para aquecimento dos cantores ou dos bailarinos, este poderá efectuar-se no palco, mas ainda assim serão necessárias barras de aquecimento para os bailarinos.

Mesa do encenador – esta mesa deve ser montada na plateia, ao centro, e deverá ter o seguinte:

- microfone;
- telefone;
- luz;
- *intercom*;
- papel, lápis, borrachas, cinzeiro, caixote do lixo, águas, copos, etc.;
- o encenador poderá pedir um vídeo e monitor; para quando tem dúvidas poder consultar os registos de ensaio.

A *intercom* deverá estar já montada em todos os locais, além do posto para o encenador. É normal o iluminador estar com a mesa de luz ao lado do encenador; no entanto, pode também estar na *régie* de luz.

Postos de *intercom* mais comuns:

- mesa do encenador;
- director de cena;
- *régie* de luz;
- *régie* de som;
- *régie* da teia;
- varandas;
- *followspot*;
- entrada do fosso de orquestra;
- palco, direita e esquerda de cena, consoante as necessidades;
- a mesa do director de cena deve estar em contacto com todos os operadores do espectáculo e deverá ter o seguinte:
 - monitor com imagem da cena;
 - monitor com imagem do maestro;
 - chamada de artistas para os bastidores;
 - microfone para palco e sala, se necessário;
 - *cue light* para dar deixas que sejam necessárias e «dar» sinais ao maestro.

Camarins

Os camarins devem ter:

- som de escuta do palco e com chamada de artistas;
- monitor com imagem da cena;
- sinalética dos camarins para o palco, com entradas da direita e esquerda de cena devidamente assinaladas.

Distribuição de camarins

A distribuição de camarins é feita pelo *director de cena* e pode ser feita em conjunto com o *assistente de encenação*. Obedece a dois factores distintos, nomeadamente o grau de importância e a necessidade de estar mais perto do palco.

O camarim principal é sempre para o *maestro*, a distribuição faz-se segundo o grau de importância dos artistas.

A ordem de prioridades tem a ver com a proximidade do palco, dimensões dos camarins e andar em que estão situados.

Primeiros

- Artistas solistas
- Bailarinos solistas
- Actores principais

Segundos

- Segundos papéis ou segundo cast
- O concertino, primeiro violino, se houver possibilidade, deverá ter um camarim em separado da orquestra

Terceiros

- Coro, homens e senhoras em separado
- Orquestra
- Corpo de baile
- Estagiários
- Figurantes

A distribuição de camarins é muito importante; no caso de ser necessário juntar vários *artistas* em camarins duplos ou colectivos, deve-se sempre ter em conta o relacionamento entre eles, de modo a evitar «mau ambiente».

Nas áreas de camarins, principalmente de cantores, não deve ser permitido fumar.

Sala *green room* – Se possível, deverá existir.

Sala de massagem – As companhias de dança viajam com os seus massagistas, no entanto, se a produção for do próprio teatro, é imperioso ter uma lista de médicos, massagistas, enfermeiros, fisioterapeutas, em caso de necessidade, bem como contactos de médicos de voz.

4 – Ensaios que irão decorrer até ao ensaio de imprensa

Ensaio para guião de luz

As luzes podem ser feitas no decorrer do tempo de ensaios, até ao dia em que é necessário passar todos os efeitos de luz gravados em colaboração com os *artistas e/ou figurantes* (no caso de os haver). É imprescindível que os artistas estejam em palco com os figurinos, para que o *iluminador* possa perceber as cores, temperaturas e intensidade das luzes. Acontece muitas vezes os tecidos mudarem de cor com as luzes e aí deverá haver correcções nos filtros dos projectores. Quando há maquilhagem especial, os *artistas* devem fazer estes ensaios de luz devidamente maquilhados.

Ensaio técnico

O ensaio técnico é um ensaio que é feito «fora do tempo real» e que consiste num exercício de «mudança de cena». É um ensaio com artistas em que os mesmos dão as deixas para as mudanças de cena, descida de cortinas ou peças de cenário, bem como efeitos de luz e som.

No caso de um *ballet*, de um musical ou de uma ópera, há duas fases distintas e que nos merecem um apontamento:

Ensaio de cena

Este género de ensaio serve para o encenador poder continuar a trabalhar acompanhado por pianista. É um ensaio de encenação e pode parar as vezes que o *encenador* entender sem que tenha de prestar contas a ninguém, só a ele próprio, no caso de atrasar o trabalho.

O *director de cena* deve fazer respeitar a tabela de ensaios que foi feita por ele e pelo *assistente de encenação*, de acordo com as instruções do *encenador*.

Ensaio com orquestra e cena

A diferença entre este género de ensaio e o anterior é que, enquanto no primeiro o *encenador* é quem dirige e orienta os ensaios, no segundo o director passa a ser o *maestro*. Ou seja, quando passamos para os ensaios com orquestra e cena, o *encenador* tem de ter o espectáculo todo montado e já não pode interromper os ensaios ou parar, porque quem decide isso passa a ser o *maestro*.

O *maestro* é o director musical do projecto e, no momento em que entra em cena, toda a companhia passa a ter como única preocupação o aperfeiçoamento musical e está completamente concentrada nas directrizes do *maestro*, embora não descuidando a encenação e respeitando todas as marcações que ficaram estabelecidas. Só o *maestro* pode interromper o ensaio sempre que achar necessário, para repetir com a orquestra e com os cantores. O *maestro* dá sempre as indicações durante o decorrer dos ensaios e repete sempre que achar conveniente.

As tabelas de ensaio com orquestra e cena são feitas em colaboração com o *maestro* e com o encenador:

ontagem do fosso de orquestra

É da responsabilidade do *secretário musical* que, segundo as directrizes do *maestro*, informa a direcção técnica relativamente às necessidades do fosso e da orquestra, nomeadamente, a que altura deve ser instalado, dimensões, número de estantes, cadeiras, etc. É muito importante não esquecer a necessidade de luz no fosso de orquestra, pois os *músicos* têm de ter luz suficiente para lerem as partituras e o *maestro* deve estar iluminado de modo a que todos o possam ver, sem no entanto a luz do fosso perturbar a iluminação de cena.

As estantes de música deverão ser iluminadas com material próprio para o efeito, que tem por nome *cassetas*.

f) Ensaio de Imprensa, Pré-Geral e Geral

Este ensaio, que foi previamente marcado e que consta do plano que foi entregue a toda a companhia, é o primeiro desafio para o exterior: Vai estar presente a comunicação social e, por vezes, alguns amigos e colaboradores. Este ensaio é muito importante, porque o que se fizer nesta altura é a primeira imagem da produção que se projecta e que passará para a opinião pública.

Qualquer imagem fotográfica ou em vídeo deve ser muito bem escolhida, para que corresponda ao que é o trabalho criativo de todos. As imagens são muito fortes e, se forem boas, temos uma campanha positiva, se forem más, pode ser fatal para o percurso do espectáculo.

As imagens são escolhidas pelo *encenador*, é ele quem define o que vai ser o ensaio de imprensa. Pode ser um ensaio corrido na íntegra, ou pode apenas tratar-se de uma cena ou de algumas cenas. O *encenador* sabe muito bem o que quer passar para fora e muitas vezes escolhe cenas que mais facilmente transmitam isso.

A direcção de cena tem de saber previamente o que vai ser feito, para poder ter tudo devidamente preparado.

Os *actores* devem estar preparados e próximo da realidade que vai ser o seu personagem:

- vestidos
- penteados
- maquilhados

O palco deve estar impecável e com a luz certa. Acontece muitas vezes que a televisão pede um reforço da luz para conseguir captar as cenas e, nesse caso, essa alteração deverá ser feita de acordo com o *encenador* e com o *iluminador*.

O som — Os meios de comunicação social geralmente pedem uma via de áudio da mesa de som, para que a qualidade de som recolhida seja a melhor.

O palco deve estar preparado, a direcção de cena dá ordem às relações públicas para a entrada da imprensa, jornalistas fotógrafos; a televisão deverá chegar mais cedo, de modo a que possa instalar os tripés e as câmaras e fazer as ligações à mesa de som.

A imprensa deve ser recebida pelas relações públicas e acompanhada pelo *assessor de imprensa*. É este quem deve fazer a ponte entre o *encenador*, a direcção de cena e a imprensa.

Assim que todos estão acomodados, o *director de cena* faz um aviso em voz *off* e em que informa a comunicação social no sentido de alertar que o que se irá ver é um ensaio e que o espectáculo não está ainda concluído. Desta forma, a imprensa é obrigada a publicar as fotos acompanhadas da legenda «foto de ensaio», o mesmo acontecendo em relação às reportagens televisivas.

No final do ensaio de imprensa, embora também possa ser noutra altura, é normal haver uma conferência de imprensa com o *encenador* e com quem ele escolher da equipa criativa.

Compete à direcção de cena tratar da sala ou do local onde a dita conferência de imprensa irá decorrer; pode ser no *foyer*, no bar, numa sala do teatro, etc. O local escolhido deverá ser silencioso, nunca um local de passagem, tipo corredor.

Deve existir uma mesa onde se irão sentar os criativos, e uma pequena plateia onde irá estar sentada a comunicação social. Não esquecer de montar som, se as dimensões da sala o exigirem. A luz também é fundamental, de modo a criar um ambiente simpático e descontraído, sem no entanto descuidar os pormenores. Se houver algum texto ou comunicado de imprensa deverá ser entregue antes da conferência ter início.

É também normal haver entrevistas aos artistas em separado, devendo-se providenciar para isso um espaço simpático e com luz.

É muito importante que todos tenham passado pela maquilhagem, as luzes da televisão são muito fortes e engordam e distorcem imenso a cara das pessoas.

Ensaio à italiana

O ensaio à italiana é um ensaio sem cena, os artistas deverão passar o texto ou, no caso da ópera, deverão cantar a ópera, mas sentados ou sem marcação... preferencialmente junto da boca de cena. Este ensaio faz-se no palco e todos os *artistas* deverão estar sentados virados para o *maestro*.

Ensaio pré-geral

O ensaio pré-geral é o ensaio que antecede o ensaio geral e deverá ser feito um a dois dias antes do ensaio geral. Para este ensaio, a direcção de cena indica na tabela que os senhores artistas deverão vir vestidos, calçados, com cabeleiras e maquilhados. Neste ensaio, o *encenador* já pouco pode fazer; não deve interferir e se tiver notas só as deve dar no final dos actos ou no fim do ensaio.

Ensaio geral

O ensaio geral é como se do espectáculo se tratasse, quase sempre é assistido e a plateia pode mesmo ficar cheia. O ensaio geral não tem hora de término e se for necessário pode ser que se tenha de repetir tudo de novo. É uma decisão grave e é preciso que tudo esteja muito mal para que isso aconteça. Poderá haver um dia de descanso entre o ensaio geral e o dia de estreia, mas mais na ópera do que no teatro.

O ensaio geral deverá ser realizado à hora de espectáculo. Os intervalos são em rigor e aqui a direcção de cena tem os «tempos», que irá dar à produção e à frente de casa.

No final deste ensaio, é costume haver uma reunião em que o *encenador* dá as notas finais aos *artistas*.

Este ensaio é a prova para a estreia. O facto de haver público dá uma dimensão e intensidade ao ensaio parecidas com as do espectáculo. Aqui começam os nervos...

Não esquecer a marcação dos agradecimentos, com o *encenador* e todo o elenco.

Após o ensaio geral, pouco há a fazer; no entanto, pode ser necessário fazer alguns retoques na cena, tipo esticar pernas e bambolinas, pintar o chão do palco, dar retoques na cenografia, ajeitar algum figurino, afinações de luz e som, etc.

g) Estreia e Tournée

No dia de estreia deve-se ter em conta o seguinte:

- proceder a todas as rotinas efectuadas no ensaio geral;
- verificar se todos os artistas se encontram no teatro; para isso, o ideal é fazer uma lista com todos os nomes, que se entrega no funcionário da segurança na porta de artistas e que faz o controlo das presenças. Num pequeno teatro ou sala, sem «seguranças», o director de cena terá de passar pelos camarins e fazer a «chamada»...;
- visitar todos os artistas no seu camarim e saber se precisam de alguma coisa especial é, no entanto, e sempre, uma função do *director de cena*.



A Lei e as Artes

Capítulo III

I.1. Introdução

Quando alguém inicia a sua actividade tem, antes de mais, de escolher a estrutura jurídica que irá adoptar. Várias são as opções de que dispõe, nomeadamente, exercer a sua actividade individualmente por conta própria, criar um estabelecimento individual de responsabilidade limitada, constituir uma sociedade comercial, uma cooperativa, ou uma associação.

A opção por uma destas formas jurídicas depende de uma multiplicidade de factores, entre os quais importa destacar os seguintes:

- o modo como organiza e desenvolve o seu trabalho (individual ou conjuntamente com outros);
- as actividades que irá desenvolver e os objectivos fixados (actividades de natureza comercial com fins lucrativos, ou uma actividade com fins de interesse geral, como, por exemplo, a divulgação e promoção das artes e do espectáculo, sem fins lucrativos);
- a dimensão do projecto (o projecto pode exigir ou não um investimento inicial significativo, a contratação de colaboradores, prestadores de serviços, e fornecedores diversos, a locação de espaços, a contratação de criadores, artistas ou técnicos, entre outros);
- o risco do projecto e o grau de responsabilidade que está disposto a assumir (se limita a sua responsabilidade a um determinado património ou se responde com a totalidade do seu património pessoal por dívidas da sua actividade).

Neste capítulo, vamos procurar ajudá-lo a perceber qual a estrutura jurídica que poderá ser mais adequada à actividade que exerce, e aquilo que, no essencial, caracteriza cada uma das opções possíveis, bem como os passos a dar para implementar a estrutura jurídica por que optar, disponibilizando-se, ainda, outras informações jurídicas com interesse para a actividade destas estruturas.

I.2. Tipos

Exercício, por Conta Própria, de Uma Actividade Profissional ou Empresarial

Se alguém pretende desenvolver individualmente e por conta própria a sua actividade, poderá estabelecer-se como profissional independente (se essa actividade consistir na prestação de serviços, incluindo os de carácter científico, artístico ou técnico), ou como empresário individual (se exercer uma actividade de natureza comercial).

A primeira opção é o enquadramento jurídico de muitos profissionais que trabalham na área das artes e do espectáculo, quer como criadores, quer como artistas e, por isso, não quisemos deixar de a mencionar no início deste capítulo. Esta matéria será tratada em maior detalhe no ponto relativo ao Enquadramento das Relações Laborais e de Prestações de Serviços.

Mas se a intenção for exercer, individualmente e por conta própria, uma actividade de natureza comercial, deverá ser enquadrado na segunda opção, como empresário individual.

O estabelecimento como comerciante individual não implica a criação de uma nova entidade, nem mesmo uma separação de patrimónios, entre os bens afectos à empresa e os bens pessoais do comerciante. Deste modo, também não é possível separar a responsabilidade pelas dívidas da empresa e a responsabilidade pessoal do mesmo. Assim, a sua responsabilidade pelas dívidas contraídas na exploração da empresa é ilimitada, i.e., por essas dívidas responde a totalidade do património do comerciante individual.

Sociedade Comercial

Quando alguém pretende desenvolver um projecto (como, por exemplo, a produção de espectáculos), em comum com uma ou mais pessoas, contribuindo com dinheiro ou outros bens, procurando, através dessa actividade económica, gerar um lucro que possa ser distribuído por todos, a figura jurídica mais adequada é a da sociedade comercial.

No essencial, uma sociedade caracteriza-se pelos seguintes elementos:

- um número mínimo de pessoas (os sócios): um ou dois nas sociedades por quotas e cinco nas sociedades anónimas.

A sociedade por quotas foi muitas vezes utilizada para organizar o funcionamento de uma empresa que, na prática pertence apenas a uma pessoa, detentora da quase totalidade do capital social e que procura, através da constituição de uma sociedade, limitar a sua responsabilidade ao valor do capital social que subscreveu.

Neste contexto, em 1986, foi criada a figura do Estabelecimento Individual de Responsabilidade Limitada (EIRL), com a finalidade de permitir ao comerciante individual limitar a sua responsabilidade, separando o património pessoal do património afecto ao estabelecimento comercial. O património do EIRL responde unicamente pelas dívidas contraídas no desenvolvimento das actividades compreendidas no âmbito da respectiva empresa. E pelas dívidas resultantes de actividades compreendidas no objecto do estabelecimento respondem apenas os bens a este afectos (excepto, em caso de falência e desde que se prove que o princípio da separação patrimonial não foi devidamente observado na gestão do património). Esta figura teve, contudo, pouca aceitação prática por parte dos operadores económicos nacionais.

Mais recentemente foi criada a Sociedade Unipessoal por Quotas, constituída por um único sócio, pessoa singular ou colectiva, que é o titular da totalidade do capital social;

- um capital mínimo: dinheiro ou outros bens materiais (desde que tenham expressão pecuniária), com que os sócios contribuem para a criação da sociedade e que se destina a viabilizar a respectiva actividade e a garantir os credores. Nas sociedades por quotas, o capital social não pode ser inferior a 5 000 euros; nas sociedades anónimas, o capital mínimo é de 50 000 euros;
- o exercício de uma actividade económica com fim lucrativo: o fim último que leva os sócios a reunir os seus contributos e a exercer uma actividade, em comum e com carácter continuado, terá de ser a obtenção de um lucro e a sua repartição pelos sócios;
- para que uma sociedade seja comercial é ainda necessário que tenha um objecto comercial e que adopte uma forma comercial.

Depois de constituída (e registada), a sociedade adquire personalidade jurídica, uma personalidade própria e distinta de cada um dos sócios. Enquanto pessoa colectiva, a sociedade comercial é titular de direitos e obrigações distintos dos direitos e obrigações das pessoas que a criaram.

De entre os vários tipos de sociedades comerciais veremos em detalhe apenas as sociedades por quotas e as sociedades anónimas, por serem as mais comuns. Estas sociedades caracterizam-se e distinguem-se por vários elementos, a saber:

- a firma (denominação): a lei determina que cada tipo de sociedade seja identificada por um elemento específico que deve ser aditado à sua firma. Nas sociedades por quotas, a firma deve ser formada, com ou sem sigla, pelo nome ou firma de todos, algum ou alguns dos sócios, ou por uma denominação particular; ou pela reunião de ambos esses elementos, mas em qualquer caso concluirá pela palavra «Limitada» ou pela abreviatura «Lda.»; nas sociedades unipessoais por quotas, a firma deve ser formada pela expressão «sociedade unipessoal» ou pela palavra «unipessoal» antes da palavra «Limitada» ou da abreviatura «Lda.»; nas sociedades anónimas, a firma será formada, com ou sem sigla, pelo nome ou firma de um ou alguns dos sócios, ou por uma denominação particular; ou pela reunião de ambos esses elementos, mas em qualquer caso concluirá pela expressão «sociedade anónima» ou pela abreviatura «SA»;
- a responsabilidade dos sócios pelas dívidas da sociedade. Nas sociedades por quotas e nas sociedades anónimas, só a sociedade é responsável, com o património social, perante os credores, pelas dívidas da sociedade. Os sócios não respondem com os seus bens pessoais pelas dívidas da sociedade (mas estão sempre obrigados perante esta a realizar integralmente o valor das prestações a que cada um se obrigou no contrato de sociedade);
- a organização da sociedade: os órgãos das sociedades por quotas são a assembleia-geral e a gerência, não estando obrigadas a ter um órgão específico de fiscalização, salvo quando ultrapassem certa dimensão. Nas sociedades anónimas, além da assembleia geral, a administração e fiscalização podem ser organizadas de dois modos, a saber: (i) conselho de administração e conselho fiscal (ou fiscal único); (ii) conselho geral, direcção, e revisor oficial de contas;
- o regime das participações sociais: nas sociedades por quotas, o capital social está dividido em quotas, que podem ter valor desigual (mas nenhuma pode ser inferior a 100 euros, salvo quando a lei o permitir) e não podem ser representadas por títulos. Os sócios são solidariamente responsáveis por todas as entradas convencionadas no contrato de sociedade. Nas sociedades anónimas, o capital está dividido em acções, todas com o mesmo valor nominal e representadas por títulos.

Em regra, a sociedade por quotas é a opção mais adequada quando existe um número reduzido de sócios e se pretende uma estrutura orgânica menos complexa, uma maior simplicidade de obrigações legais, e não se vislumbra que a sociedade venha a ter necessidade de se financiar com recurso ao mercado de capitais; caso contrário deverá optar-se pela constituição de uma sociedade anónima. A Cassefaz – Espectáculos, Vídeos e Publicações Culturais, Lda. e o Teatro da Cornucópia, Lda. são sociedades por quotas; a Culturgest – Gestão de Espaços Culturais, S.A. é uma sociedade anónima.

Cooperativa

Uma figura que também tem sido utilizada pelos profissionais das artes e do espectáculo para organizarem a sua actividade é a cooperativa.

As cooperativas são pessoas colectivas autónomas, de livre constituição, com capital e composição variáveis, que, através da cooperação e entreajuda dos seus membros, e com obediência aos princípios cooperativos, visam, sem fins lucrativos, a satisfação das necessidades e aspirações económicas, sociais ou culturais daqueles.

Subjacente à figura da cooperativa está também um grupo de pessoas que pretende desenvolver em comum, e por sua conta e risco, um determinado projecto (como criar uma companhia de teatro ou de dança). Só que, ao contrário de uma sociedade comercial, o seu objectivo último não é a obtenção de lucro, mas antes viabilizar, através da actividade desenvolvida e num espírito de cooperação e entreajuda, a satisfação das suas necessidades, sejam elas de ordem económica, social, ou cultural.

Numa cooperativa não está interdita a existência de excedentes, só que o objectivo da sua maximização é substituído pelo de serviço e de obtenção de outro tipo de vantagens ou economias para os cooperadores. Caso haja excedentes, poderão ser distribuídos pelos cooperadores, depois de asseguradas as reservas legais, na proporção das suas transacções com a cooperativa ou do trabalho de cada membro.

O espírito de cooperação e entreajuda estão na base da fixação dos princípios cooperativos (como sejam, a adesão voluntária e livre; gestão democrática pelos membros; participação económica dos membros, autonomia e independência, educação, formação e informação, inter-cooperação, e interesse pela comunidade) e da criação de regras específicas de funcionamento deste tipo de pessoa colectiva (v.g., cada cooperador dispõe de apenas um voto, qualquer que seja a sua participação no capital social).

No essencial, as cooperativas (de primeiro grau) caracterizam-se por:

- um número mínimo de pessoas: o número de membros de uma cooperativa é variável e ilimitado, mas não poderá ser inferior a 5;
- denominação: a denominação adoptada deverá ser sempre seguida da expressão «cooperativa» e, ainda, de «responsabilidade limitada» ou de «responsabilidade ilimitada», ou das respectivas abreviaturas, conforme o caso;
- capital social: o capital social é variável, podendo os respectivos estatutos determinar o seu montante mínimo inicial. Salvo se for outro o montante mínimo fixado pela legislação complementar aplicável a cada um dos ramos do sector cooperativo, esse montante não pode ser inferior a 2500 euros. Os títulos representativos do capital social das cooperativas tem um valor nominal mínimo de 5 euros ou um seu múltiplo;
- responsabilidade dos cooperadores: a responsabilidade dos cooperadores é limitada ao montante do capital social subscrito, sem prejuízo de os estatutos poderem determinar que a responsabilidade dos cooperadores seja ilimitada, ou ainda limitada em relação a uns e ilimitada em relação a outros;
- órgãos das cooperativas: assembleia geral, direcção, conselho fiscal.

O legislador criou um estatuto fiscal específico para as cooperativas, o Estatuto Fiscal Cooperativo, sendo a atribuição dos benefícios nele previstos de reconhecimento oficioso, i.e., não carece de ser requerida.

A cultura é um dos ramos do sector cooperativo. Consideram-se cooperativas culturais as que tenham por objecto principal o exercício de uma actividade no âmbito de áreas de acção cultural (nomeadamente, a criatividade, a difusão, a informação, a dinamização e a animação). A lei considera englobadas no conceito de cooperativas culturais, entre outras, as cooperativas cinematográficas, musicais, audiovisuais, circenses, editoriais, de artes plásticas e jornalísticas. Os grupos de teatro O Bando e A Comuna são cooperativas.

As cooperativas que não prossigam fins económicos lucrativos podem ser declaradas pessoas colectivas de utilidade pública. Este estatuto confere-lhes a possibilidade de obter determinadas regalias e isenções fiscais. Esta matéria é tratada com maior detalhe no ponto «As Pessoas Colectivas de Utilidade Pública».

Associação

Outra figura utilizada no campo da cultura é a da associação. A associação é também uma pessoa colectiva. Na base da sua constituição está a motivação altruísta dos seus membros, que se propõem desenvolver uma determinada actividade, de uma forma não lucrativa, em benefício de um determinado interesse geral, como, por exemplo, o desenvolvimento do teatro ou da dança, a dignificação do estatuto dos bailarinos ou actores, a acessibilidade das artes, a divulgação e o apoio às novas tendências artísticas, ou a dinamização cultural de certa região. O Fórum Dança e o Clube Português de Artes e Ideias são associações.

O facto de uma associação não ter fins lucrativos não a impede de procurar gerar ganhos no exercício da sua actividade, só que estes não podem ser o seu objectivo principal, nem podem, em caso algum, ser distribuídos pelos associados, revertendo sempre a favor da associação.

As associações constituem-se com um mínimo de três pessoas.

Ao contrário do que sucede nas sociedades e nas cooperativas, para a constituição de uma associação não é necessária a realização de um capital mínimo inicial.

Os órgãos de uma associação são: a assembleia geral, a direcção e o conselho fiscal.

As associações que prossigam fins de interesse geral ou da comunidade nacional, ou de qualquer região ou circunscrição, e que cooperem com a administração central ou local na prossecução desses objectivos podem ser declaradas de utilidade pública. Este estatuto confere-lhes a possibilidade de obter determinadas regalias e isenções fiscais. Esta matéria é tratada com maior detalhe no ponto «As Pessoas Colectivas de Utilidade Pública».

As associações em que mais de 75% dos associados tenham idade igual ou inferior a 30 anos e estejam proporcionalmente representados em cada um dos órgãos sociais, estando as mesmas inscritas no Registo Nacional de Associações Juvenis (RNAJ), são consideradas associações juvenis e podem beneficiar de apoios do Instituto Português da Juventude, no âmbito do Programa de Apoio às Associações Juvenis (PAAJ).

1.3. Procedimento de constituição

A constituição de sociedades comerciais está hoje muito facilitada com a criação dos Centros de Formalidades de Empresas (CFE), existentes em Lisboa e em vários outros distritos do país.

Os CFE são serviços de atendimento e de prestação de informações aos utentes onde é possível realizar os processos de constituição, alteração ou extinção de sociedades comerciais (ou civis sob a forma comercial) e alguns actos afins. Contudo, não têm competência para processos de constituição, alteração ou extinção, nomeadamente, de EIRL, associações ou cooperativas.

Em 8 de Julho de 2005, foi publicado o Decreto-Lei n.º 111/2005, que aprovou o Regime Especial de Constituição Imediata de Sociedades. Este regime permitirá, nos termos e condições nele previstas, a criação de sociedades comerciais e civis sob a forma comercial, do tipo por quotas (sociedades por quotas e unipessoais por quotas) e anónimas, num único balcão e de forma imediata.

A seguir indicamos os passos a dar para constituir uma sociedade comercial, por quotas ou anónima, sem recurso aos CFE ou ao Regime Especial de Constituição Imediata de Sociedades – a constituição de sociedades por qualquer destas vias encontra-se detalhadamente explicada nos sites da internet www.cfe.iapmei.pt e www.empresanahora.mj.pt. Indicamos, também, o processo de constituição de cooperativas e associações. Referimos, ainda, embora apenas pontualmente, alguns aspectos relativos ao estabelecimento como empresário individual ou como EIRL.

Pedido de Certificado de Admissibilidade de Firma ou Denominação do RNPC

O primeiro passo a dar na constituição de uma sociedade, cooperativa ou associação é pedir o certificado de admissibilidade de firma ou denominação.

Os elementos que compõem as firmas ou denominações devem ser verdadeiros e não induzir em erro sobre a identificação, natureza, ou actividade do seu titular. As firmas ou denominações devem, ainda, ser distintas e não susceptíveis de confusão ou erro com as registadas ou licenciadas no mesmo âmbito de exclusividade.

No caso das sociedades e cooperativas, como vimos, as firmas ou denominações devem incluir uma referência explícita à sua natureza jurídica. No caso das associações podem ser admitidas denominações sem referência explícita à sua natureza associativa, desde que correspondam a designações tradicionais ou não induzam em erro sobre a natureza da pessoa colectiva.

O pedido de certificado de admissibilidade de firma ou denominação pode ser apresentado, designadamente, via internet, por via postal, em Lisboa, no Registo Nacional de Pessoas Colectivas, ou em qualquer outro concelho, na Conservatória do Registo Comercial competente.

Para a constituição ou alteração de uma sociedade, cooperativa, associação, EIRL, ou outra pessoa colectiva, o pedido de certificado é efectuado mediante o preenchimento de impresso de modelo próprio (Modelo 11 DGRN/RNPC). Para o registo de início de actividade ou alteração de firma de empresário individual que adopte uma firma diferente do seu nome completo ou abreviado, desde que pretenda dar a conhecer a sua actividade ou tal seja exigido por lei, o pedido de

certificado é efectuado mediante o preenchimento do impresso de modelo próprio (Modelo 12 DGRN/RNPC).

O certificado de admissibilidade de firma ou denominação tem um custo de € 56,00 (acrescido de € 2,00 no caso de o pedido ser apresentado electronicamente).

O certificado de admissibilidade é válido pelo período de três meses a contar da data da sua emissão, podendo ser revalidado uma única vez. A renovação deve ser requerida antes do termo do prazo de validade do certificado de admissibilidade, mediante a apresentação do respectivo original, utilizando um impresso de modelo próprio (Modelo 37 DGRN/RNPC) e efectuando novo pagamento de € 56,00.

Pedido de Cartão Provisório de Identificação de Pessoa Colectiva ou Entidade Equiparada

O cartão provisório de identificação permite a identificação provisória das entidades que iniciaram, mas ainda não completaram, o processo de constituição como pessoa colectiva ou entidade equiparada. Este cartão contém o número de identificação da pessoa colectiva (NIPC) que, nesta fase, é ainda provisório (e por isso é antecedido da letra «P»), o nome ou designação social do titular, a sede, o código da actividade económica (CAE) e a data de emissão.

O pedido é efectuado mediante o preenchimento de impresso de modelo próprio (Modelo 10 DGRN/RNPC) e pode ser solicitado em simultâneo com o certificado de admissibilidade de firma ou denominação. O cartão provisório de identificação tem um custo de € 14,00.

O cartão provisório de identificação é válido pelo prazo de três meses, a contar da data da sua emissão, podendo ser renovado em caso de impossibilidade de conclusão do processo de constituição ou regularização não imputável ao seu titular.

Contrato de Constituição

No contrato de constituição, os sócios, associados ou cooperadores fundadores declaram a sua vontade de constituir a sociedade, associação ou cooperativa e acordam, através da aprovação dos estatutos, sobre as questões fundamentais que identificam a organização, bem como as normas que irão reger a organização e funcionamento dessa entidade.

O empresário individual não celebra, é claro, contrato de constituição. Do mesmo modo, o documento que serve de base à instituição do EIRL ou da sociedade unipessoal por quotas não configura um contrato.

O EIRL constitui-se mediante documento particular (excepto se forem efectuadas entradas em bens diferentes de dinheiro, caso em que terá de ser outorgada escritura pública).

A constituição (originária) da sociedade unipessoal por quotas pode ser feita por documento particular se não forem efectuadas entradas em bens diferentes de dinheiro para cuja transmissão seja necessária aquela forma. Para a constituição das restantes sociedades comerciais é necessário outorgar uma escritura pública, através da qual é celebrado o contrato de sociedade e são

adoptados os estatutos. Dos estatutos devem constar os elementos identificadores da sociedade e as normas que regem a sua organização e funcionamento. Previamente à celebração da escritura pública, deverá proceder-se ao depósito do montante do capital social, na Caixa Geral de Depósitos, numa conta aberta em nome da futura sociedade.

As cooperativas (de primeiro grau) podem ser constituídas através de instrumento particular. Os interessados na constituição de uma cooperativa reunir-se-ão em assembleia de fundadores, que deverá deliberar a constituição da cooperativa e aprovar os respectivos estatutos. Esta deliberação deve constar de uma acta assinada por aqueles que tenham aprovado a criação da cooperativa, a qual deverá conter, em anexo, os estatutos, também assinados pelos fundadores. Cinco das assinaturas da acta e dos estatutos carecem de reconhecimento notarial. Os estatutos contêm os elementos de identificação da cooperativa e as principais regras da respectiva organização e funcionamento.

As associações constituem-se por escritura pública, através da qual são aprovados os respectivos estatutos, onde constam as normas que regulam os principais aspectos da organização e funcionamento da associação.

O notário não celebrará a escritura pública de constituição de sociedade comercial ou de associação sem a exibição do certificado de admissibilidade de firma ou denominação. Pela outorga da escritura pública serão devidos emolumentos notariais, competindo, ainda, ao notário a liquidação de imposto do selo.

Declaração de Início de Actividade

A apresentação da declaração de início de actividade/inscrição no registo destina-se à inscrição da entidade como sujeito passivo de imposto (para enquadramento em sede de impostos sobre o rendimento e de IVA).

É efectuada mediante a entrega, em qualquer serviço de finanças, de impresso de modelo oficial, em triplicado (com os dados relativos ao técnico oficial de contas, devidamente certificado, se aplicável), acompanhado dos documentos nele previstos.

No caso das sociedades (e, com as necessárias adaptações, das demais pessoas colectivas), a declaração de início de actividade deve ser acompanhada dos seguintes documentos: fotocópia da escritura pública ou documento de constituição da pessoa colectiva e respectivos estatutos, fotocópia do cartão provisório de identificação de pessoa colectiva ou certificado de admissibilidade de firma ou denominação, fotocópias dos BI e dos cartões de contribuinte dos membros dos órgãos de administração e fiscalização, gerentes, directores ou dos sócios e do técnico de contas, e guia de depósito relativa ao cartão de identificação de pessoa colectiva.

Os prazos para a apresentação da declaração de início de actividade/inscrição no registo são os seguintes: os sujeitos passivos de IRS devem fazê-lo antes de iniciarem alguma actividade susceptível de produzir rendimentos da categoria B. Os sujeitos passivos de IRC, no prazo de 90 dias a partir da data de inscrição no RNPC, sempre que legalmente exigida, ou, caso estejam sujeitos a registo comercial, no prazo de 15 dias a contar da data de apresentação a registo na Conservatória do Registo Comercial. Para efeitos de IVA, esta mesma declaração deve ser

apresentada antes de iniciarem a sua actividade, salvo no caso de pessoas colectivas que estejam sujeitas a registo comercial, as quais podem fazê-lo no prazo de 15 dias a partir da data da apresentação a registo na Conservatória do Registo Comercial.

Registo Comercial

O registo comercial destina-se a dar publicidade à situação jurídica, nomeadamente, dos comerciantes individuais, das sociedades comerciais e dos EIRL, tendo em vista a segurança do comércio jurídico.

O registo das cooperativas rege-se pelo disposto no Código do Registo Comercial, salvo disposição expressa da lei em contrário.

As associações não estão sujeitas a registo, devendo o notário, oficiosamente, a expensas da associação, comunicar a sua constituição e estatutos, bem como as alterações destes, à autoridade administrativa e ao Ministério Público e remeter ao Diário da República um extracto para publicação. Contudo, as associações que sejam declaradas de utilidade pública são equiparadas, para efeitos de registo (com as necessárias adaptações), às sociedades comerciais, devendo, pois, ser sujeitas a registo na Conservatória do Registo Comercial competente.

Para o registo dos comerciantes individuais é territorialmente competente a conservatória em cuja área estiver situado o estabelecimento principal ou, na falta deste, onde exercerem a actividade principal, e para o registo dos EIRL a conservatória em cuja área estiver situada a respectiva sede. Para o registo das sociedades e cooperativas, é territorialmente competente a conservatória em cuja área estiver situada a sua sede estatutária.

O registo comercial é efectuado a pedido dos interessados, mediante o preenchimento de impresso de modelo próprio a apresentar na Conservatória do Registo Comercial acompanhado dos seguintes documentos: fotocópia autenticada da escritura pública ou da acta de constituição, certificado de admissibilidade de firma ou denominação, duplicado da declaração de início de actividade, cartão de identificação de pessoa colectiva ou entidade equiparada.

O registo deve ser requerido no prazo de três meses a contar da data da constituição do EIRL, da sociedade comercial ou da cooperativa, sendo devidos emolumentos.

Após o registo, as pessoas a ele sujeitas obtêm um número de matrícula na Conservatória do Registo Comercial, que é um elemento de identificação obrigatório, devendo ser utilizado em todos os actos e contratos celebrados.

Inscrição no FCPC e Emissão do Cartão Definitivo de Pessoa Colectiva ou Entidade Equiparada

As entidades sujeitas a registo comercial obrigatório e as que o tenham requerido, bem como os actos e factos que a umas e outras respeitem, são oficiosamente inscritos no Ficheiro Central de Pessoas Colectivas (FCPC), por comunicação da Conservatória do Registo Comercial.

As demais entidades abrangidas pelo FCPC devem solicitar ao RNPC a inscrição dos seguintes factos, no prazo de 90 dias a contar da sua verificação: da finalização das formalidades legais de constituição, no caso de pessoas colectivas (v.g. associações), ou do início de actividade, nos restantes casos.

A inscrição deve ser solicitada em impresso próprio (modelo I0DGRN/RNPC), acompanhado dos documentos de prova necessários.

A inscrição no FCPC determina automaticamente a emissão e envio do cartão definitivo de pessoa colectiva. Este cartão deve conter a indicação do número de identificação da pessoa colectiva (NIPC), do nome, firma, ou denominação do titular, do domicílio ou sede, da natureza jurídica e da actividade principal, bem como o número do Bilhete de Identidade dos empresários individuais.

A inscrição no FCPC e a emissão do cartão de identificação definitivo têm um custo de € 14,00.

Publicações Obrigatórias

A constituição de um EIRL, de uma sociedade comercial, ou de uma cooperativa é obrigatoriamente publicada na III Série do Diário da República. A partir de 1 de Janeiro de 2006, os actos relativos às sociedades comerciais e outras pessoas colectivas sujeitos a publicação obrigatória passam a ser publicados em sítio da internet de acesso público (www.mj.gov.pt/publicacoes), em vez de no Diário da República.

Efectuado o registo comercial, o conservador deve promover, a expensas das referidas entidades, as publicações obrigatórias no prazo de 30 dias (a partir de 1 de Janeiro de 2006, são 15 dias). No caso das sociedades comerciais (sociedades por quotas e anónimas), haverá, ainda, lugar à publicação, por extracto, num dos jornais mais lidos da localidade da sede ou da respectiva região.

No caso das associações, compete ao notário, oficiosamente e a expensas da associação, remeter um extracto da escritura pública de constituição ao Diário da República, para publicação na III Série.

Inscrição na Segurança Social

As entidades que tenham trabalhadores ao seu serviço estão obrigadas, enquanto entidades empregadoras, a inscreverem-se na Segurança Social como contribuintes.

A inscrição deve ser efectuada no prazo de 10 dias a contar da data do início de actividade, na delegação do Instituto de Gestão Financeira da Segurança Social em cuja área se localiza a sede ou domicílio profissional da entidade empregadora, mediante o preenchimento de formulário de modelo próprio (MOD.RV1011-DGSSS), acompanhado dos seguintes documentos: cartão de identificação fiscal de pessoa colectiva ou de pessoa singular; documento de constituição (escritura pública, documento particular; acta da assembleia de fundadores), certidão da Conservatória do

Registo Comercial ou publicação em Diário da República; e declaração de início de actividade. No referido modelo, é ainda obrigatória a identificação dos responsáveis pela administração, direcção ou gerência da entidade que se inscreve como contribuinte, pelo que deverá ainda ser acompanhado de fotocópia autenticada da acta onde conste a deliberação da sua nomeação, e dos respectivos cartões de identificação de Segurança Social (ou documento comprovativo do seu enquadramento noutro regime de protecção social) ou, na sua falta, os respectivos Bilhetes de Identidade.

Além da sua inscrição como contribuintes, estas entidades estão também obrigadas a inscrever como beneficiários da Segurança Social os trabalhadores que iniciem a actividade ao seu serviço. A inscrição deve ser efectuada até ao final do mês seguinte ao do início da actividade, mediante o preenchimento de formulário de modelo próprio (MOD.RV 1005-DGSSS), acompanhado dos documentos nele indicados, e produz efeitos desde o dia 1 do mês em que se inicia a actividade.

Se o trabalhador já se encontra inscrito como beneficiário, então a entidade empregadora está apenas obrigada a comunicar à Segurança Social a admissão de novos trabalhadores, por qualquer meio ou em impresso próprio (MOD.RV 1009-DGSSS), até ao fim da primeira metade do período normal de trabalho diário, contado a partir do início da produção de efeitos do contrato de trabalho. O trabalhador deve também comunicar o início da sua actividade profissional ou a vinculação a uma nova entidade empregadora à instituição de Segurança Social competente, no prazo de 24 horas a contar do início dos efeitos do contrato de trabalho, por qualquer meio escrito ou utilizando o mesmo impresso.

A entidade empregadora está obrigada ao pagamento das contribuições para a Segurança Social, a efectuar entre os dias 1 a 15 do mês seguinte àquele a que dizem respeito, em instituição de crédito ou nas tesourarias dos serviços da Segurança Social. O montante dessas contribuições é calculado pela aplicação da taxa contributiva sobre as remunerações reais. Relativamente aos trabalhadores, a taxa é de 34,75% (sendo 23,75% a cargo da entidade empregadora e 11% a cargo do trabalhador) e, relativamente aos membros dos órgãos estatutários das pessoas colectivas, a taxa é de 31,25% (sendo 21,25% a cargo da entidade empregadora e 10% a cargo do trabalhador).

Mensalmente, entre os dias 1 e 15 do mês seguinte àquele a que as remunerações dizem respeito, as entidades empregadoras deverão enviar à Segurança Social a Declaração de Remunerações pagas aos trabalhadores ao seu serviço no mês anterior:

Comunicação do Início de Actividade à Inspeção-Geral do Trabalho

A comunicação do início de actividade deve ser efectuada à Inspeção-Geral do Trabalho (IGT) antes do início de actividade, acompanhada de informação sobre a denominação social e o NIPC, o ramo de actividade ou objecto social, o endereço da sede e outros locais de trabalho, a data da publicação oficial do pacto social, estatutos ou acto constitutivo, a identificação e domicílio dos membros da administração, direcção ou gerência, e o número de trabalhadores ao serviço.

A alteração dos elementos constantes da comunicação do início de actividade deve ser comunicada à IGT no prazo de 30 dias a contar da respectiva verificação.

Procedimentos Complementares

Após a constituição importa, ainda, ter atenção aos seguintes aspectos:

- apurar da eventual necessidade de licenciamento da actividade a exercer;
- verificar da necessidade de inscrição no Cadastro Comercial, no prazo de 30 dias a contar da abertura do estabelecimento (ou do início da laboração).
- legalizar os livros obrigatórios nos Serviços de Finanças (pagamento do imposto do selo) e Conservatória do Registo Comercial (termo de abertura e encerramento dos livros) da área da sua sede.

Menções Obrigatórias

Sem prejuízo de outras menções exigidas por leis especiais, em todos os contratos, correspondência, publicações, anúncios e de um modo geral em toda a sua actividade externa, as sociedades comerciais têm de indicar, claramente, além da firma, o tipo, a sede, a Conservatória do Registo Comercial onde se encontrem matriculadas, o seu número de matrícula nessa Conservatória, o seu número de identificação de pessoa colectiva e, sendo caso disso, a menção de que a sociedade se encontra em liquidação. As sociedades por quotas e anónimas devem ainda indicar o montante do capital social e, bem assim, o montante do capital realizado, se for diverso.

Obrigações Contabilísticas

Remetemos para o *Guia das Artes* de 1999, incluso no nosso CD-ROM com as devidas adaptações. As entidades referidas nos pontos anteriores, e ressalvado o regime simplificado, são obrigadas a ter uma contabilidade, através da qual é efectuado o registo da totalidade das despesas e das receitas decorrentes do exercício da sua actividade.

Aconselhamos vivamente a consulta de um gabinete de contabilidade ou de um contabilista para lhe explicar as obrigações contabilísticas do seu caso em concreto e da sua organização e, até, para lhe explicar as melhores soluções organizativas do ponto de vista contabilístico.

A avença mensal de um gabinete de contabilidade para acompanhar uma pequena/média organização rondará os € 200.

Nas sociedades comerciais e nas cooperativas, a contabilidade é obrigatoriamente organizada, isto é, tem de obedecer às regras do Plano Oficial de Contabilidade (POC).

Os livros de escrita obrigatórios de uma entidade obrigada a ter contabilidade organizada são: Livro Diário, Razão, Balancete, Livro de Balanços, Inventário. Estes livros têm de ser abertos e selados na Repartição de Finanças, após a entrega da declaração de início de actividade e depois apresentados na competente Conservatória do Registo Comercial. A escrita destes livros é da responsabilidade de um contabilista ou técnico de contas.

I.4. Algumas questões fiscais

IRS

Os rendimentos gerados no exercício de qualquer actividade comercial e de prestação de serviços, entre outras, são designados por rendimentos profissionais e empresariais, e integram a categoria B do Código do Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Colectivas.

Consideram-se rendimentos empresariais e profissionais, entre outros:

- a) Os decorrentes do exercício de qualquer actividade comercial, industrial, agrícola, silvícola ou pecuária;
- b) Os auferidos no exercício, por conta própria, de qualquer actividade de prestação de serviços, incluindo as de carácter científico, artístico ou técnico, qualquer que seja a sua natureza, ainda que conexas com actividades mencionadas na alínea anterior;
- c) Os provenientes da propriedade intelectual ou industrial ou da prestação de informações respeitantes a uma experiência adquirida no sector industrial, comercial ou científico (quando auferidos pelo seu titular originário).

A propósito dos rendimentos auferidos no exercício, por conta própria, de qualquer actividade de prestação de serviços, importa ter em atenção que:

- estão excluídos da incidência deste imposto os prémios literários, artísticos ou científicos, quando não envolvam a cedência, temporária ou definitiva, dos respectivos direitos de autor, desde que atribuídos em concurso, mediante anúncio público;
- o IRS não incide sobre os rendimentos provenientes do exercício da actividade de profissionais de espectáculos ou desportistas quando esses rendimentos sejam tributados em IRC, nos termos da al. d) do n.º 3 do artigo 4.º. (Nos termos desta disposição, consideram-se sujeitos a IRC os rendimentos pagos a pessoas colectivas não residentes derivados do exercício, em território português, da actividade de profissionais de espectáculos ou desportistas).

A propósito dos rendimentos provenientes da propriedade intelectual, importa salientar o seguinte:

- os criadores intelectuais (coreógrafos, encenadores, compositores, dramaturgos, artistas plásticos, entre outros) gozam de um benefício fiscal instituído pela lei com vista a estimular a criação de obras artísticas e literárias. Assim, os rendimentos provenientes da propriedade literária, artística e científica, considerando-se, também, como tal, nomeadamente, os rendimentos provenientes da alienação de obras de arte de exemplar único, quando auferidos por autores residentes em território português, desde que sejam o titular originário, são considerados no englobamento, para efeitos de IRS, apenas por 50% do seu valor, líquido de outros benefícios, até ao limite de € 27 124,00. Este benefício não é aplicável aos rendimentos provenientes de obras escritas sem carácter literário, artístico ou científico, de obras de arquitectura ou de obras publicitárias;
- o Código do IRS considera como rendimentos de capitais (categoria E) os rendimentos provenientes de contratos que tenham por objecto a cessão ou utilização temporária de direitos da propriedade intelectual, quando não auferidos pelo respectivo autor ou titular originário. E qualifica como mais-valias (categoria G), os ganhos obtidos que, não sendo considerados rendimentos empresariais e profissionais, de capitais ou prediais, resultem de alienação onerosa da propriedade intelectual, quando o transmitente não seja o seu titular originário.

A determinação dos rendimentos empresariais e profissionais faz-se com base na contabilidade (entendendo-se como tal a contabilidade organizada nos termos do Plano Oficial de Contabilidade), ou com base na aplicação das regras do regime simplificado.

O regime simplificado aplica-se aos sujeitos passivos que não tenham optado pelo regime de contabilidade organizada e não tenham ultrapassado, na sua actividade, no período de tributação imediatamente anterior, qualquer dos seguintes limites: um volume de vendas de € 149 739,37, ou um valor ilíquido dos restantes rendimentos desta categoria de € 99 759,58. Ficam excluídos do regime simplificado os sujeitos passivos que se encontrem legalmente obrigados a possuir contabilidade organizada. O período mínimo de permanência no regime simplificado é de três anos, prorrogável automaticamente por iguais períodos, excepto se o sujeito passivo comunicar a opção pela aplicação do regime de contabilidade organizada. A aplicação do regime simplificado cessa quando algum dos limites acima indicados for ultrapassado em dois períodos de tributação sucessivos ou se for num único exercício em montante superior a 25% desse limite. A determinação do rendimento tributável, de acordo com as regras do regime simplificado, até à aprovação de legislação específica, tem por base 20% do valor de venda das mercadorias e produtos, e 65% dos restantes rendimentos provenientes desta categoria, excluindo a variação de produção. Da aplicação destes coeficientes não poderá resultar um rendimento líquido inferior a € 3 125,00.

Na determinação dos rendimentos empresariais e profissionais com base na contabilidade seguir-se-ão as regras estabelecidas no Código do Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Colectivas, com as adaptações previstas no Código do IRS.

Certos rendimentos auferidos por residentes em território português estão sujeitos a retenção na fonte. Nesses casos, as entidades que disponham ou devam dispor de contabilidade organizada são obrigadas a reter o imposto, mediante a aplicação aos rendimentos ilíquidos de que sejam devedoras, das taxas previstas na lei. As retenções efectuadas a residentes têm a natureza de imposto por conta, o que significa que serão deduzidas à colecta para determinar o imposto devido a final ou a ser reembolsado.

Os rendimentos da categoria B estão dispensados de retenção na fonte, nomeadamente, quando o respectivo titular preveja auferir, em cada uma das categorias, um montante anual inferior a € 9 975,96. Esta dispensa de retenção é facultativa, devendo os titulares que dela queiram aproveitar exercer o direito mediante aposição, nos recibos de quitação das importâncias recebidas, da seguinte menção: «Sem retenção, nos termos do n.º 1 do artigo 9.º do Decreto-Lei n.º 42/91, de 22 de Janeiro» e cessa no mês seguinte àquele em que tiver sido atingido o limite indicado.

As importâncias retidas deverão ser entregues nos cofres do Estado até ao dia 20 do mês seguinte àquele em que forem deduzidas.

Os artigos 68.º e seguintes do Código do IRS contêm as taxas de imposto a aplicar ao rendimento colectável do sujeito passivo.

Em regra, os titulares de rendimentos da categoria B deverão efectuar três pagamentos por conta do IRS devido no final do ano a que os rendimentos respeitem, a entregar até ao dia 20 de cada um dos meses de Julho, Setembro e Dezembro. O remanescente do imposto que vier a ser apurado deverá ser pago até ao dia 30 de Junho do ano seguinte.

A declaração periódica de rendimentos (Modelo 3 e respectivos anexos) deve ser entregue entre 16 de Março e 30 de Abril.

Os sujeitos passivos que tenham contabilidade organizada deverão entregar, até ao último dia útil de Junho do ano seguinte àquele a que respeitam os rendimentos, a declaração anual de informação contabilística e fiscal, com os anexos respectivos. No mesmo prazo, devem, ainda, constituir um processo de documentação fiscal (dossiê fiscal) relativo a cada exercício, que deve conter os elementos definidos em Portaria do Ministro das Finanças. Os sujeitos passivos obrigados a efectuar retenções na fonte estão, ainda, sujeitos a outras obrigações declarativas, relativas aos rendimentos pagos e às retenções efectuadas.

Os não residentes estão sujeitos a IRS apenas quanto aos rendimentos auferidos em território português. Em regra, são tributados por retenção na fonte, de acordo com as taxas previstas no Código do IRS. A retenção incide sobre o valor líquido e deve ser feita no momento em que os rendimentos são pagos ou colocados à disposição, independentemente de o devedor ter ou não contabilidade organizada e sem prejuízo de eventuais benefícios fiscais que sejam aplicáveis. Esta retenção tem carácter definitivo. Contudo, se o titular dos rendimentos fizer prova de que é residente num Estado com o qual Portugal tenha celebrado uma convenção para evitar dupla tributação (mediante a apresentação de um certificado de residência com relevância fiscal emitido pelo seu país de origem), serão aplicáveis as regras aí previstas.

IRC

As sociedades comerciais, as cooperativas e as associações com sede ou direcção efectiva em território português (ou que nele obtenham rendimentos) são sujeitos passivos de imposto sobre o rendimento das pessoas colectivas (IRC).

O IRC incide sobre os rendimentos obtidos, mesmo quando provenientes de actos ilícitos, no período de tributação, pelos respectivos sujeitos passivos. No caso das sociedades comerciais, cooperativas e outras entidades que exerçam, a título principal, uma actividade de natureza comercial, industrial ou agrícola, o IRC incide sobre o lucro. No caso de entidades que não exerçam, a título principal, uma actividade de natureza comercial, industrial ou agrícola (como será, em regra, o caso das associações), o IRC incide sobre o rendimento global, correspondente à soma algébrica dos rendimentos das diversas categorias consideradas para efeitos de IRS e, bem assim, dos incrementos patrimoniais obtidos a título gratuito.

Em relação às pessoas colectivas e outras entidades com sede ou direcção efectiva em território português, o IRC incide sobre a totalidade dos seus rendimentos, incluindo os obtidos fora desse território. As pessoas colectivas e outras entidades que não tenham sede nem direcção efectiva em território português ficam sujeitas a IRC apenas quanto aos rendimentos nele obtidos.

Estão isentos de IRC, entre outros:

- as pessoas colectivas de mera utilidade pública que prossigam, exclusiva ou predominantemente, fins científicos ou culturais, de caridade, assistência, beneficência, solidariedade social ou defesa do meio ambiente. Esta isenção carece de reconhecimento pelo Ministro das Finanças, a requerimento dos interessados, mediante despacho publicado no Diário da República e é condicionada à observância continuada dos requisitos previstos na lei;

- os rendimentos directamente derivados do exercício de actividades culturais e recreativas, auferidos por associações legalmente constituídas para o exercício dessas actividades e desde que se verifiquem cumulativamente as seguintes condições: (i) em caso algum distribuam resultados e os membros dos seus órgãos sociais não tenham, por si ou interposta pessoa, algum interesse directo ou indirecto nos resultados de exploração das actividades prosseguidas; (ii) disponham de contabilidade ou escrituração que abranja todas as suas actividades e a ponham à disposição dos serviços fiscais. Ficam, ainda, isentos, os rendimentos destas associações que não sejam derivados do exercício de actividades culturais e recreativas, desde que a totalidade dos seus rendimentos brutos sujeitos a tributação e não isentos nos termos do Código do IRC não exceda o montante de € 7 481,97.

Em regra, a matéria colectável é determinada por métodos directos, pelo próprio contribuinte, com base na respectiva declaração periódica de rendimentos, sem prejuízo do seu controlo pela administração fiscal. Na falta de apresentação da declaração, compete à Direcção-Geral dos Impostos a determinação da matéria colectável. A determinação da matéria colectável por métodos indirectos só pode ter lugar nos casos previstos na lei.

A taxa geral de IRC é de 25%. Contudo, esta taxa não é aplicável a todos os tipos de pessoas colectivas, antes tendo inúmeras excepções relacionadas, nomeadamente, com o facto de as entidades serem ou não residentes em território português, ou exercerem ou não, a título principal, uma actividade de natureza comercial, industrial ou agrícola. É que, para entidades residentes que não exerçam, a título principal, actividades de natureza comercial, industrial ou agrícola, a taxa é de 20%. Mas existem outras excepções, relacionadas, nomeadamente, com o regime simplificado de tributação, em que a taxa aplicável é de 20%.

As entidades residentes que exerçam, a título principal, actividades de natureza comercial, industrial ou agrícola devem proceder ao pagamento do imposto nos seguintes termos:

- (i) em três pagamentos por conta, com vencimento nos meses de Julho, Setembro e Dezembro do próprio ano a que respeita o lucro tributável;
- (ii) e até ao último dia útil do prazo fixado para o envio ou apresentação da declaração periódica de rendimentos, pela diferença que existir entre o imposto total aí calculado e as importâncias entregues por conta.

Estas entidades (excepto as abrangidas pelo regime simplificado) ficam, ainda, obrigadas a um pagamento especial por conta, a efectuar durante o mês de Março ou, em duas prestações, durante os meses de Março e Outubro do ano a que respeita.

As entidades residentes que não exerçam, a título principal, actividades de natureza comercial, industrial ou agrícola devem proceder ao pagamento do imposto até ao termo do prazo para a apresentação da declaração periódica de rendimentos.

O IRC é objecto de retenção na fonte relativamente a diversos rendimentos. Essas retenções têm a natureza de imposto por conta, excepto nos casos previstos na lei em que revestem natureza definitiva. As importâncias retidas deverão ser entregues nos cofres do Estado até ao dia 20 do mês seguinte àquele em que forem deduzidas.

Anualmente, até ao último dia útil do mês de Maio do ano seguinte ao da tributação, deverão apresentar uma declaração periódica de rendimentos (Modelo 22 para as sociedades e cooperativas e Modelo 23 para as associações) e pagar o imposto que ainda se mostre devido.

Deverão também apresentar, até ao final do mês de Junho, uma declaração anual de informação contabilística e fiscal de modelo oficial. E os sujeitos passivos obrigados a efectuar retenções na fonte estão, ainda, sujeitos a outras obrigações declarativas, relativas aos rendimentos pagos e às retenções efectuadas.

Os sujeitos passivos, com excepção dos isentos nos termos do artigo 9.º do Código do IRC, são obrigados a manter em ordem, por 10 anos, um processo de documentação fiscal (dossiê fiscal) relativo a cada exercício, que deve estar constituído até ao termo do prazo para entrega da declaração anual de informação contabilística e fiscal, integrando os documentos previstos na lei, nomeadamente, a acta da reunião ou assembleia de aprovação de contas, anexo ao balanço e demonstração de resultados, balancetes sintéticos antes e após o apuramento dos resultados do exercício, contratos ou outros documentos que definam as condições estabelecidas para os pagamentos efectuados a não residentes, documentos comprovativos dos créditos incobráveis, listagem dos donativos atribuídos nos termos do Estatuto do Mecenato, mapa de modelo oficial das mais-valias e menos-valias fiscais, mapa de modelo oficial relativo aos contratos de locação financeira, mapa de modelo oficial das reintegrações e amortizações contabilizadas.

O Estatuto Fiscal Cooperativo consagra, em matéria de IRC, um conjunto de disposições especiais para as cooperativas, entre as quais se destacam as seguintes:

- para efeitos da determinação do resultado tributável em IRC, o excedente líquido das cooperativas é apurado antes da participação económica dos membros nos resultados;
- a taxa de IRC aplicável ao resultado tributável das cooperativas é de 20% (com excepção dos resultados provenientes de operações com terceiros, de actividades alheias aos fins cooperativos e dos abrangidos pela tributação pelo lucro consolidado, aos quais será aplicável a taxa de 25%);
- os apoios e subsídios financeiros ou de qualquer outra natureza atribuídos pelo Estado, nos termos da lei, como compensação pelo exercício de funções de interesse e utilidade públicas delegadas pelo Estado, estão isentos de IRC;
- as despesas realizadas em aplicação da reserva para educação e formação cooperativas poderão ser consideradas como custo para efeitos de IRC, no exercício em que sejam suportadas, em valor correspondente a 120% do respectivo total;
- podem deduzir à colecta de IRC, até 50% do seu valor, as importâncias correspondentes a: (i) 20% dos montantes não provenientes de auxílio financeiro do Estado a fundo perdido, investidos em elementos do activo imobilizado corpóreo afectos à prossecução do seu objecto social, com excepção de viaturas ligeiras, mobiliário e outros bens de investimento não directa e imprescindivelmente associados à actividade económica por elas prosseguida; (ii) 20% dos montantes que revertam para a reserva legal, na parte que exceder as reversões mínimas legal ou estatutariamente exigidas.

Excepto quanto aos rendimentos de operações com terceiros, as cooperativas culturais estão isentas de IRC. A isenção não abrange os rendimentos sujeitos a IRC por retenção na fonte, que terá carácter definitivo se a cooperativa não tiver outros rendimentos sujeitos. As cooperativas isentas podem renunciar à isenção, com efeitos a partir do período de tributação seguinte àquele a que respeita a declaração periódica de rendimentos em que manifestarem essa renúncia, aplicando-se então, com observância do disposto no Estatuto Fiscal Cooperativo, o regime geral de tributação em IRC durante, pelo menos, cinco períodos de tributação.

As cooperativas, ainda que isentas, total ou parcialmente, de imposto, encontram-se obrigadas ao cumprimento de todas as obrigações acessórias estabelecidas na legislação fiscal. Devem, ainda, para usufruírem dos benefícios constantes do Estatuto, juntar à declaração periódica de rendimentos (Modelo 22) credencial emitida pelo Instituto António Sérgio do Sector Cooperativo.

Derrama

Os municípios podem lançar anualmente uma derrama, até ao limite máximo de 10% da colecta do imposto sobre o rendimento das pessoas colectivas abrangidas pela taxa prevista no n.º 1 do artigo 80.º do Código do IRC, na parte relativa ao rendimento gerado na respectiva circunscrição (podendo, assim, elevar a taxa de tributação de 25% para 27,5%).

Convenções para Evitar a Dupla Tributação

Nas operações realizadas entre residentes de diferentes Estados coloca-se a questão da dupla tributação internacional e, conseqüentemente, o problema da eliminação dos seus efeitos.

Há dupla tributação internacional sempre que, relativamente ao mesmo contribuinte, ao mesmo facto gerador de imposto, e a períodos de tempo idênticos, incidem impostos equiparáveis em dois ou mais Estados. Com a finalidade de resolver de maneira uniforme os problemas que mais frequentemente se suscitam em matéria de dupla tributação internacional, desenvolveu-se, no âmbito da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico (OCDE), o Modelo de Convenção Fiscal em matéria de rendimento e património.

Na impossibilidade de analisarmos uma por uma as convenções celebradas por Portugal, e uma vez que a generalidade delas segue, no essencial, a Convenção Modelo da OCDE, fazemos uma breve referência aos seus aspectos mais relevantes.

As convenções para evitar dupla tributação aplicam-se aos residentes de um ou de ambos os Estados contratantes. Assim, o seu âmbito de aplicação determina-se, quanto às pessoas, pelo critério da residência.

Estas convenções estão sistematizadas em sete capítulos, entre os quais importa destacar, pela sua importância, os capítulos III e V.

O capítulo III contém as regras de distribuição da competência para tributar entre o Estado da fonte (i.e., o Estado onde o rendimento é gerado), por um lado, e o Estado da residência do sujeito passivo, por outro, em matéria de impostos sobre o rendimento, classificados por tipos de rendimentos. Nuns casos é concedido o direito exclusivo de tributação a um dos Estados contratantes (em regra, esse direito exclusivo de tributar é atribuído ao Estado de residência) e o outro Estado contratante não pode tributar. Noutros casos, o direito de tributar não tem carácter exclusivo, i.e., os Estados repartem entre si o direito de tributar. No capítulo V estão previstos os dois métodos para eliminar a dupla tributação. Quando os rendimentos podem ser tributados no Estado da fonte, limitada ou totalmente, o Estado de residência do sujeito passivo terá de conceder um desagravamento, de modo a evitar a dupla tributação, mediante a aplicação do método da isenção ou do método da imputação.

Com base neste Modelo da OCDE, Portugal celebrou convenções fiscais em matéria de rendimento e do património com diversos países, nomeadamente, a Alemanha, Áustria, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos da América, Finlândia, França, Grécia, Itália, Noruega, Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, Suécia, Suíça e Turquia, entre muitos outros.

Assim, sempre que sejam pagos rendimentos a um não residente, deverá averiguar-se da existência de uma convenção para evitar dupla tributação e exigir-se a apresentação dos formulários e documentos necessários para accionar a sua aplicação, nomeadamente, o certificado de residência fiscal.

IVA

O Imposto sobre o Valor Acrescentado (IVA) incide sobre as transmissões de bens e as prestações de serviços efectuadas a título oneroso, por um sujeito passivo agindo como tal, e localizadas no território nacional, sobre as importações de bens, e sobre as aquisições intracomunitárias efectuadas em território nacional.

Sempre que um sujeito passivo pratique uma operação sujeita a imposto deve liquidar IVA na factura ou documento equivalente a emitir. Contudo, o mesmo sujeito passivo também adquiriu bens ou serviços e suportou o IVA correspondente. Assim, no momento de determinar o imposto a entregar ao Estado, o sujeito passivo deve deduzir, ao montante do imposto liquidado nas suas operações, o valor do imposto que suportou nas suas aquisições (e que deverá constar nas facturas dos seus fornecedores). Se o saldo for positivo, terá de entregar o montante correspondente ao Estado, se for negativo ficará com um crédito de imposto, que poderá deduzir no futuro, podendo também pedir o reembolso desse montante.

Só confere direito a dedução o imposto mencionado em facturas e documentos equivalentes, passados em forma legal, em nome e na posse do sujeito passivo.

E só poderá deduzir-se o imposto que tenha incidido sobre bens ou serviços adquiridos, importados ou utilizados pelo sujeito passivo, nomeadamente, para a realização de transmissões de bens e prestações de serviços sujeitas a imposto e dele não isentas. Assim, se uma entidade só pratica operações isentas (isenções simples), também não pode deduzir o IVA suportado nas aquisições de bens ou serviços, pelo que o imposto acaba por constituir um custo. Existem, contudo, algumas operações isentas (isenções completas) que conferem ao sujeito passivo o direito à dedução do imposto suportado no exercício da sua actividade, como é o caso das exportações.

A taxa normal de IVA é de 21%, a taxa intermédia é de 12%, e a taxa reduzida é de 5% (sendo de 15%, 8%, e 4%, respectivamente, nos Açores e Madeira).

Não há lugar à liquidação de IVA no caso de as transmissões de bens ou prestações de serviços não serem localizadas no território nacional. Na factura ou documento equivalente deve mencionar-se «sem incidência – artigo 6.º do CIVA».

Os sujeitos passivos que, não possuindo nem sendo obrigados a possuir contabilidade organizada para efeitos de IRS ou IRC, nem praticando operações de importação, exportação ou actividades conexas, não tenham atingido no ano civil anterior um volume de negócios superior a € 9 975,96,

beneficiam de isenção do imposto. No ano em que os sujeitos passivos iniciem a sua actividade, o volume de negócios a tomar em consideração será estabelecido de acordo com a previsão efectuada. Na factura ou documento equivalente deve mencionar-se «isento de IVA – artigo 53.º do CIVA».

Não há lugar à liquidação de IVA nos donativos em dinheiro ou nos subsídios. Na factura ou documento equivalente deve mencionar-se «sem incidência de IVA».

As prestações de serviços efectuadas aos respectivos promotores por actores, chefes de orquestra, músicos e outros artistas, actuando quer individualmente quer integrados em conjuntos, para a execução de espectáculos teatrais, cinematográficos, coreográficos, musicais, de *music-hall*, de circo e outros, para a realização de filmes e para a edição de discos e de outros suportes de som ou imagem, estão isentas de IVA. Na factura ou documento equivalente deve mencionar-se «isento de IVA – artigo 9.º, n.º 16 do CIVA».

Estão isentas de IVA a transmissão do direito de autor e a autorização para a utilização da obra intelectual, definidas no Código de Direito de Autor; quando efectuadas pelos próprios autores, seus herdeiros ou legatários, bem como a transmissão de exemplares de qualquer obra literária, científica, técnica ou artística editada sob a forma bibliográfica pelo autor; quando efectuada por este, seus herdeiros ou legatários, ou ainda por terceiros, por conta deles, salvo quando o autor for pessoa colectiva. Na factura ou documento equivalente deve mencionar-se «isento de IVA – artigo 9.º, n.º 17 ou 18 do CIVA».

Estão, ainda, isentas de IVA as seguintes operações efectuadas por organismos sem finalidade lucrativa:

- as prestações de serviços efectuadas por organismos sem finalidade lucrativa que explorem estabelecimentos ou instalações destinados à prática de actividades artísticas, desportivas, recreativas e de educação física a pessoas que pratiquem essas actividades;
- as locações de livros e outras publicações, partituras musicais, discos, bandas magnéticas e outros suportes de cultura, e, em geral, as prestações de serviços e transmissões de bens com aquelas estreitamente conexas, desde que efectuadas por organismos sem finalidade lucrativa;
- as prestações de serviços e as transmissões de bens com elas conexas, efectuadas por pessoas colectivas de direito público e organismos sem finalidade lucrativa, relativas a congressos, colóquios, conferências, seminários, cursos e manifestações análogas de natureza científica, cultural, educativa ou técnica;
- As prestações de serviços que consistam em proporcionar a visita, guiada ou não, nomeadamente, a museus, galerias de arte, castelos, palácios, monumentos, pertencentes ao Estado, outras pessoas colectivas de direito público ou organismos sem finalidade lucrativa, desde que efectuadas única e exclusivamente por intermédio dos seus próprios agentes. Esta isenção abrange as transmissões de bens estreitamente conexas com as referidas prestações de serviços;
- as prestações de serviços e as transmissões de bens com elas conexas efectuadas no interesse colectivo dos seus associados por organismos sem finalidade lucrativa, desde que esses organismos prossigam objectivos de natureza política, sindical, religiosa, humanitária, filantrópica, recreativa, desportiva, cultural, cívica ou de representação de interesses económicos e a única contraprestação seja uma quota fixada nos termos dos estatutos;

- as transmissões de bens e as prestações de serviços efectuadas por entidades cujas actividades habituais se encontram isentas, aquando de manifestações ocasionais destinadas à angariação de fundos em seu proveito exclusivo, desde que esta isenção não provoque distorções de concorrência;
- cedência de bandas de música, sessões de teatro, e ensino de *ballet* e de música, quando levados a cabo por organismos sem finalidade lucrativa que sejam associações de cultura e recreio.

A factura ou documento equivalente relativos às operações realizadas nestes termos deverão conter a menção «IVA – isento nos termos do artigo 9.º, n.º.....» (indicando-se o número aplicável à situação em concreto).

Os sujeitos passivos deverão enviar ao serviço de administração do IVA uma declaração periódica relativa às operações efectuadas no exercício da sua actividade, no respectivo período, com a indicação do imposto devido ou do crédito existente e dos elementos que serviram de base ao respectivo cálculo, e, se for caso disso, pagar o imposto devido. Esta declaração será entregue mensalmente, por forma a que dê entrada nos serviços de administração do IVA até ao dia 10 do segundo mês seguinte àquele a que respeitam as operações, no caso de sujeitos passivos com um volume de negócios igual ou superior a € 498 797,90 no ano civil anterior; ou trimestralmente, até ao dia 15 do segundo mês seguinte ao trimestre do ano civil a que respeitam as operações, no caso de sujeitos passivos com um volume de negócios inferior a € 498 797,90 no ano civil anterior.

Os sujeitos passivos são, ainda, obrigados a entregar, até ao último dia do mês de Junho do ano seguinte àquele a que respeitam as operações, uma declaração de informação contabilística e fiscal e anexos, relativos às operações efectuadas no ano anterior; bem como os mapas recapitulativos de clientes e fornecedores, com identificação dos sujeitos passivos seus clientes e fornecedores, onde conste o montante total das operações internas realizadas com cada um deles no ano anterior; desde que superior a € 25 000,00, os quais fazem parte integrante da declaração anual a que se referem os Códigos do IRC e do IRS.

IMI

O IMI incide sobre o valor patrimonial tributário dos prédios rústicos e urbanos situados no território português, constituindo receita dos municípios onde os mesmos se localizam.

A taxa do IMI depende da classificação dos prédios sobre os quais o imposto incide, em prédios rústicos ou prédios urbanos e, no caso dos últimos, de os prédios terem ou não sido avaliados nos termos do Código do Imposto Municipal sobre Imóveis (CIMI). Para os prédios rústicos, a taxa é de 0,8%. Relativamente aos prédios urbanos, a taxa é anualmente fixada por cada município (por deliberação da assembleia municipal) entre 0,4% e 0,8% no caso de prédios não avaliados nos termos do CIMI, ou entre 0,2% e 0,5% no caso de os prédios terem sido avaliados.

O IMI é pago anualmente, em duas prestações, nos meses de Abril e Setembro, desde que o seu montante seja superior a € 250,00 devendo o pagamento ser efectuado de uma só vez, durante o mês de Abril, no caso de esse montante ser igual ou inferior àquele limite.

Responsabilidade dos Membros de Corpos Sociais e Responsáveis Técnicos por Dívidas Tributárias

Nos termos da lei, «os administradores, directores e gerentes e outras pessoas que exerçam, ainda que somente de facto, funções de administração ou gestão em pessoas colectivas e entes fiscalmente equiparados são subsidiariamente responsáveis em relação a estas e solidariamente entre si:

- a) Pelas dívidas tributárias cujo facto constitutivo se tenha verificado no período de exercício do seu cargo ou cujo prazo legal de pagamento ou entrega tenha terminado depois deste, quando, em qualquer dos casos, tiver sido por culpa sua que o património da pessoa colectiva ou ente fiscalmente equiparado se tornou insuficiente para a sua satisfação;
- b) Pelas dívidas tributárias cujo prazo legal de pagamento ou entrega tenha terminado no período do exercício do seu cargo, quando não provem que não lhes foi imputável a falta de pagamento».

A responsabilidade aplica-se também aos membros dos órgãos de fiscalização e revisores oficiais de contas, desde que se demonstre que a violação dos deveres tributários destas resultou do incumprimento das suas funções de fiscalização, e, ainda, aos técnicos oficiais de contas em caso de violação dolosa dos deveres de assunção de responsabilidade pela regularização técnica nas áreas contabilística e fiscal ou de assinatura de declarações fiscais, demonstrações financeiras e seus anexos.

1.5. Informações diversas

Todos os anos deverá informar-se sobre o valor do ordenado mínimo nacional (que para 2005 é de € 374,70).

É, ainda, importante consultar a portaria que fixa o valor do subsídio de refeição, ajudas de custo a abonar em deslocações internas e em deslocações oficiais ao estrangeiro, e subsídios de viagem em transporte automóvel próprio, dos funcionários e demais agentes da Administração, porque, respeitando embora ao sector público, funcionam, a maior parte das vezes, como um referencial para o sector privado.

1.6. Legislação

Código Comercial

Decreto-Lei n.º 248/86, de 25 de Agosto, alterado pelo Decreto-Lei n.º 343/98, de 6 de Novembro; Decreto-Lei n.º 36/2000, de 14 de Março – cria o estabelecimento mercantil individual de responsabilidade limitada.

Código das Sociedades Comerciais

Decreto-Lei n.º 78-A/98, de 31 de Março, alterado pelo Decreto-Lei n.º 87/2000, de 12 de Maio – cria os Centros de Formalidades de Empresas.

Código Cooperativo

Estatuto Fiscal Cooperativo.

Decreto-Lei n.º 313/81, de 19 de Novembro – regula a constituição e funcionamento das cooperativas culturais e suas organizações de grau superior.

Decreto-Lei n.º 425/79, de 25 de Outubro – torna extensiva às cooperativas que não prossigam fins estritamente económicos a declaração de utilidade pública prevista pelo Decreto-Lei n.º 460/77, de 7 de Novembro.

Código Civil

Código do Registo Comercial.

Decreto-Lei n.º 111/2005, de 8 de Julho – aprova o Regime Especial de Constituição Imediata de Sociedades.

Portaria n.º 590-A/2005, de 14 de Julho – publicação na internet de actos relativos a sociedades comerciais e outras pessoas colectivas.

Regime Jurídico do Registo Nacional de Pessoas Colectivas, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 129/98, de 13 de Maio, alterado pelo Decreto-Lei n.º 12/2001, de 25 de Janeiro e pelo Decreto-Lei n.º 323/2001, de 17 de Dezembro.

Decreto-Lei n.º 103/80, de 9 de Maio (suplemento), alterado pelos Decretos-Lei n.º 277/80, de 14 de Agosto, Decreto-Lei n.º 275/82, de 15 de Julho, Decreto-Lei n.º 118/84, de 9 de Abril, Decreto-Lei n.º 285/85, de 22 de Julho, Decreto-Lei n.º 52/88, de 19 de Fevereiro, Decreto-Lei n.º 64/89, de 25 de Fevereiro – aprova o Regime Jurídico das Contribuições para a Previdência.

Decreto-Lei n.º 8-B/2002, de 15 de Janeiro – estabelece normas destinadas a assegurar a inscrição das entidades empregadoras no sistema de solidariedade e segurança social.

Decreto-Lei n.º 124/84, de 18 de Abril, na redacção introduzida pelo Decreto-Lei n.º 330/98, de 2 de Novembro – regula as condições em que devem ser feitas perante a segurança social as declarações do exercício de actividade, bem como as condições e consequências da declaração extemporânea do período de actividade profissional perante as instituições de segurança social.

Decreto-Lei n.º 102/2000, de 2 de Junho – Aprova o Estatuto da Inspeção-Geral do Trabalho.

Código do Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Singulares.

Código do Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Colectivas.

Portaria 359/2000, de 20 de Julho – Dossiê fiscal.

Lei das Finanças Locais – Lei n.º 42/98, de 6 de Agosto, alterada pela Lei n.º 87-B/98, de 18 de Janeiro; Lei n.º 3-B/2000, de 4 de Abril; Lei n.º 15/2001, de 5 de Junho; Lei n.º 94/2001, de 20 de Agosto; e Lei Orgânica n.º 2/2002, de 28 de Agosto.

Código do Imposto sobre o Valor Acrescentado.

Código do Imposto Municipal sobre Imóveis.

Código do Imposto do Selo.

Convenções fiscais em matéria de rendimento e do património («Convenções para Evitar a Dupla Tributação») – o Ofício Circulado 21100/2005, de 24 de Janeiro, da DSBF, contém uma tabela actualizada das «Convenções para Evitar a Dupla Tributação» celebradas por Portugal.

Lei Geral Tributária.

I.7. Contactos

Centros de Formalidades de Empresas – www.cfe.iapmei.pt

Empresa na Hora – www.empresanahora.mj.pt

Publicações – www.mj.gov.pt/publicacoes

Ministério da Justiça – Direcção-Geral dos Registos e do Notariado – www.dgrn.mj.pt

Imprensa Nacional Casa da Moeda – www.incm.pt

Instituto António Sérgio do Sector Cooperativo – www.inscoop.pt

RNJA – Registo Nacional de Associações Juvenis – www.juventude.gov.pt/portal/associativismo

Instituto da Segurança Social – www.seg-social.pt

Inspecção-Geral do Trabalho – www.igt.idict.gov.pt

Instituto para a Segurança, Higiene e Saúde no Trabalho – www.idict.gov.pt

Direcção-Geral dos Impostos – www.dgci.min-financas.pt

2.1. Mecenato

Tradicionalmente, o mecenato traduz-se na protecção dispensada às artes e letras, bem como aos respectivos criadores, por homens ricos e cultos, com espírito de liberalidade, denominados mecenas. A este conceito tradicional de mecenato, o legislador veio associar um conjunto de incentivos de natureza fiscal de que podem beneficiar aqueles que atribuam donativos a certas entidades que desenvolvam uma actividade relevante nas áreas social, cultural, educacional, ambiental, desportiva ou científica.

2.2. Noção de donativo para efeitos de Estatuto do Mecenato

Para os efeitos do disposto no Estatuto do Mecenato, apenas têm relevância fiscal os donativos em dinheiro ou em espécie, concedidos sem contrapartidas, que configurem obrigações de carácter pecuniário ou comercial às entidades públicas ou privadas nele previstas, cuja actividade consista predominantemente na realização de iniciativas nas áreas social, cultural, ambiental, desportiva, educacional ou científica. Nestes termos, só os donativos, ou seja, as prestações de carácter gratuito em que impera o espírito de liberalidade do doador, podem ser abrangidos pelo Estatuto do Mecenato.

Ao contrário, um patrocínio caracteriza-se pela atribuição ao patrocinador de um conjunto de contrapartidas de carácter comercial, em geral consagradas num contrato de patrocínio.

Contudo, é muito comum que a realização de donativos apareça associada à atribuição ao doador de determinadas regalias em espécie, como sejam a atribuição de convites ou bilhetes de ingresso para eventos, a disponibilização das instalações do beneficiário ao doador, ou a associação do nome do doador a certa obra ou iniciativa promovida pelo beneficiário desse donativo. Em que circunstâncias podem as mesmas ser concedidas, e mesmo assim, o custo ser aceite para efeitos fiscais ao abrigo do Estatuto do Mecenato? Em que medida estas regalias constituem contrapartidas de carácter comercial e, enquanto tal, inviabilizadoras do enquadramento do custo no âmbito do Estatuto do Mecenato? A resposta não é fácil e dependerá sempre da análise do caso concreto.

De acordo com a Administração Fiscal (Circular n.º 2/2004, de 20 de Janeiro de 2004), «(...) nestas situações, poderemos ainda estar no domínio dos negócios gratuitos à luz das regras do direito privado comum. De facto, para o efeito de recusar à prestação a natureza de gratuitidade não basta que a regalia que lhe esteja associada seja desejada pelo doador, é necessário averiguar se aquela regalia foi desejada como correspondente patrimonial do donativo de tal modo que se possa dizer ferido o espírito de liberalidade do doador.

Assim, não deverão ser excluídas do âmbito do Estatuto do Mecenato situações que nele devam manifestamente ser incluídas, por serem insignificantes as contrapartidas recebidas pelo doador e, quando esteja em causa a associação do respectivo nome a um evento promovido pelo beneficiário, por subsistir o espírito de liberalidade do doador.

Atente-se, por exemplo, que regalias como a disponibilização ao doador de instalações do beneficiário, a atribuição de convites ou bilhetes de ingresso para iniciativas promovidas pelo beneficiário podem não desvirtuar, necessariamente, o espírito de liberalidade do doador se revestirem um valor manifestamente insignificante face ao donativo efectuado. Assim, considera-se que as mencionadas regalias não constituem (...) contrapartidas de carácter pecuniário ou comercial quando o valor de mercado das mesmas não ultrapassar, anualmente, o limite de 5% dos donativos atribuídos.

Nos casos em que a regalia se traduza numa associação pública do nome do doador a determinada iniciativa, deve atender-se também ao modo como essa associação se produz, admitindo-se que aos donativos concedidos no âmbito da legislação do mecenato esteja associada a regalia da divulgação do nome do mecenas, desde que a mesma não apresente “natureza comercial” mas meramente institucional.

Assim, poder-se-ão estabelecer as seguintes linhas de orientação:

a) Se a regalia consistir na associação do nome do doador a certa iniciativa, tendo como fito a busca de uma imagem pessoal ou institucional de responsabilidade cívica, que o identifique junto do público em geral, porque o espírito de liberalidade do doador é preponderante, estar-se-á perante donativos enquadráveis no Estatuto do Mecenato. E para efeitos da concretização da orientação estabelecida nesta alínea deverão ter-se em atenção os seguintes critérios:

i) Na associação do nome do doador a determinadas iniciativas ou eventos promovidos pelo beneficiário não deverá ser feita qualquer referência a marcas, produtos ou serviços do mecenas, permitindo-se, apenas, a referência ao respectivo nome ou designação social e logótipo;

ii) A divulgação do nome ou designação social do mecenas deve fazer-se de modo idêntico e uniforme em relação a todos os mecenas, não podendo a mesma variar em função do valor do donativo concedido;

iii) A identificação pública do mecenas não deve revestir a natureza de mensagem publicitária, devendo, pois, efectuar-se de forma discreta, num plano secundário relativamente ao evento ou obra aos quais aparece associada, em suportes destinados a divulgar ou enquadrar a própria iniciativa – se existentes – de acordo com os usos aceites neste domínio e sempre com alusão à qualidade de mecenas.

b) Se, em vez disso, a regalia consistir na associação a certa iniciativa dos produtos comercializados pelo doador, ou mesmo do seu nome, mas tendo como fito a sua promoção junto dos respectivos consumidores, o que se considera verificado quando não seja observado algum dos critérios estabelecidos para efeitos da alínea a), porque o espírito de liberalidade do doador é secundarizado, estar-se-á perante um patrocínio, não contemplado no Estatuto do Mecenato(...).

Donativos Atribuídos por Pessoas Colectivas

Donativos ao Estado e outras entidades

São considerados custos ou perdas do exercício, na sua totalidade, os donativos concedidos às seguintes entidades:

- a)** Estado, Regiões Autónomas e autarquias locais e qualquer dos seus serviços, estabelecimentos e organismos, ainda que personalizados;
- b)** Associações de municípios e de freguesias;
- c)** Fundações em que o Estado, as Regiões Autónomas ou as autarquias locais participem no património inicial;
- d)** Fundações de iniciativa exclusivamente privada que prossigam fins de natureza eminentemente social ou cultural, relativamente à sua dotação inicial.

Os donativos são considerados custos em valor correspondente a 140% do respectivo total, no caso de se destinarem exclusivamente a fins sociais; a 120%, se destinados exclusivamente a fins de carácter cultural; ou a 130%, quando atribuídos ao abrigo de contratos plurianuais celebrados para fins específicos que fixem os objectivos a seguir pelas entidades beneficiárias e os montantes a atribuir pelos sujeitos passivos.

São consideradas custos ou perdas do exercício as importâncias suportadas com a aquisição de obras de arte que venham a ser doadas ao Estado Português, em condições a definir por Decreto-Lei.

mecenato cultural

Ficam abrangidas por este regime, nomeadamente, as seguintes entidades:

- cooperativas culturais, institutos, fundações e associações que prossigam actividades de cultura e de defesa do património histórico-cultural e outras entidades que desenvolvam acções no âmbito do teatro, do bailado, da música, da organização de festivais e outras manifestações artísticas e da produção cinematográfica, audiovisual e literária;
- museus, bibliotecas e arquivos históricos e documentais.

No caso de os mecenas serem pessoas colectivas, o benefício fiscal consiste na aceitação como custos ou perdas do exercício, até ao limite de 6/1000 do volume de vendas ou dos serviços prestados, dos donativos atribuídos, majorados em 20%.

Os donativos são considerados custos em valor correspondente a 130%, quando atribuídos ao abrigo de contratos plurianuais celebrados para fins específicos que fixem os objectivos a prosseguir pelas entidades beneficiárias e os montantes a atribuir pelos sujeitos passivos.

O limite acima previsto não é aplicável aos donativos atribuídos às entidades nele referidas para a realização de actividades ou programas que sejam considerados de superior interesse cultural.

mecenato social

Para efeitos de mecenato social podem ser beneficiárias, nomeadamente, as seguintes entidades:

- instituições particulares de solidariedade social, bem como as pessoas colectivas legalmente equiparadas;
- pessoas colectivas de utilidade pública administrativa e de mera utilidade pública que prossigam fins de caridade, assistência, beneficência e solidariedade social, e cooperativas de solidariedade social.

No caso de os mecenas serem pessoas colectivas, o benefício fiscal consiste na aceitação como custos ou perdas do exercício, até ao limite de 8/1000 do volume de vendas ou dos serviços prestados, dos donativos atribuídos, majorados em 30%.

O limite acima previsto não é aplicável aos donativos atribuídos às entidades nele referidas para a realização de actividades ou programas que sejam considerados de superior interesse social.

Os donativos são considerados custos em valor correspondente a 140% do respectivo total, no caso do se destinarem a custear as seguintes medidas: (i) Apoio à infância ou à terceira idade; (ii) Apoio e tratamento de toxicodependentes ou de doentes com sida, cancro ou diabetes; (iii) Promoção de iniciativas dirigidas à criação de oportunidades de trabalho e de reinserção social de pessoas, famílias ou grupos em situações de exclusão ou risco de exclusão social, designadamente, no âmbito do rendimento mínimo garantido, de programas de luta contra a pobreza ou de programas e medidas adoptadas no contexto do mercado social de emprego.

Donativos Atribuídos por Pessoas Singulares

Os donativos atribuídos pelas pessoas singulares residentes em território nacional, nos termos e condições acima indicados, são dedutíveis à colecta do ano a que dizem respeito com as seguintes especificidades:

- em valor correspondente a 25% das importâncias atribuídas, nos casos em que não estejam sujeitos a qualquer limitação;
- ou em valor correspondente a 25% das importâncias atribuídas, até ao limite de 15% da colecta, nos restantes casos.

Estes donativos são dispensados de reconhecimento prévio desde que o seu valor não seja superior a € 498,80. As deduções só são efectuadas no caso de estes valores não terem sido contabilizadas como custos.

IVA

A lei prevê, ainda, um benefício em sede de IVA, excluindo da sujeição a este imposto as transmissões de bens e as prestações de serviços efectuadas, a título gratuito, pelas entidades a quem forem concedidos donativos abrangidos pelo Estatuto do Mecenato, em benefício directo das pessoas singulares ou colectivas que os atribuam, quando o correspondente valor não ultrapassar, no seu conjunto, 5% do montante do donativo recebido.

Reconhecimento

Os benefícios fiscais previstos no Estatuto do Mecenato, com excepção dos referidos no seu artigo 1.º (donativos ao Estado e a outras entidades) e dos respeitantes aos donativos concedidos às pessoas colectivas dotadas de estatuto de utilidade pública às quais tenha sido reconhecida/com isenção de IRC nos termos do artigo 9.º do respectivo Código, dependem de reconhecimento, a efectuar por despacho conjunto dos Ministros das Finanças e da tutela.

Procedimento para Efeitos de Reconhecimento no Âmbito do Mecenato Cultural

No *site* do Ministério da Cultura vem indicado o seguinte procedimento a adoptar pelos agentes culturais para efeitos de reconhecimento:

- as entidades sujeitas a reconhecimento que realizem actividades culturais, deverão requerer previamente ao Ministério da Cultura, junto da Secretaria-Geral/Direcção de Serviços de Relações

Públicas e Documentação (DSRPD), o reconhecimento do interesse cultural dos seus projectos ou programas de actividades;

- a DSRPD fornecerá o formulário que, juntamente com a documentação relativa ao projecto, deverá acompanhar cada processo de pedido de reconhecimento;
- uma vez reconhecido o mérito cultural dos projectos ou das actividades, será emitida pelo Ministério da Cultura a respectiva declaração, que permitirá o conhecimento dos benefícios fiscais concedidos aos mecenas que vierem a apoiar tais projectos;
- no final da realização dos projectos ou programas, os agentes culturais enviarão à DSRPD a lista das entidades que contribuíram para o seu financiamento, identificando cada um dos mecenas, com o respectivo número fiscal de contribuinte e o montante dos donativos concedidos, bem como o resumo das actividades apoiadas. Com base neste documento será emitido um despacho conjunto dos Ministros das Finanças e da Cultura, que reconhecerá os benefícios fiscais.

De acordo com informações recentemente disponibilizadas pela DSRPD, e a fim de acelerar o processo, a declaração de interesse cultural e o despacho conjunto deverão passar a ser instruídos em simultâneo.

Procedimento para Efeitos de Reconhecimento no Âmbito do Mecenato Social

O site do Ministério do Trabalho e da Solidariedade Social não dispõe de uma secção dedicada ao mecenato social. Da aplicação das regras gerais relativas ao reconhecimento dos benefícios fiscais e da experiência adquirida nesta área, tem resultado que, na prática, as entidades que desenvolvem a sua actividade exclusiva ou predominantemente na área social requerem a declaração do interesse social dos seus fins e das actividades que os consubstanciam e o consequente reconhecimento dos benefícios fiscais previstos no Estatuto do Mecenato. O requerimento a apresentar deverá conter os elementos necessários para fazer a prova da verificação dos pressupostos do reconhecimento nos termos da lei.

O despacho de deferimento, em geral, declara o interesse social da entidade requerente e reconhece o benefício fiscal previsto na lei (i.e., que os donativos que sejam atribuídos àquela entidade serão considerados custos ou perdas do exercício, com ou sem majoração, e com ou sem limite), bem como a data do seu início.

Se a entidade em causa não exercer exclusiva ou predominantemente fins sociais, nada impede que requeira a declaração do interesse social desse projecto e o reconhecimento de que todos os donativos destinados e afectos ao mesmo ficam ao abrigo do Estatuto do Mecenato.

Para efeitos de declaração do superior interesse social, foram definidas, por Despacho Conjunto do Ministro das Finanças e do Ministro da Solidariedade e Segurança Social (Despacho Conjunto n.º 286/97, de 3 de Setembro), orientações destinadas aos serviços que deverão instruir ou colaborar na instrução dos pedidos de reconhecimento, visando a harmonização de critérios e de procedimentos e também uma aplicação coerente dos mecanismos do mecenato social.

2.3. Legislação aplicável

Estatuto do Mecenato – aprovado pelo Decreto-Lei n.º 74/99, de 16 de Março, alterado pela Lei n.º 160/99, de 14 de Setembro; Lei n.º 176-A/99, de 30 de Dezembro; Lei n.º 3-B/2000, de 4 de Abril; Lei n.º 30-C/2000, de 29 de Dezembro; Lei n.º 30-G/2000, de 29 de Dezembro; Lei n.º 109-B/2001, de 27 de Dezembro; Lei n.º 107-B/2003, de 31 de Dezembro; Lei n.º 26/2004, de 8 de Julho.

Despacho Conjunto n.º 286/97, de 3 de Setembro – define orientações destinadas aos serviços que deverão instruir ou colaborar na instrução dos pedidos de reconhecimento do superior interesse social.

Circular n.º 2/2004, de 20 de Janeiro de 2004, da DSIRC (Tratamento fiscal dos donativos).

2.4. Contactos

Ministério da Cultura (Mecenato) – www.min-cultura.pt

Secretaria-Geral do Ministério da Cultura (auxílios financeiros e distinções) – www.sg.min-cultura.pt

Direcção-Geral dos Impostos – www.dgci.min-financas.pt

3.1. Licenciamento de recintos de espectáculos de natureza artística

A construção, reconstrução, alteração ou adaptação de recintos de espectáculos e divertimentos públicos obedece ao Regime Jurídico da Urbanização e da Edificação. A este tipo de recintos são, ainda, aplicáveis as normas do Regulamento das Condições Técnicas e de Segurança de Recintos de Espectáculos e Divertimentos Públicos. Os pedidos de licenciamento devem ser apresentados nas Câmaras Municipais competentes.

A aprovação, pela Câmara Municipal, dos projectos de arquitectura relativos a recintos de espectáculos de natureza artística fixos carece de parecer favorável da Inspecção-Geral das Actividades Culturais (IGAC). Os interessados podem solicitar directamente o parecer à IGAC, devendo o requerimento ser acompanhado de 3 (três) exemplares do projecto de arquitectura.

De acordo com a enumeração constante do *site* da IGAC, «consideram-se recintos de espectáculos de natureza artística, os recintos fixos que tenham por finalidade principal a realização de espectáculos de natureza artística, como sejam, nomeadamente, teatros, cinemas, cine-teatros, coliseus, auditórios com palco, praças de touros, e salas de espectáculos de casinos». São ainda considerados recintos de espectáculos de natureza artística, «os recintos que, permitindo outro tipo de actividades, contemplem na sua concepção palcos, camarins, cabinas de projecção, luz e som, ou outras infra-estruturas adequadas, que manifestamente visem a realização de espectáculos de natureza artística, designadamente: auditórios, salas polivalentes, pavilhões multiusos e casas de fado».

Além da emissão da licença de utilização, que é da competência da Câmara Municipal, o funcionamento dos recintos de espectáculos de natureza artística fixos carece de licença de recinto, a emitir pela IGAC.

Após a conclusão da obra, o interessado deve requerer a emissão da licença de recinto ao director-geral da IGAC. A emissão desta licença é sempre precedida de vistoria, destinada a verificar a adequação do recinto, do ponto de vista funcional, ao uso previsto, bem como o cumprimento da legislação aplicável, nomeadamente no que respeita às condições técnicas e de segurança. Compete, ainda, à comissão de vistoria a fixação da lotação do recinto para a actividade ou para cada uma das actividades a que o mesmo se destina. Pela vistoria é devida uma taxa, que deve ser depositada no prazo de 5 dias após a apresentação do requerimento. A vistoria deve realizar-se no prazo de 45 dias a contar da data do depósito da taxa.

A licença de recinto, titulada por alvará, deve ser emitida no prazo de 10 dias a contar da data de realização da vistoria. A licença é válida por 3 anos, devendo a sua renovação ser requerida com pelo menos 60 dias de antecedência em relação ao termo do seu prazo de validade.

As obras no interior de recintos de espectáculos, que não estejam sujeitas a licenciamento municipal, carecem sempre de autorização da IGAC. Os projectos de arquitectura de recintos cujas obras estejam dispensadas de licenciamento municipal e respectivas alterações devem ser entregues na IGAC para parecer.

A IGAC pode determinar a realização das vistorias extraordinárias que entender convenientes. O recinto será imediatamente encerrado quando não esteja em condições de manter-se aberto ao público, em virtude de oferecer perigo para a segurança ou saúde dos espectadores ou das pessoas que realizem o espectáculo.

3.2. Recintos itinerantes e recintos improvisados

Nos termos da lei, consideram-se recintos itinerantes os que possuam área delimitada, coberta ou não, onde sejam instalados equipamentos de diversão com características amovíveis e que, pelos seus aspectos de construção, podem fazer-se deslocar e instalar; nomeadamente, circos ambulantes, praças de touros ambulantes, pavilhões de diversão, carrosséis, pistas de carros de diversão, e outros divertimentos mecanizados.

E consideram-se recintos improvisados os que têm características construtivas ou adaptações precárias, montados temporariamente para um espectáculo ou divertimento público específico, quer em lugares públicos quer privados, com ou sem delimitação de espaço, cobertos ou descobertos, nomeadamente, tendas, barracões e espaços similares, palanques, estrados e palcos, e bancadas provisórias. São, ainda, considerados recintos improvisados os espaços vocacionados e licenciados para outros fins que, acidentalmente, sejam utilizados para a realização de espectáculos e divertimentos públicos, nomeadamente, estádios e pavilhões desportivos quando utilizados para espectáculos de natureza artística ou outra, garagens, armazéns, estabelecimentos de restauração e bebidas.

A instalação e funcionamento de recintos itinerantes e de recintos improvisados carecem de licenciamento municipal.

3.3. Utilização de recintos

Salvo motivo justificado, nenhum recinto de teatro pode deixar de ser explorado, pelo menos, durante 120 dias por ano. Fora dos períodos de exploração, os teatros devem ser disponibilizados a qualquer entidade interessada na sua exploração.

Os teatros ou casas de espectáculos com palco que não estejam a ser explorados poderão ser requisitados por despacho do Conselho de Ministros, mediante justa indemnização. Um teatro requisitado poderá ser cedido para exploração. Na verdade, os teatros de que o Estado seja proprietário ou de cuja exploração seja titular poderão ser cedidos, mediante decisão do Governo, a empresas que se proponham explorá-los. E, uma vez que estes teatros devem ser utilizados durante todo o ano, pode ser necessário cedê-los a mais de uma entidade e para diferentes géneros de espectáculos.

As empresas exploradoras de cine-teatros e outras casas de espectáculos com palco são obrigadas a ceder os seus recintos às companhias itinerantes, e outros agrupamentos teatrais, profissionais ou amadores (até 8 dias consecutivos e no máximo de 45 dias por ano), desde que o interesse das populações o justifique. Este interesse das populações pelos espectáculos presume-se.

A cedência por associações recreativas e congéneres só é obrigatória se estas estiverem registadas, na Inspeção-Geral das Actividades Culturais, para a exploração comercial do recinto. Os teatros e cine-teatros não podem ser demolidos nem desafectados do fim a que se destinam sem prévia autorização do membro do Governo competente, que a poderá recusar quando o imponha o interesse da actividade teatral.

3.4. Realização de espectáculos na via pública ou em igrejas

A autorização para a realização de espectáculos e outras ocupações de carácter cultural na via pública é da competência das câmaras municipais. Em Lisboa, é à Divisão de Gestão e Ocupação de Espaços Públicos que deve ser solicitada a autorização.

A autorização para realização de espectáculos em igrejas tem de ser solicitada às Dioceses, por requerimento escrito dirigido ao Vigário Geral, contendo, em anexo, nomeadamente, o programa e o parecer do pároco da respectiva igreja.

3.5. Registo do promotor

De acordo com a definição da IGAC, entende-se por promotor «qualquer entidade, singular ou colectiva, que promova espectáculos de natureza artística, financiando a sua produção e assumindo as responsabilidades inerentes à realização dos mesmos, bem como as entidades que exercem várias actividades relacionadas com filmes, videogramas e fonogramas».

Os promotores de espectáculos de natureza artística devem, no prazo de cinco dias sobre a data do início da actividade, registar-se na IGAC. O pedido de registo deve ser efectuado mediante a apresentação de impresso de modelo próprio (Mod. 65 IGAC), acompanhado de documento comprovativo da declaração de início de actividade, e de fotocópia do cartão de identificação de pessoa colectiva ou equiparada.

O registo é válido por três anos. Por cada registo e suas renovações são devidas as taxas de montante fixado por portaria do membro do Governo responsável pela área da cultura.

Estão isentos do pagamento da taxa de registo o Estado e as demais pessoas colectivas públicas, as instituições particulares de solidariedade social, as associações recreativas, culturais ou desportivas, os salões ou centros paroquiais e as instituições de beneficência. A isenção do pagamento da taxa não exclui a obrigação de registo e do cumprimento das demais formalidades previstas na lei.

Não carecem de registo de promotor de espectáculos as entidades que realizem espectáculos ocasionais cuja receita se destine a fins culturais ou humanitários, mas devem requerer autorização para este tipo de espectáculos mediante a apresentação de impresso de modelo próprio (Mod. 68 IGAC), sendo, ainda, obrigatória a obtenção da licença de representação.

Os promotores de espectáculos devem remeter à IGAC, nos primeiros 15 dias de Janeiro e de Julho, a lista de espectáculos realizados no semestre anterior. Da lista deverão constar o nome do espectáculo, o local e a data da sua realização, e o número de espectadores.

Também as entidades que se dedicam à actividade fonográfica devem efectuar o registo de promotor, na actividade ou actividades que exercem de facto (produção, edição, distribuição, exportação e importação).

3.6. Legislação

Regime Jurídico da Urbanização e Edificação – aprovado pelo Decreto-Lei n.º 555/99, de 16 de Dezembro, alterado pelo Decreto-Lei n.º 177/2001, de 4 de Junho, pela Lei n.º 15/2002, de 22 de Fevereiro e pelo Decreto-Lei n.º 65/2003, de 3 de Abril.

Regulamento das Condições Técnicas e de Segurança de Recintos de Espectáculos e Divertimentos Públicos – aprovado pelo Decreto Regulamentar n.º 34/95, de 16 de Dezembro, alterado pelo Decreto-Lei n.º 65/97, de 31 de Março.

Decreto-Lei n.º 315/95, de 28 de Novembro, que regula a instalação e funcionamento dos recintos de espectáculos e divertimentos públicos e estabelece o regime jurídico dos espectáculos de natureza artística, alterado pelo Decreto-Lei n.º 309/2002, de 16 de Dezembro.

Decreto-Lei n.º 123/97, de 22 de Maio – torna obrigatória a adopção de um conjunto de normas técnicas básicas de eliminação de barreiras arquitectónicas em edifícios públicos, equipamentos colectivos e via pública para melhoria da acessibilidade das pessoas com mobilidade condicionada.

Lei n.º 8/71, de 9 de Dezembro – promulga as bases relativas à actividade teatral.

Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos.

Portaria n.º 510/96, de 25 de Setembro – taxa de registo de promotor de espectáculos de natureza artística.

3.7. Classificação de espectáculos

A realização de qualquer espectáculo carece da atribuição da respectiva classificação, que não pode ser denegada.

Os espectáculos serão classificados nos seguintes escalões etários: para maiores de 4 anos, 6 anos, 12 anos, 16 anos, ou 18 anos. Os espectáculos poderão ainda ser classificados de «qualidade» ou «pornográficos», e estes em escalões. Os critérios gerais de classificação dos espectáculos são aprovados por portaria do Ministro da Cultura.

Compete à Comissão de Classificação de Espectáculos atribuir as classificações de espectáculos. Das suas decisões é possível interpor recurso.

A classificação dos espectáculos de teatro deve ser solicitada à IGAC, por requerimento, acompanhado do texto da peça a representar, em português, e com indicação, nomeadamente, do local de representação, da data da estreia e da data do ensaio. Só após o visionamento do espectáculo por parte da Comissão de Classificação de Espectáculos será atribuída a respectiva classificação, que é indispensável para a obtenção da Licença de Representação. (No entanto, na prática, o promotor deve enviar o texto da peça, no caso de se tratar de teatro, acompanhado de uma carta onde indica a classificação etária que o mesmo considera adequada. Só em caso

de dúvida após a leitura do texto é que a Comissão de Classificação marca o visionamento do espectáculo. Caso contrário, aceita a classificação proposta pelo promotor – afinal, alargou-se a Lisboa e ao Porto o que se fazia desde há algum tempo em relação ao resto do país.)

Quando se verifique a impossibilidade de visionamento de espectáculos de teatro realizados por companhias estrangeiras, serão estes classificados «para maiores de 12 anos», salvo se o promotor do espectáculo fizer prova de que se trata de espectáculo aconselhável para nível etário inferior, nomeadamente através de prova documental sobre a classificação que lhe foi atribuída no país de origem.

Qualquer alteração aos elementos do espectáculo já classificado deve ser comunicada à Comissão de Classificação de Espectáculos, que decidirá sobre a sua eventual reclassificação.

3.8. Licença de representação

Os espectáculos de natureza artística só podem ser anunciados ou realizados após a emissão, pela IGAC, da licença de representação. Esta licença destina-se a garantir a tutela dos direitos de autor e conexos devidos pela representação ou execução, bem como a assegurar o registo do promotor e a classificação do espectáculo.

Nos termos da lei, são considerados de natureza artística, nomeadamente, o canto, a dança, a música, o teatro, a literatura, o cinema, a tauromaquia e o circo.

O requerimento de licença de representação deve ser apresentado em impresso de modelo próprio (Mod. 66 IGAC) e indicar, nomeadamente, o programa do espectáculo e a sua classificação etária, o número de sessões do espectáculo e o dia, hora e local da sua realização, o promotor do espectáculo, e a autorização dos detentores do direito de autor e conexos ou dos seus representantes.

A licença deve ser requerida antes de o espectáculo ser anunciado e será válida para o número de dias ou de sessões para os quais foi concedida.

3.9. Afixações obrigatórias

Nos espectáculos de natureza artística é obrigatória a afixação, em local bem visível, dos originais ou fotocópias do alvará da licença de recinto, da cópia da licença de representação, da lotação do recinto e ainda da classificação do espectáculo.

Todos os espectáculos onde haja entradas pagas ou seja exigida qualquer outra forma de pagamento, ainda que indirecta, devem ser anunciados por meio de cartazes afixados na entrada principal do recinto, contendo o programa do espectáculo e a sua classificação etária, o número de sessões do espectáculo e o dia, hora e local da sua realização, o promotor do espectáculo, e a autorização dos detentores do direito de autor e conexos ou dos seus representantes. Junto das bilheteiras serão sempre afixados de forma bem visível o preço dos bilhetes, a planta do recinto e, quando houver lugares numerados, a indicação das diversas categorias e números. Esgotados os bilhetes será afixada, junto das bilheteiras, a indicação de «lotação esgotada».

3.10. Publicidade

A publicidade dos espectáculos públicos de natureza artística deve conformar-se com os elementos constantes da licença de representação emitida e mencionar, entre outros, as classificações e demais especificações que tenham sido atribuídas.

É proibida a publicidade sonora durante a realização ou nos intervalos dos espectáculos onde haja entradas pagas, com excepção dos espectáculos tauromáquicos e circenses, ou da publicidade por meio de videogramas musicais e discos.

3.11. Bilhetes

Dos bilhetes de ingresso em espectáculos deve constar a indicação do preço, do recinto onde aqueles se realizem, do dia e da hora do espectáculo e, havendo numeração de lugares, o correspondente a cada bilhete.

Não é permitido vender bilhetes para além da lotação atribuída ao recinto.

O promotor do espectáculo é obrigado a restituir aos espectadores que o exigirem a importância das respectivas entradas sempre que não puder efectuar-se o espectáculo no local, na data e hora marcados, se houver substituição do programa ou de artistas principais, ou no caso de o espectáculo ser interrompido. Nestes dois últimos casos, a restituição não será devida se a substituição ou interrupção resultarem de caso de força maior ocorrido após o início do espectáculo.

Os bilhetes podem ser vendidos também noutros locais que não o recinto onde irá decorrer o espectáculo. A venda de bilhetes para espectáculos em agências ou postos de venda está sujeita à obtenção de licença, a emitir pela Câmara Municipal competente. A licença é intransmissível e tem validade anual. As agências ou postos de venda não podem funcionar a menos de 100 metros das bilheteiras de qualquer casa ou recinto de espectáculos.

Nas agências e postos de venda é proibido cobrar quantia superior em 10% à do preço de venda ao público dos bilhetes, ou em 20%, no caso de entrega ao domicílio. É, ainda, proibido fazer propaganda em viva voz em qualquer lugar e por qualquer meio, dentro de um raio de 100 m em torno das bilheteiras, bem como recusar a venda de qualquer bilhete em seu poder.

Os bilhetes para espectáculos e divertimentos públicos a realizar em recintos improvisados licenciados para o efeito devem ser apresentados à Câmara Municipal competente, para autenticação, sempre que esta assim o determinar:

Os bilhetes de ingresso em espectáculos estão sujeitos a IVA (à taxa de 5%). Porque são também um documento contabilístico — uma venda a dinheiro, os bilhetes devem conter a informação legal e fiscal do promotor do espectáculo ou do dono do recinto — nomeadamente o seu nome legal e o seu número de contribuinte. O bilhete deverá ser numerado de forma não manual.

3.12. Reserva de lugares e livre-trânsito

Em todos os recintos de espectáculos devem ser reservados lugares para as entidades que exercem funções de superintendência e fiscalização: um camarote ou uma frisa ou, caso isto não seja possível, entre 2 e 6 lugares. Os bilhetes correspondentes a estes lugares podem ser postos à venda se, até uma hora antes do início do espectáculo, não forem requisitados pelas entidades a que se destinam.

Os titulares de cartão ou título oficial que dê direito a livre entrada nos recintos de espectáculos deverão requisitar o respectivo bilhete com a antecedência mínima de 24 horas, o que será satisfeito no caso de a lotação não estar esgotada.

Os funcionários ou agentes que, em serviço, devam entrar em recintos de espectáculos têm acesso aos locais em que as actividades ou situações a fiscalizar ou a controlar se verifiquem, mas não lhes assiste o direito a ocupar qualquer lugar ou a permanecer nos recintos para além do tempo estritamente indispensável ao exercício das suas funções.

3.13. Piquete de bombeiros e força policial

A realização de um espectáculo de natureza artística ao vivo tem de ser comunicada à IGAC, com a antecedência mínima de 24 horas, para a verificação da necessidade da presença do piquete de bombeiros.

Se a IGAC considerar necessária a presença do piquete de bombeiros, este deverá comparecer no local pelo menos uma hora antes do início do espectáculo e deverão ser-lhe entregues as chaves dos compartimentos onde estiverem os contadores de electricidade e gás, bem como dos compartimentos de material inflamável.

Em regra, o promotor de espectáculos deve informar-se sobre a obrigatoriedade de bombeiros na sala onde vai apresentar o espectáculo.

Sempre que o julgue necessário para a manutenção da ordem pública, o promotor do espectáculo pode requisitar uma força policial da zona onde se situa o recinto. Quando não solicitar a presença da força policial, o promotor fica responsável pela manutenção da ordem no recinto. A remuneração dos serviços de policiamento constitui encargo do promotor do espectáculo, sendo fixada nos termos da tabela legal em vigor.

3.14. Representação do promotor

O promotor do espectáculo deve fazer-se representar durante as sessões, a fim de receber qualquer aviso ou notificação e garantir o cumprimento das disposições legais e regulamentares em vigor.

3.15. A Inspeção-Geral das Actividades Culturais

A Inspeção-Geral das Actividades Culturais (IGAC) é um serviço dotado de autonomia administrativa, na dependência do Ministro da Cultura, que tem por objectivos:

- assegurar o cumprimento da legislação da área da cultura, nomeadamente através da divulgação de normas e da realização de acções de verificação e de inspecção;
- assegurar o cumprimento da legislação sobre espectáculos e licenciamento de recintos que tenham por finalidade principal a actividade artística, nomeadamente através da divulgação de normas e da realização de acções de verificação e de inspecção;
- superintender no exercício das actividades de importação, fabrico, produção, edição, distribuição e exportação de fonogramas, bem como de edição, reprodução, distribuição, venda, aluguer ou troca de videogramas;
- a protecção dos direitos de autor e direitos conexos, em território nacional;
- a inspecção superior e auditoria junto dos órgãos, serviços e demais instituições dependentes ou tutelados pelo Ministro da Cultura.

A Inspeção-Geral das Actividades Culturais (Serviços Centrais) funciona, em Lisboa, no Palácio Foz, Praça dos Restauradores. O Serviço Regional do Porto está instalado na Praça D. João I, n.º 25, 8.º C. A IGAC mantém delegados em todos os municípios do continente, que funcionam nas Câmaras Municipais, embora nas sedes de distrito estes delegados funcionem nos Governos Civis.

3.16. Legislação aplicável

Decreto-Lei n.º 315/95, de 28 de Novembro, alterado pelo Decreto-Lei n.º 309/2002, de 16 de Dezembro – regula a instalação e funcionamento dos recintos de espectáculos e divertimentos públicos e estabelece o regime jurídico dos espectáculos de natureza artística.

Decreto-Lei n.º 396/82, de 21 de Setembro, alterado pelo Decreto-Lei n.º 116/83, de 24 de Fevereiro, e Decreto-Lei n.º 456/85, de 29 de Outubro – estabelece normas quanto à definição legal sobre classificação de espectáculos.

Portaria 245/83, de 3 de Março – estabelece os critérios gerais a serem utilizados na classificação dos espectáculos

Decreto-Lei n.º 80/97, de 8 de Abril – aprova a orgânica da Inspeção-Geral das Actividades Culturais.

3.17. Contactos

Ministério da Cultura – www.min-cultura.pt

Inspeção-Geral das Actividades Culturais – www.igac.pt

4.1. Os artistas enquanto trabalhadores por conta de outrem

Noção

O artista é um trabalhador por conta de outrem caso se tenha obrigado, mediante retribuição, a prestar a sua actividade profissional a outra ou a outras pessoas, sob a autoridade e direcção destas, i.e., caso preste a sua actividade ao abrigo de um contrato de trabalho.

A situação de subordinação do trabalhador e o poder de direcção e autoridade da entidade patronal são as características específicas deste vínculo jurídico-laboral.

Contudo, na prática, a distinção entre o contrato de trabalho e figuras afins, nomeadamente a prestação de serviços, é muitas vezes uma tarefa delicada, só possível através de uma interpretação rigorosa da situação concreta.

Nos termos da lei, presume-se que as partes celebraram um contrato de trabalho sempre que, cumulativamente: «(a) o prestador de trabalho esteja inserido na estrutura organizativa do beneficiário da actividade e realize a sua prestação sob as orientações deste; (b) o trabalho seja realizado na empresa beneficiária da actividade ou em local por esta controlado, respeitando um horário previamente definido; (c) o prestador de trabalho seja retribuído em função do tempo despendido na execução da actividade ou se encontre numa situação de dependência económica face ao beneficiário da actividade; (d) os instrumentos de trabalho sejam essencialmente fornecidos pelo beneficiário da actividade; (e) a prestação de trabalho tenha sido executada por um período, ininterrupto, superior a 90 dias».

O contrato de trabalho pode ser celebrado sem termo (contrato por tempo indeterminado) ou a termo e, este, a termo certo ou a termo incerto. Se o contrato for por tempo indeterminado, não depende da observância de uma forma especial, salvo nos casos previstos na lei. O contrato a termo tem de ter forma escrita.

O contrato a termo só pode ser celebrado para a satisfação de necessidades temporárias da empresa e pelo período estritamente necessário à satisfação dessas necessidades. A lei enumera aquilo que considera serem necessidades temporárias da empresa e que poderão servir de fundamento à celebração de um contrato a termo certo e de um contrato a termo incerto.

Um contrato de trabalho celebrado a termo com o fim de iludir as disposições que regulam o contrato sem termo, ou fora dos casos em que a lei permite a celebração de contratos a termo, será considerado sem termo. A prova dos factos que justificam a celebração de contrato a termo cabe ao empregador.

Direitos e deveres

Além do direito a receber pontualmente a sua retribuição, que deve ser justa e adequada ao trabalho, o trabalhador por conta de outrem tem direito, nomeadamente, a férias remuneradas, subsídio de férias e subsídio de Natal, a boas condições de segurança e higiene no trabalho, a frequentar acções de formação profissional adequadas à sua qualificação e a ver respeitada a sua autonomia técnica sempre que exerça actividades cuja regulamentação profissional a exija.

O trabalhador está obrigado a respeitar e tratar com urbanidade e probidade o empregador; os superiores hierárquicos, os companheiros de trabalho e as demais pessoas que estejam ou entrem em relação com a empresa; comparecer ao serviço com assiduidade e pontualidade; realizar o trabalho com zelo e diligência; cumprir as ordens e instruções do empregador em tudo o que respeite à execução e disciplina do trabalho, salvo na medida em que se mostrem contrárias aos seus direitos e garantias; guardar lealdade ao empregador; nomeadamente não negociando por conta própria ou alheia em concorrência com ele, nem divulgando informações referentes à sua organização, métodos de produção ou negócios; velar pela conservação e boa utilização dos bens relacionados com o seu trabalho que lhe forem confiados pelo empregador; promover ou executar todos os actos tendentes à melhoria da produtividade da empresa; cooperar, na empresa, estabelecimento ou serviço, para a melhoria do sistema de segurança, higiene e saúde no trabalho, nomeadamente por intermédio dos representantes dos trabalhadores eleitos para esse fim; cumprir as prescrições de segurança, higiene e saúde no trabalho estabelecidas nas disposições legais ou convencionais aplicáveis, bem como as ordens dadas pelo empregador.

Aquando da celebração de um contrato de trabalho é importante averiguar da existência ou não de um instrumento de regulamentação colectiva de trabalho aplicável. Na área dos profissionais do espectáculo, e a título exemplificativo, indicamos o CCT entre a Associação dos Empresários de Espectáculos e outras e o Sindicato dos Músicos.

Duração e extinção do contrato

O contrato de trabalho por tempo indeterminado só se extingue com o despedimento, morte, ou reforma do trabalhador; ou com a extinção da entidade empregadora.

O contrato a termo certo dura pelo período acordado, não podendo exceder três anos, incluindo renovações, nem ser renovado mais de duas vezes. Contudo, decorrido o período de três anos ou verificado o número máximo de renovações referido, o contrato pode ser objecto de mais uma renovação desde que a respectiva duração não seja inferior a um nem superior a três anos. Em certos casos, a duração máxima do contrato a termo certo, incluindo renovações, não pode exceder 18 meses ou dois anos.

O contrato renova-se no final do termo estipulado, por igual período, na falta de declaração das partes em contrário, a efectuar nos termos e prazos previstos na lei. Contudo, por acordo das partes, o contrato a termo certo pode não estar sujeito a renovação.

O contrato de trabalho a termo certo considera-se sem termo se forem excedidos os prazos de duração máxima ou o número de renovações acima indicado.

O contrato de trabalho a termo incerto dura por todo o tempo necessário para a substituição do trabalhador ausente ou para conclusão da actividade, tarefa, obra ou projecto cuja execução justificou a sua celebração.

Considera-se contratado sem termo o trabalhador que permaneça no desempenho da sua actividade após a data da produção de efeitos da denúncia ou, na falta desta, decorridos 15 dias sobre a conclusão da actividade, serviço, obra ou projecto para que haja sido contratado ou sobre o regresso do trabalhador substituído ou a cessação do contrato deste.

Imposto sobre o Rendimento

Os rendimentos provenientes de uma relação de trabalho subordinado são tributados em sede de imposto sobre o rendimento das pessoas singulares (IRS), na categoria A (rendimentos do trabalho dependente). No momento do pagamento da retribuição, a entidade patronal está obrigada a reter o imposto na fonte, em percentagem legalmente fixada e que varia consoante o montante da retribuição (relativamente aos rendimentos auferidos em 2005, as tabelas de retenção de IRS na fonte constam do Despacho n.º 984-A/2005 – 2.ª série).

Anualmente, entre 1 de Fevereiro e 15 de Março, os sujeitos passivos que apenas tenham rendimentos da categoria A terão de apresentar a declaração de rendimentos (Modelo 3 e anexos), da qual deverão constar, além do rendimento bruto auferido, as deduções específicas, os abatimentos, e as deduções à colecta a que tenham direito, por forma a permitir o cálculo do imposto final devido. Feitas as contas, poderão ter de pagar mais imposto do que aquele que já lhes foi retido ou vir a receber o montante que lhes foi retido em excesso.

Segurança Social

As entidades empregadoras estão obrigadas a inscrever os trabalhadores que iniciem a actividade ao seu serviço como beneficiários da Segurança Social. Se o trabalhador já se encontra inscrito como beneficiário, então a entidade empregadora está apenas obrigada a comunicar a admissão de um novo trabalhador à Segurança Social. O trabalhador deve também comunicar à instituição de Segurança Social competente o início da sua actividade profissional ou a vinculação a uma nova entidade empregadora. Esta matéria foi já abordada no capítulo «Estrutura Jurídica», no ponto «Procedimento de Constituição – Inscrição na Segurança Social», para o qual remetemos.

Sobre o regime de Segurança Social dos profissionais do espectáculo importa acrescentar o seguinte:

- as pessoas que exerçam a sua actividade profissional como artistas intérpretes ou executantes, quer vinculados por contrato de trabalho ou contrato legalmente equiparado, quer como trabalhadores independentes, podem ter direito à atribuição de um subsídio de gravidez, nos casos em que o exercício da actividade possa, comprovadamente, pôr em perigo o seu desenvolvimento normal, ou de um subsídio de reconversão profissional, em caso de cessação precoce da actividade;
- o acesso à pensão por velhice dos profissionais de bailado clássico ou contemporâneo, beneficiários do regime geral de Segurança Social que exerçam esta profissão a tempo inteiro, tem um regime especial. Compete ao Instituto das Artes comprovar, por declaração autenticada, os períodos de exercício a tempo inteiro da profissão de bailado clássico ou contemporâneo.

4.2. Os artistas enquanto trabalhadores independentes

Noção

O artista pode exercer a sua actividade profissional por conta própria, obrigando-se a prestar a outra pessoa apenas o resultado do seu trabalho intelectual ou manual, nos termos do contrato entre ambos celebrado – o contrato de prestação de serviços.

O contrato de prestação de serviços não está sujeito à forma escrita, embora seja sempre aconselhável, por razões de segurança, adoptar esta forma.

Direitos e obrigações

Como vimos, o elemento distintivo entre o contrato de trabalho e o contrato de prestação de serviços é a subordinação jurídica do trabalhador à entidade patronal, isto é, o poder que esta entidade tem de lhe dar ordens, instruções e orientações em sede do trabalho a prestar. Entre o prestador de serviços e a entidade que o contratou não existe esta subordinação jurídica. O prestador de serviços tem liberdade de escolher os meios e os processos a utilizar no exercício da sua actividade, gozando de autonomia na organização e execução concreta da mesma. Em princípio, é ele quem escolhe os horários e o local de trabalho, e o equipamento e materiais que usa são seus. Fica apenas obrigado a executar um serviço, nos termos e prazos acordados.

O prestador de serviços tem direito a ser remunerado, em conformidade com o que tiver sido acordado.

Declaração de início de actividade

Antes de iniciar a sua actividade profissional, deverá apresentar a respectiva declaração de início num serviço de finanças, em impresso de modelo oficial, no qual deve indicar, nomeadamente, a actividade principal e outras eventuais actividades exercidas.

As actividades exercidas pelos sujeitos passivos do IRS são classificadas, para efeitos deste imposto, de acordo com a Classificação das Actividades Económicas Portuguesas por Ramos de Actividade (CAE), do Instituto Nacional de Estatística, ou de acordo com os códigos mencionados em tabela de actividades aprovada por portaria do Ministro das Finanças. Nesta lista figuram, sob a epígrafe «Artistas plásticos e assimilados, actores e músicos», os seguintes: 2010 – Artistas de teatro, bailado, cinema, rádio e televisão; 2011 – Artistas de circo; 2019 – Cantores; 2012 – Escultores; 2013 – Músicos; 2014 – Pintores; 2015 – Outros artistas.

Os intérpretes (actores, bailarinos, figurantes e músicos) deverão inscrever-se na categoria 2010 e 2013, respectivamente. A categoria 2015 – Outros artistas é uma categoria residual e abrangerá não só os cenógrafos, figurinistas e aderecistas, mas também a maior parte dos restantes criativos, como encenadores, compositores e desenhadores de luzes.

Imposto sobre o Rendimento (IRS)

Os rendimentos decorrentes da actividade profissional exercida por conta própria são tributados, em sede de Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Singulares, na Categoria B – rendimentos empresariais e profissionais.

O regime da categoria B do IRS foi analisado no capítulo «Estrutura Jurídica do Produtor», no ponto «Algumas Questões sobre Impostos», para o qual remetemos.

Imposto sobre o Valor Acrescentado (IVA)

O Imposto sobre o Valor Acrescentado (IVA) incide sobre as transmissões de bens e as prestações de serviços efectuadas a título oneroso, por um sujeito passivo agindo como tal, e localizadas no território nacional, sobre as importações de bens, e sobre as aquisições intracomunitárias efectuadas em território nacional.

Este imposto foi objecto de análise no capítulo «Estrutura Jurídica do Produtor», no ponto «Algumas Questões sobre Impostos», para o qual remetemos.

Segurança Social

O trabalhador independente é obrigatoriamente abrangido pelo Regime Geral de Segurança Social dos Trabalhadores Independentes. Os trabalhadores intelectuais, sendo como tais considerados os autores de obras protegidas nos termos do Código do Direito de Autor (nomeadamente, os autores de obras literárias, dramáticas e musicais, de obras coreográficas, de encenações e pantominas, de obras plásticas, figurativas ou aplicadas e os fotógrafos) e os artistas intérpretes ou executantes (nomeadamente, os artistas de teatro, de ópera e de bailado, os artistas de variedades, os cançonetistas e os músicos, os declamadores e os imitadores), são, para efeitos de Segurança Social, expressamente presumidos pela lei como trabalhadores independentes.

Os trabalhadores que iniciem uma actividade por conta própria estão obrigados a fazer o seu enquadramento no Regime Geral de Segurança Social dos Trabalhadores Independentes e a proceder à sua inscrição na Segurança Social.

Para o efeito, devem participar o início do exercício da actividade por conta própria, indicando o número de beneficiário no caso de estarem já inscritos, e efectuar a sua inscrição, caso não sejam ainda beneficiários, no Serviço de Segurança Social da área da sua residência (até ao dia 15 do 1.º mês seguinte ao do início de actividade, ou até ao dia 15 do 2.º mês seguinte ao do reinício de actividade).

O Boletim de Identificação (Modelo RV1000/2003 – DGSSS) deve ser acompanhado dos seguintes documentos: Bilhete de Identidade; cartão de beneficiário da Segurança Social; cartão de identificação fiscal; declaração de início de actividade para efeitos fiscais; documento fiscal comprovativo dos rendimentos, no caso de opção por base de incidência em função do rendimento anual ilíquido (quando os rendimentos sejam superiores a 6 vezes o salário mínimo nacional e inferiores a 12 vezes este salário); boletim de identificação complementar, no caso de trabalhadores estrangeiros.

O enquadramento é obrigatório para os trabalhadores que obtenham, da actividade por conta própria, rendimentos anuais ilíquidos superiores ao valor de 6 vezes o salário mínimo nacional (embora para os trabalhadores que exerçam, pela primeira vez, actividade por conta própria não o seja nos primeiros 12 meses de actividade), e facultativo para os trabalhadores independentes com rendimentos anuais ilíquidos iguais ou inferiores àquele valor e desde que tal seja requerido pelo interessado.

Os trabalhadores independentes, sempre que iniciem uma nova actividade por conta própria, estão obrigados a participar o início dessa actividade, mesmo que já estejam inscritos na Segurança Social.

O cumprimento das obrigações contributivas é da responsabilidade do trabalhador independente, que terá de optar por um dos onze escalões existentes, que estão indexados ao salário mínimo nacional, e pagar as contribuições. O montante das contribuições depende ainda do esquema de protecção do trabalhador. Na verdade, o Regime de Segurança Social dos Trabalhadores Independentes prevê um esquema de protecção obrigatório, mais restrito e um esquema de protecção facultativo, mais alargado. As taxas aplicáveis à remuneração escolhida como base de incidência das contribuições no esquema de protecção obrigatório são de 25,4%, sendo de 32% no alargado.

O pagamento das contribuições é efectuado mensalmente, entre os dias 1 e 15 do mês seguinte àquele a que respeitam.

Aos beneficiários do Regime de Segurança Social dos Trabalhadores Independentes abrangidos pelo esquema de protecção obrigatório é garantida protecção em caso de maternidade, paternidade e adopção, invalidez, velhice, morte e doenças profissionais. Os que optarem pelo esquema de protecção alargado têm ainda direito a protecção na eventualidade de doença.

Os trabalhadores independentes abrangidos pelo esquema de protecção obrigatório mantêm a obrigação de contribuir nas situações de incapacidade temporária para o trabalho por doença, podendo, nos casos em que a incapacidade seja superior a 30 dias, requerer o não pagamento das contribuições.

4.3. Trabalho de menores em actividades de natureza cultural ou artística

O menor pode, nos termos da lei, participar em espectáculos e outras actividades de natureza cultural, artística ou publicitária, designadamente, como actor, cantor, dançarino, figurante, músico, modelo ou manequim, incluindo os correspondentes ensaios.

A participação do menor nestas actividades está sujeita a autorização da Comissão de Protecção de Crianças e Jovens, e não pode exceder, consoante a idade deste:

- menos de 3 anos: uma hora por semana ou duas horas por semana a partir de 1 ano de idade;
- entre 3 e 6 anos: duas horas por dia e quatro horas por semana;
- entre 7 e 11 anos: três horas por dia e seis horas por semana;
- entre 12 e 15 anos: quatro horas por dia e oito horas por semana.

Durante o período de aulas da escolaridade obrigatória, a actividade do menor não deve coincidir com o respectivo horário, e entre essa actividade e a frequência das aulas deve haver um intervalo mínimo de uma hora. A actividade do menor deve, ainda, ser suspensa pelo menos um dia por semana, coincidindo com dia de descanso durante o período de aulas.

O menor pode exercer a actividade em metade do período de férias escolares, a qual não pode exceder, consoante a sua idade: seis horas por dia e doze horas por semana, se tiver entre 6 e 11 anos; sete horas por dia e dezasseis horas por semana, se tiver entre 12 e 15 anos.

Excepto no caso de menores de 3 anos, deve haver uma ou mais pausas de pelo menos trinta minutos cada, de modo que a actividade consecutiva do menor não seja superior a metade do período diário permitido por lei.

O menor só pode exercer actividade entre as 8 e as 20 horas ou, tendo idade igual ou superior a 7 anos e apenas para participar em espectáculos de natureza cultural ou artística, entre as 8 e as 24 horas.

É competente para autorizar a participação do menor em espectáculos e nas demais actividades acima referidas a Comissão de Protecção de Crianças e Jovens da área da residência habitual do menor ou, na sua falta, aquela cuja sede estiver mais próxima da residência deste.

O requerimento de autorização deve ser apresentado por escrito pela entidade promotora do espectáculo ou da actividade e conter, nomeadamente: (a) a identificação e data do nascimento do menor; (b) o estabelecimento de ensino frequentado pelo menor, se este estiver obrigado à frequência da escolaridade obrigatória; (c) a indicação do espectáculo ou actividade e local onde se realiza; (d) o tipo e duração da participação do menor; (e) o número de horas de actividade do menor em dias de ensaio ou actuação, bem como por semana; (f) a identificação da pessoa que exerce a vigilância do menor; no caso de espectáculo circense.

O requerimento deve, ainda, ser acompanhado dos seguintes elementos: (a) certificado de que o menor tem capacidade física e psíquica adequada à natureza e intensidade da sua participação, emitido por médico do trabalho, ouvido o médico assistente; (b) declaração do horário escolar e informação sobre o aproveitamento escolar do menor, em caso de escolaridade obrigatória, emitidas pelo estabelecimento de ensino; (c) autorização dos representantes legais do menor, mencionando o espectáculo, local, tipo e duração da participação, e número de horas de actividade; (d) parecer do sindicato e da associação de empregadores envolvidos sobre a compatibilidade entre a participação e a educação, saúde, segurança e desenvolvimento físico, psíquico e moral do menor ou, na falta de resposta daqueles, prova de que foi solicitada com uma antecedência de 10 dias úteis sobre a apresentação do requerimento; (e) apreciação da entidade promotora sobre eventual parecer desfavorável do sindicato ou da associação de empregadores.

A autorização caduca no termo da participação do menor na actividade a que respeita e carece de renovação ao fim de 9 meses.

O contrato relativo à participação do menor em espectáculo ou outra actividade é celebrado pelos seus representantes legais, por escrito, em dois exemplares, devendo indicar o espectáculo ou actividade, acção a realizar e duração da participação do menor, o número de horas a prestar por dia e por semana, a retribuição e a pessoa que exerce a vigilância do menor, se exigida.

O exemplar que ficar na posse da entidade promotora deve ter anexas cópias da decisão da Comissão de Protecção de Crianças e Jovens, do certificado de que o menor tem capacidade física e psíquica adequada e da declaração comprovativa do horário escolar em caso de escolaridade obrigatória, bem como de alterações do horário que ocorram. A entidade promotora deve, antes de iniciar a actividade, apresentar cópia do contrato e seus anexos à Inspeção-Geral do Trabalho (IGT), bem como ao estabelecimento de ensino do menor em caso de escolaridade obrigatória.

Em caso de alteração de horário, o estabelecimento de ensino deve comunicar de imediato tal facto à entidade promotora, à Comissão de Protecção de Crianças e Jovens e aos representantes legais do menor, devendo a entidade promotora fazer as alterações do horário da actividade do menor necessárias para respeitar a lei, e comunicá-las ao estabelecimento escolar e à Comissão de Protecção de Crianças e Jovens.

O estabelecimento de ensino deve, ainda, comunicar à Comissão de Protecção de Crianças e Jovens qualquer relevante diminuição do aproveitamento escolar do menor ou relevante afectação do seu comportamento durante o prazo de validade da autorização.

Sempre que a alteração do horário escolar tornar este incompatível com a actividade exercida pelo menor ou esta tiver como consequência uma relevante diminuição do aproveitamento escolar com prejuízo para a sua educação ou uma relevante afectação do seu comportamento, a Comissão de Protecção de Crianças e Jovens deve, sempre que considere viável, apresentar uma alteração das condições de participação do menor na actividade a que respeita, adequada a corrigir a situação existente. Se a alteração não for cumprida ou a Comissão considerar inviável que qualquer alteração das condições de participação do menor na actividade a que respeita possa corrigir a situação existente, revoga a autorização.

Da decisão da Comissão de Protecção de Crianças e Jovens que não autorize a participação ou revogue a autorização concedida, cabe recurso para o tribunal de família e menores.

4.4. Medalha de mérito cultural

A medalha de mérito cultural é atribuída para distinguir pessoas singulares ou colectivas, nacionais ou estrangeiras, pela sua dedicação ao longo do tempo a actividades de acção ou divulgação cultural.

A iniciativa da proposta de concessão da medalha poderá pertencer a qualquer entidade pública ou privada.

A atribuição da medalha é da exclusiva competência do Ministro da Cultura. A concessão da medalha será acompanhada da emissão de um diploma, pelo Ministério da Cultura, autenticado com o respectivo selo branco, do qual constarão os actos praticados pelo galardoado.

O reconhecimento do mérito cultural terá lugar em acto público, consistindo a solenidade na leitura do despacho de reconhecimento do mérito cultural e na imposição das respectivas insígnias.

4.5. Subsídio de mérito cultural

O Ministério da Cultura pode conceder subsídios, através do Fundo de Fomento Cultural, a artistas e a autores carecidos economicamente que pela sua obra revelem mérito cultural.

A atribuição dos subsídios depende, cumulativamente, da verificação do mérito cultural do artista ou do autor e da comprovada situação de carência económica.

O autor ou o artista prestará informações detalhadas sobre a sua obra e situação económica. A apreciação do mérito cultural só será feita após a verificação da situação de carência económica do artista ou do autor: Os subsídios serão abonados enquanto persistir a situação de carência económica do artista ou autor; sendo este responsável, nos termos da lei, pela veracidade das declarações sobre a sua situação económica.

4.6. Legislação aplicável

Código do Trabalho – Lei n.º 99/2003, de 27.08, objecto de Declaração de Rectificação n.º 15/2003, de 28 de Outubro.

Lei n.º 35/2004, de 29 de Julho, que regulamenta a Lei n.º 99/2003, que aprovou o Código do Trabalho.

CCT entre a Associação dos Empresários de Espectáculos e outras e o Sindicato dos Músicos, in *Boletim do Trabalho*, n.º 12, de 29 de Março de 2000.

Código do Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Singulares.

Código do Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Colectivas.

Código do Imposto sobre o Valor Acrescentado.

Estatuto dos Benefícios Fiscais.

Convenções fiscais em matéria de rendimento e do património («Convenções para Evitar a Dupla Tributação»).

Decreto-Lei n.º 103/80, de 9 de Maio, alterado pelos Decreto-Lei n.º 277/80, de 14 de Agosto, Decreto-Lei n.º 275/82, de 15 de Julho, Decreto-Lei n.º 118/84, de 9 de Abril, Decreto-Lei n.º 285/85, de 22 de Julho, Decreto-Lei n.º 52/88, de 19 de Fevereiro, Decreto-Lei n.º 64/89, de 25 de Fevereiro – aprova o regime jurídico das contribuições para a previdência.

Decreto-Lei n.º 8-B/2002, de 15 de Janeiro – estabelece normas destinadas a assegurar a inscrição das entidades empregadoras no sistema de solidariedade e segurança social.

Decreto-Lei n.º 328/93, de 25 de Setembro, alterado pelos Decreto-Lei n.º 240/96, de 14 de Dezembro, Decreto-Lei n.º 397/99, de 13 de Outubro, Decreto-Lei n.º 159/2001, de 18 de Maio, Decreto-Lei n.º 176/2003, de 2 de Agosto, e pelo Decreto-Lei n.º 28/2004, de 4 de Fevereiro – aprova o novo regime de segurança social dos trabalhadores independentes.

Decreto Regulamentar n.º 17/94, de 16 de Julho, alterado pelo Decreto Regulamentar n.º 6/97, de 10 de Abril, e pelo Decreto-Lei n.º 397/99, de 13 de Outubro – regulamenta o regime de segurança social dos trabalhadores independentes.

Decreto-Lei n.º 407/82, de 27 de Setembro – estabelece o regime base de segurança social aplicável aos artistas.

Despacho Normativo n.º 79/83, publicado no DR, I Série, n.º 81, de 08.04.83 – regulamenta a atribuição do subsídio de reconversão profissional dos artistas, intérpretes ou executantes.

Decreto-Lei n.º 482/99, de 9 de Novembro – estabelece as regras de antecipação da idade de acesso à pensão por velhice dos profissionais de bailado clássico ou contemporâneo.

Decreto-Lei n.º 242/2004, de 31 de Dezembro – actualiza o valor da retribuição mínima mensal garantida para 2005.

Decreto-Lei n.º 123/84, de 13 de Abril – cria a medalha de mérito cultural.

Decreto-Lei n.º 415/82, de 7 de Outubro – define o regime jurídico da concessão de subsídios através do Fundo de Fomento Cultural a artistas e a autores carecidos economicamente que pela sua obra revelem mérito cultural.

4.7. Contactos

Instituto da Segurança Social – www.seg-social.pt

Inspecção-Geral do Trabalho – www.igt.idict.gov.pt

Boletim do Trabalho e Emprego (BTE) – www.deep.msst.gov.pt

Ministério das Finanças – Direcção-Geral de Impostos – www.dgci.min-financas.pt

Secretaria-Geral do Ministério da Cultura (auxílios financeiros e distinções) – www.sg.min-cultura.pt

5.1. Introdução

O direito de autor é resultado de uma evolução histórica longa e nem sempre fácil. O seu desenvolvimento está ligado às grandes evoluções tecnológicas (como a invenção da imprensa, a televisão ou a internet) que, nos últimos séculos, têm vindo a possibilitar a reprodução, difusão e comunicação das obras numa dimensão até então desconhecida. Surgem novas formas de utilização e exploração económica das obras e novos intervenientes nesse processo (como os editores ou os produtores), cujos interesses passaram também a ser objecto de protecção legal. E, na medida em que se reconheceu a necessidade de assegurar a coexistência entre o direito do autor sobre a obra e o direito do público à investigação e ao conhecimento, são, ainda, objecto de protecção legal os interesses do público em geral.

O reconhecimento do direito de autor e a adopção de legislação nessa matéria não é suficiente. É necessário que as leis sejam aplicadas efectiva e eficazmente. E mais, é necessária a adaptação dessas leis às constantes inovações tecnológicas em curso.

5.2. Obra

Nos termos da lei, consideram-se obras as criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, que sejam exteriorizadas por qualquer modo, que, como tais, são protegidas nos termos do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC), incluindo-se nessa protecção os direitos dos respectivos autores. Assim, o Código começa por colocar no centro da protecção as obras, e concretiza essa protecção através da concessão aos autores de um conjunto de direitos.

As ideias, os processos, os sistemas, os métodos operacionais, os conceitos, os princípios ou as descobertas não são, por si só e enquanto não tomarem forma, protegidos nos termos do CDADC.

A protecção de uma obra não depende da sua divulgação, publicação, utilização ou exploração. Para este efeito, é também irrelevante o género, a forma de expressão, o mérito, o modo de comunicação ou o objectivo da obra.

A lei discrimina vários tipos de obras protegidas, nomeadamente:

- livros, folhetos, revistas, jornais e outros escritos;
- obras dramáticas e dramático-musicais e a sua encenação;
- obras coreográficas e pantomimas, cuja expressão se fixa por escrito ou por qualquer outra forma;
- composições musicais com ou sem palavras;
- obras cinematográficas, televisivas, fonográficas, videográficas e radiofónicas;
- obras de desenho, tapeçaria, pintura, escultura e cerâmica, azulejo, gravura, litografia, e arquitectura;
- obras fotográficas ou produzidas por quaisquer processos análogos aos da fotografia;

- obras de artes aplicadas, desenhos ou modelos industriais e obras de design que constituam criação artística, independentemente da protecção relativa à propriedade industrial;
- projectos, esboços e obras plásticas respeitantes à arquitectura, ao urbanismo, à geografia ou às outras ciências;
- paródias e outras composições literárias ou musicais, ainda que inspiradas num tema ou motivo de outra obra.

Equiparam-se a obras originais, nomeadamente, as traduções, adaptações, arranjos, instrumentações, dramatizações, cinematizações, e outras transformações de obra literária ou artística, mesmo que não esteja protegida.

5.3. Conteúdo do direito de autor

O direito de autor abrange direitos de carácter patrimonial e direitos de natureza pessoal, denominados direitos morais.

No âmbito dos direitos morais são reconhecidos ao autor o direito de reivindicar a paternidade da sua obra e de assegurar a sua genuinidade e integridade (mesmo depois da transmissão ou extinção dos direitos patrimoniais). Os direitos morais são inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis.

No exercício dos direitos de carácter patrimonial, o autor tem, em exclusivo, o direito de dispor da sua obra e de fruí-la e utilizá-la, ou de autorizar a sua utilização por terceiro, total ou parcialmente. Os direitos patrimoniais são susceptíveis de alienação e de renúncia e caducam com o decurso do tempo.

5.4. Titularidade do direito de autor

Em regra, o direito de autor pertence ao *criador* intelectual da obra.

Contudo, no caso de uma obra feita por encomenda ou por conta de outrem, quer tenha sido criada em cumprimento de um dever funcional, quer no âmbito de um contrato de trabalho, as partes podem desde logo estabelecer a quem pertence o direito de autor (i.e., o conteúdo patrimonial do direito de autor; uma vez que direitos de carácter pessoal pertencem sempre ao *criador* intelectual da obra).

Não existindo acordo, ou se no mesmo nada ficar estabelecido, presume-se que os direitos de autor de uma obra feita por conta de outrem pertencem ao seu *criador* intelectual. Contudo, a falta de menção do nome do *criador* intelectual na obra ou no local destinado para o efeito segundo o uso universal constitui presunção de que o direito de autor fica a pertencer à entidade por conta de quem a obra é feita.

No caso das fotografias, a presunção não é favorável ao *criador*. Se a fotografia for efectuada em execução de um contrato de trabalho ou por encomenda, presume-se que o direito de autor pertence à entidade patronal ou à pessoa que fez a encomenda.

Por vezes, as criações intelectuais excedem claramente o desempenho da função ou da tarefa para que foram criadas. Sempre que assim seja, e ainda que a titularidade do conteúdo patrimonial do direito de autor pertença à pessoa ou entidade que encomendou a obra ou por conta de quem a mesma foi feita, o *criador* intelectual poderá exigir uma remuneração especial, para além da remuneração ajustada. O mesmo acontece sempre que da obra se façam utilizações ou se retirem benefícios não previstos quando foi originalmente fixada a remuneração.

Acresce que os direitos de carácter patrimonial compreendidos no direito de autor podem ser transmitidos, total ou parcialmente, entre vivos ou *mortis causa* (por morte do autor ou titular originário transferem-se para os seus sucessores, que passam a ser os titulares desses direitos).

5.5. Duração

O direito de autor (os direitos patrimoniais de autor) caduca 70 anos após a morte do *criador* intelectual. Nos termos da lei, a caducidade «só opera no dia 1 de Janeiro do ano seguinte àquele em que o prazo se completar».

No caso das obras feitas em colaboração, o direito de autor caduca 70 anos após a morte do colaborador que morrer em último lugar. No caso de uma obra colectiva ou em que os direitos de autor pertençam originariamente a uma pessoa colectiva, o prazo de 70 anos conta-se a partir do momento em que a obra seja pela primeira vez licitamente publicada ou divulgada.

Decorrido o prazo de protecção, a obra cai no domínio público, sendo a sua utilização livre. A defesa da integridade e genuinidade das obras intelectuais caídas no domínio público (necessária, uma vez que os direitos morais não se extinguem) é da competência do Ministério da Cultura.

5.6. Transmissão e oneração do conteúdo patrimonial do direito de autor e utilização da obra

O titular originário, bem como os seus sucessores ou transmissários, podem:

- a) Autorizar a utilização da obra por terceiro;
- b) Transmitir ou onerar, no todo ou em parte, o conteúdo patrimonial do direito de autor sobre essa obra.

O autor tem, em exclusivo, o direito de utilizar a sua obra ou autorizar a sua utilização por terceiros, celebrando os competentes contratos. No que a este guia respeita, destacamos o contrato de edição, regulado nos artigos 83.º a 106.º; de representação cénica, regulado nos artigos 107.º a 120.º; de recitação e execução, regulado nos artigos 121.º a 123.º; de fixação fonográfica e videográfica, regulado nos artigos 141.º a 140.º; de radiodifusão, regulado nos artigos 149.º a 156.º; de criação de artes plásticas, gráficas e aplicadas, regulado nos artigos 157.º a 163.º; e fotografia, regulado nos artigos 164.º a 168.º, todos do CDADC.

Os contratos devem ser celebrados por escrito e devem fixar a utilização autorizada e os termos e condições em que essa utilização é autorizada, nomeadamente, quanto ao prazo, lugar e preço (retribuição do autor e modalidades de pagamento), bem como os demais direitos e obrigações das partes.

Os direitos de carácter patrimonial compreendidos no direito de autor podem ser transmitidos, total ou parcialmente, a favor de terceiro, que passará a ser o titular desses direitos. A transmissão total e definitiva do conteúdo patrimonial do direito de autor só pode ser efectuada por escritura pública, com identificação da obra e indicação do preço respectivo.

O conteúdo patrimonial do direito de autor pode ser objecto de um usufruto, pode ser dado em penhor, ou ser penhorado ou arrestado no âmbito de um procedimento judicial.

5.7. Utilizações livres

Como vimos, assiste ao autor o direito exclusivo de fazer ou autorizar, por si ou pelos seus representantes, a utilização da sua obra. Contudo, há situações em que, excepcionalmente, é permitida a utilização da obra sem o consentimento do autor. Estas excepções resultam da necessidade de assegurar a coexistência entre o direito de autor sobre a obra (direitos patrimoniais e morais) e o direito do público à investigação e ao conhecimento. A enumeração destas situações é taxativa, pelo que só nos casos expressamente previstos na lei é lícita a utilização de uma obra sem o consentimento do autor.

A utilização livre deve ser acompanhada da indicação, sempre que possível, do nome do autor e do editor; do título da obra, e demais circunstâncias que os identifiquem, e, em certos casos, há lugar a uma remuneração equitativa a atribuir ao autor.

5.8. Direitos conexos

São titulares de direitos conexos e, enquanto tais, protegidos nos termos do CDADC:

- os artistas intérpretes ou executantes (os actores, cantores, músicos, bailarinos, e outros que representem, cantem, declamem, interpretem ou executem de qualquer maneira obras literárias ou artísticas);
- os produtores de fonogramas e videogramas (pessoas singulares ou colectivas que fixam pela primeira vez os sons provenientes de uma execução ou quaisquer outros, ou as imagens de qualquer proveniência, acompanhadas ou não de sons);
- os organismos de radiodifusão (as entidades que efectuem emissões de radiodifusão sonora ou visual, entendendo-se por emissão de radiodifusão a difusão dos sons ou de imagens, ou a representação destes, separada ou cumulativamente, por fios ou sem fios, nomeadamente por ondas hertzianas, fibras ópticas, cabo ou satélite, destinada à recepção pelo público);
- os produtores de filmes.

A tutela dos direitos conexos em nada afecta a protecção dos autores sobre a obra utilizada. O exercício dos direitos conexos pressupõe, aliás, o integral respeito pelo direito de autor.

Nos termos da lei assiste ao artista intérprete ou executante o direito exclusivo de fazer ou autorizar, por si ou pelos seus representantes:

- a radiodifusão e a comunicação ao público, por qualquer meio, da sua prestação, excepto quando a prestação já seja, por si própria, uma prestação radiodifundida ou quando seja efectuada a partir de uma fixação;

-
- a fixação das prestações que não tenham sido fixadas;
 - a reprodução directa ou indirecta, temporária ou permanente, por quaisquer meios, e sob qualquer forma, no todo ou em parte, sem o seu consentimento, de fixação das suas prestações quando esta não tenha sido autorizada, quando a reprodução seja feita para fins diversos daqueles para que foi dado o seu consentimento ou quando a primeira fixação tenha sido efectuada ao abrigo das excepções previstas nas utilizações livres e a reprodução vise fins diferentes dos aí previstos;
 - a colocação à disposição do público da sua prestação, por fio ou sem fio, por forma que seja acessível a qualquer pessoa, a partir do local e no momento por ela escolhido.

Em toda a divulgação de uma prestação será indicado, ainda que abreviadamente, o nome ou pseudónimo do artista, salvo convenção em contrário ou se o modo de utilização da interpretação ou execução impuser a omissão da menção.

São ilícitas as utilizações que deformem, mutilem e desfigurem uma prestação, que a desvirtuem nos seus propósitos ou que atinjam o artista na sua honra ou na sua reputação.

Carecem de autorização do produtor do fonograma ou do videograma:

- a reprodução, directa ou indirecta, temporária ou permanente, por quaisquer meios e sob qualquer forma, no todo ou em parte, e a distribuição ao público de cópias dos mesmos, bem como a respectiva importação ou exportação;
- a difusão por qualquer meio, a execução pública dos mesmos e a colocação à disposição do público, por fio ou sem fio, por forma que sejam acessíveis a qualquer pessoa a partir do local e no momento por ela escolhido.

Os organismos de radiodifusão gozam do direito de autorizar ou proibir:

- a retransmissão das suas emissões por ondas radioeléctricas;
- a fixação em suporte material das suas emissões, sejam elas efectuadas com ou sem fio;
- a reprodução da fixação das suas emissões, quando estas não tiverem sido autorizadas ou quando se tratar de fixação efémera e a reprodução visar fins diversos daqueles com que foi feita;
- a colocação das suas emissões à disposição do público, por fio ou sem fio, incluindo por cabo ou satélite, para que sejam acessíveis a qualquer pessoa a partir do local e no momento por ela escolhido;
- a comunicação ao público das suas emissões, quando essa comunicação é feita em lugar público e com entradas pagas.

Também no âmbito dos direitos conexos estão previstos alguns casos de utilizações livres. Assim, a protecção prevista no CDADC não abrange o uso privado, os excertos de uma prestação, um fonograma, um videograma, ou uma emissão de radiodifusão, contanto que o recurso a esses excertos se justifique por razões de informação ou crítica; a utilização destinada a fins exclusivamente científicos ou pedagógicos; a fixação efémera feita por organismos de radiodifusão; as fixações ou reproduções realizadas por entes públicos ou concessionários de serviços públicos por algum interesse excepcional de documentação ou para arquivo; e os demais casos em que a utilização da obra é lícita sem o consentimento do autor.

A protecção conferida aos artistas intérpretes ou executantes no âmbito do CDADC não abrange a prestação realizada em execução de um dever funcional ou de contrato de trabalho (que não lhes confere qualquer direito conexo).

Os direitos conexos caducam decorrido um período de 50 anos:

- a) Após a representação ou execução pelo artista intérprete ou executante;
- b) Após a primeira fixação, pelo produtor, do fonograma, videograma ou filme;
- c) Após a primeira emissão pelo organismo de radiodifusão, quer a emissão seja efectuada com ou sem fio, incluindo cabo ou satélite.

5.9. Gestão do direito de autor e dos direitos conexos

Os poderes relativos à gestão do direito de autor e dos direitos conexos podem ser exercidos pelo seu titular ou por um representante deste devidamente habilitado. O representante pode ser uma pessoa singular ou uma entidade de gestão colectiva de direito de autor ou de direitos conexos.

As entidades de gestão colectiva são dotadas de personalidade jurídica, prosseguem fins não lucrativos e revestem a natureza de associações ou cooperativas de regime jurídico privado.

Estas entidades têm por objecto, entre outros, a gestão dos direitos patrimoniais que lhes sejam confiados em relação a todas ou a algumas categorias de obras, prestações e outros bens protegidos, podendo, ainda, a requerimento dos seus associados ou cooperadores, exercer e defender os seus direitos morais.

As entidades de gestão colectiva gerem os direitos dos autores ou titulares originários, que podem ser pessoas singulares ou pessoas colectivas (v.g. no caso de obras criadas ao abrigo de contratos de encomenda ou por conta de outrem). Mas gerem também os direitos de outros titulares de direitos de autor, como sejam, os sucessores dos titulares originários ou aqueles que adquiriram os direitos de autor aos titulares originários.

É condição necessária para o exercício da representação o registo junto da Inspeção-Geral das Actividades Culturais (IGAC). O requerimento de registo deve ser dirigido ao inspector-geral das actividades culturais, acompanhado, entre outros, de documento comprovativo da representação. As entidades devidamente registadas adquirem automaticamente a natureza de pessoas colectivas de utilidade pública. Obtido o registo, estas entidades têm legitimidade para exercer os direitos confiados à sua gestão e exigir o seu cumprimento por parte de terceiros, recorrendo, se necessário, às autoridades administrativas e judiciais.

As entidades de gestão colectiva desempenham essa função como representantes dos titulares dos direitos, resultando a representação normal dos titulares de direitos por estas entidades da simples qualidade de sócio ou aderente, ou da inscrição como beneficiário dos respectivos serviços.

Além dos membros destas entidades, também beneficiam da sua actividade os que utilizam as obras dos autores de que as mesmas são representantes e a colectividade em geral, nomeadamente, pela facilidade na concessão de licenças de utilização.

Entre as entidades de gestão colectiva destaca-se a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), pela sua antiguidade e pelo número de beneficiários e cooperadores que representa. A SPA foi constituída em 22 de Maio de 1925, é uma cooperativa de responsabilidade limitada, sem fins lucrativos, reconhecida como pessoa colectiva de utilidade pública, «criada para a gestão colectiva dos direitos de propriedade intelectual e a defesa e promoção dos bens culturais».

A SPA acha-se habilitada a exercer no território nacional os direitos dos autores portugueses e estrangeiros. A representação dos autores nacionais em território estrangeiro faz-se através de contratos com associações e outras entidades que tenham por objecto a gestão colectiva de direitos (contratos de representação recíproca).

Outras entidades de gestão colectiva em Portugal são, a título meramente exemplificativo: a GDA – Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas Intérpretes ou Executantes, a CRL ou a GESTAUTOR. Para uma listagem destas entidades consultar a página do Gabinete do Direito de Autor:

5.10. Registo

O direito de autor é reconhecido independentemente do registo, depósito ou qualquer outra formalidade. São poucas as excepções a esta regra (como é o caso do título de obra inédita e dos títulos de jornais e outras publicações periódicas).

Em qualquer caso, por razões de segurança, parece-nos aconselhável requerer o registo da obra. Na verdade, e como dispõe a lei sobre o registo da propriedade literária, «o registo definitivo de qualquer direito a favor de uma pessoa constitui presunção jurídica de que o mesmo lhe pertence».

O pedido de registo deve ser apresentado na IGAC, em impresso de modelo oficial (Mod. 71 da IGAC), acompanhado dos seguintes elementos: dois exemplares da obra; escritura pública, quando tenha havido transmissão total e definitiva do conteúdo patrimonial de autor; procuração, quando o requerimento seja assinado por representante do autor; e autorização escrita dos co-autores.

Pelo registo são devidos emolumentos.

5.11. Legislação (nacional)

Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos.

Constituição da República Portuguesa.

Código Civil.

Decreto-Lei n.º 334/97, de 27 de Novembro – relativo ao prazo de protecção dos direitos de autor.

Decreto 4114, de 17 de Abril de 1918 – registo da propriedade literária.

Decreto-Lei n.º 30/2005, de 10 de Fevereiro – aprova a tabela de taxas emolumentares devidas pelo registo de obras literárias e artísticas e o respectivo regulamento.

Lei n.º 83/2001, de 3 de Agosto – regula a constituição, organização, funcionamento e atribuições das entidades de gestão colectiva do direito de autor e dos direitos conexos.

5.12. Contactos

Ministério da Cultura – www.min-cultura.pt

Inspecção-Geral das Actividades Culturais – www.igac.pt

Instituto das Artes – www.iartes.pt

Gabinete do Direito de Autor – www.gda.pt

Sociedade Portuguesa de Autores – www.spautores.pt

World Intellectual Property Organization – www.wipo.int

International Confederation of Societies of Authors and Composers – www.cisac.org

Bureau International des Sociétés Gerant les Droits d'Enregistrement e de Reproduction Mécanique – www.biem.org

6.1. Noção

Nos termos da lei, consideram-se pessoas colectivas de utilidade pública as associações ou fundações que prossigam fins de interesse geral ou da comunidade nacional ou de qualquer região ou circunscrição, cooperando com a Administração Central ou a Administração Local, em termos de merecerem da parte desta administração a declaração de «utilidade pública».

As cooperativas que não prossigam fins económicos lucrativos, nomeadamente, as cooperativas culturais podem ser declaradas pessoas colectivas de utilidade pública, nos termos da respectiva regulamentação.

6.2. Condições de atribuição do estatuto de utilidade pública

Estas entidades só podem ser declaradas de utilidade pública se, cumulativamente, se verificarem os seguintes requisitos:

- não limitarem o seu quadro de associados a estrangeiros, ou através de qualquer das formas de discriminação vedadas pelo artigo 13.º, n.º 2 da Constituição (nos termos do qual todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei, e ninguém pode ser privilegiado, beneficiado, prejudicado, privado de qualquer direito ou isento de qualquer dever em razão de ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica, condição social ou orientação sexual);
- terem consciência da sua utilidade pública, fomentarem-na e desenvolverem-na, cooperando com a Administração na realização dos seus fins.

Estas entidades só podem ser declaradas de utilidade pública ao fim de cinco anos de efectivo e relevante funcionamento, salvo se especialmente dispensadas desse prazo em razão de circunstâncias excepcionais.

6.3. Isenções fiscais

Podem ser concedidas às pessoas colectivas de utilidade pública, designadamente, as seguintes isenções:

- imposto do selo – As pessoas colectivas de mera utilidade pública estão isentas de imposto do selo, quando este constitua seu encargo;
- Imposto Municipal sobre Imóveis – Estão isentas de IMI as pessoas colectivas de mera utilidade pública, em relação aos prédios ou parte de prédios destinados directamente à realização dos seus fins. A isenção é reconhecida pelo Director-Geral dos Impostos, a requerimento devidamente documentado, que deve ser apresentado pelos sujeitos passivos no serviço de finanças da área da situação do prédio, no prazo de 90 dias contados da verificação do facto determinante da isenção;
- Imposto Municipal sobre as Transmissões Onerosas de Imóveis – Estão isentas de IMT as pessoas colectivas de mera utilidade pública, quanto aos bens destinados, directa e imediatamente, à realização dos seus fins estatutários. As isenções são reconhecidas a requerimento dos

interessados, a apresentar antes do acto ou contrato que originou a transmissão junto dos serviços competentes para a decisão, mas sempre antes da liquidação que seria de efectuar. O pedido deve, quando for caso disso, conter a identificação e descrição dos bens, bem como o fim a que se destinam, e ser acompanhado dos documentos para demonstrar os pressupostos da isenção, designadamente, de documento comprovativo da qualidade do adquirente e de certidão ou cópia autenticada da deliberação sobre a aquisição onerosa dos bens, da qual conste expressa e concretamente o destino deste;

- Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Colectivas – O Código do IRC vem estabelecer isenção do imposto relativamente, entre outras, às pessoas colectivas de mera utilidade pública que prossigam predominantemente fins científicos ou culturais. A isenção não assume carácter automático, antes dependendo do reconhecimento expresso e prévio da Administração, a requerer pelas entidades interessadas, que deverão enumerar o fim a que se propõe prosseguir e especificar os tipos de rendimentos que pretendem que sejam isentos. A amplitude da isenção e a sua compatibilização com os fins prosseguidos pelas entidades requerentes é definida por despacho do Ministro das Finanças a publicar no Diário da República. Esta isenção fica condicionada à observância continuada dos requisitos previstos na lei;
- Imposto sobre Veículos, Imposto de Circulação, e Imposto Automóvel, nos casos em que os veículos a adquirir a título oneroso sejam classificados como veículos ligeiros de mercadorias derivados de ligeiros de passageiros, todo-o-terreno, e furgões ligeiros de passageiros, nos termos da legislação em vigor. Estas isenções serão concedidas mediante despacho do Ministro das Finanças;
- Custas Judiciais.

As isenções previstas no Código do IVA são estabelecidas em função do tipo de actividade desenvolvida, sendo, ainda, relevante o tipo de entidade que realiza a operação. Significa isto que as pessoas colectivas de utilidade pública não estão isentas de IVA pelo simples facto de o serem; antes, apenas algumas actividades destas instituições se encontram no âmbito de isenção deste diploma.

6.4. Regalias

As pessoas colectivas de utilidade pública beneficiam ainda das seguintes regalias:

- isenção de taxas de televisão e rádio e das taxas previstas na legislação sobre espectáculos e divertimentos públicos;
- publicação gratuita no Diário da República das alterações dos seus estatutos;
- tarifas reduzidas no consumo de energia eléctrica e de água;
- tarifa de grupo ou semelhante, quando exista, no modo de transporte público estatizado;
- possibilidade de requerer as expropriações por utilidade pública, mesmo urgente, necessárias para prossecução dos seus fins estatutários.

As pessoas colectivas de utilidade pública podem requisitar para o exercício de funções de administração ou direcção, a tempo inteiro e remuneradas, os funcionários públicos e agentes do Estado, e os demais trabalhadores dos serviços públicos personalizados ou de empresas públicas que forem eleitos para aqueles cargos. A requisição depende do despacho favorável do ministro responsável pela área onde se insere a pessoa colectiva de utilidade pública.

6.5. Procedimento

A declaração de utilidade pública é da competência do Governo, sendo objecto de despacho publicado no Diário da República (II Série).

A entidade requerente deverá apresentar um requerimento dirigido a Sua Excelência o Primeiro-Ministro, efectuado em impresso próprio (Mod. 60 da INCM), com as assinaturas notarialmente reconhecidas na qualidade e com poderes para o acto, acompanhado da seguinte documentação:

- parecer fundamentado da Câmara Municipal da sede, aprovado em sessão camarária. A emissão deste parecer deve ser solicitada através de requerimento dirigido ao Presidente da Câmara, acompanhado de fotocópia dos estatutos da pessoa colectiva, fotocópia do cartão de pessoa colectiva, historial da organização, documentação comprovativa da real e efectiva cooperação com órgãos da administração local ou central, na prossecução dos objectivos estatutários (v.g. declarações de entidades públicas com quem tenha colaborado);
- fotocópia da escritura da constituição (ou do acto de instituição e respectivo reconhecimento, no caso das fundações) e de posteriores alterações estatutárias;
- texto dos estatutos devidamente actualizado (e de regulamentos internos se os houver);
- fotocópia do cartão de identificação de pessoa colectiva actualizado;
- indicação do número de associados;
- historial pormenorizado das actividades desenvolvidas, com especial incidência nos últimos cinco anos e indicação de eventuais projectos que se proponha realizar;
- relação das entidades públicas e privadas com quem colabore ou de quem receba apoios, especificando em que se traduz essa colaboração ou esse apoio;
- declarações comprovativas da regularização da situação contributiva perante a Segurança Social e do cumprimento das obrigações fiscais;
- Relatórios e Contas dos últimos cinco anos, acompanhados dos respectivos pareceres do Conselho Fiscal e cópias das actas de aprovação em assembleia geral (ou prova de outra forma de aprovação, no caso de fundações);
- Planos de Actividade e Orçamentos;
- fotocópia da publicação no Diário da República do extracto dos estatutos e suas alterações ou indicação da respectiva data.

6.6. Registo

As pessoas colectivas de utilidade pública são equiparadas, para efeitos de registo, às sociedades comerciais. Ficam, pois, sujeitos a registo os seguintes factos:

- os actos de constituição ou instituição das pessoas colectivas declaradas de utilidade pública, bem como os respectivos estatutos e alterações;
- a eleição, designação, recondução ou exoneração dos respectivos administradores e outros representantes legais;

- o mandato escrito conferido pelas pessoas colectivas de utilidade pública aos respectivos agentes e mandatários, a sua modificação, renovação, revogação ou renúncia;
- a extinção das pessoas colectivas de utilidade pública ou a declaração de nulidade do respectivo acto de constituição ou instituição.

O registo deve ser efectuado na Conservatória do Registo Comercial da área da respectiva sede.

6.7. Deveres

São deveres das pessoas colectivas de utilidade pública, entre outros:

- enviar anualmente à Presidência do Conselho de Ministros o Relatório e Contas de cada exercício;
- prestar as informações solicitadas por quaisquer organismos oficiais ou pelas entidades que nelas superintendam;
- colaborar com o Estado e autarquias locais na prestação de serviços ao seu alcance e na cedência das suas instalações para a realização de actividades afins.

6.8. Legislação

Decreto-Lei n.º 460/77, de 7 de Novembro – aprova o estatuto das pessoas colectivas de utilidade pública.

Constituição da República Portuguesa.

Decreto-Lei n.º 57/78, de 1 de Abril – regulamenta o registo das pessoas colectivas de utilidade pública.

Decreto-Lei n.º 425/79, de 25 de Outubro – torna extensiva às cooperativas que não prossigam fins estritamente económicos a declaração de utilidade pública prevista pelo Decreto-Lei n.º 460/77, de 7 de Novembro.

Decreto-Lei n.º 52/80, de 26 de Março – transfere para os Governos Regionais a competência para a declaração de utilidade pública, prevista no artigo 3.º do Decreto-Lei n.º 460/77, de 7 de Novembro, relativamente às associações, fundações e outras pessoas colectivas que exerçam a sua actividade em exclusivo na respectiva região autónoma.

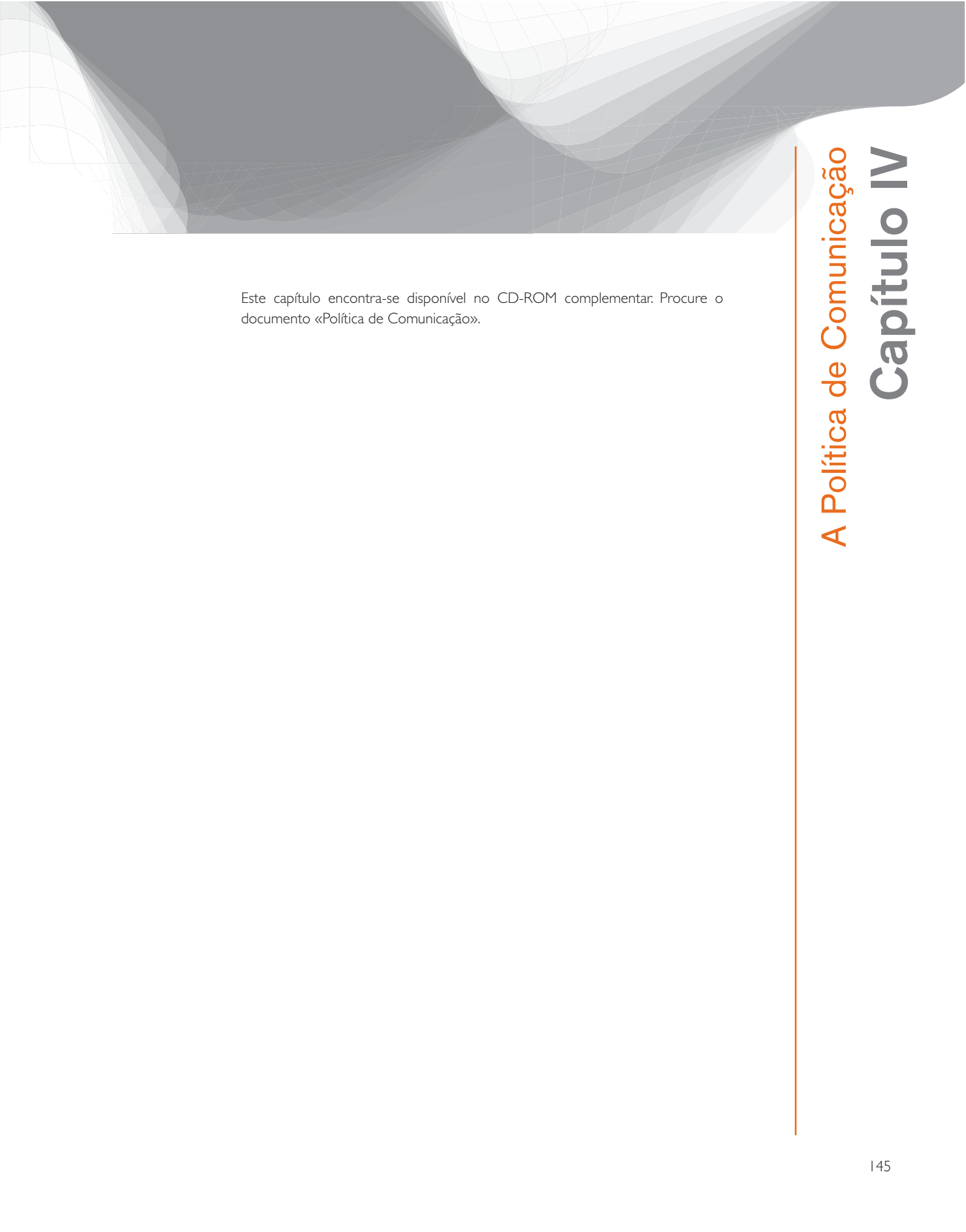
Decreto-Lei n.º 65/83, de 4 de Fevereiro – determina que os funcionários e agentes do Estado e os trabalhadores de serviços públicos personalizados ou de empresas públicas possam ser requisitados a essas entidades para desempenho de funções, a tempo inteiro e remuneradas, da administração ou direcção em instituições reconhecidas como de utilidade pública.

Lei n.º 151/99, de 14 de Setembro – actualiza o regime de regalias e isenções fiscais das pessoas colectivas de utilidade pública e a legislação fiscal aí referida.

6.9. Contactos

Presidência do Conselho de Ministros – www.sg.pcm.gov.pt

Ministério das Finanças – Direcção-Geral dos Impostos – www.dgci.min-financas.pt



Este capítulo encontra-se disponível no CD-ROM complementar. Procure o documento «Política de Comunicação».

A Política de Comunicação

Capítulo IV

Uma noção fundamental é a de que criar arte custa sempre dinheiro! E, como tal, é necessário gerar dinheiro para viabilizar financeiramente a actividade artística.

É principal função da gestão financeira procurar viabilizar financeiramente os projectos artísticos, racionalizando os custos, optimizando proveitos para obter resultados iguais ou superiores a zero.

Assumimos que o artista e o produtor não pretendem perder dinheiro nem endividar-se. Nesta óptica, devem sempre preocupar-se em escolher projectos que lhes permitam, *pelo menos*, equilibrar as despesas financeiras com as receitas, isto é, ter um lucro nulo. Ou nunca avancem para um projecto sem terem reunido um mínimo de garantias financeiras, nomeadamente, um patrocínio ou um subsídio. E gerirem as verbas disponíveis de modo equilibrado, evitando gastar o que não têm, fazendo opções que terão impacto nos resultados artísticos, inevitavelmente. Logo, há que ter consciência de tudo o que está em jogo e assumir as respectivas consequências.

O lucro não deve ser visto como um «inimigo a combater», mas antes como uma alavanca financeira que ajuda à subsistência do projecto artístico em particular e da organização artística como um todo, no longo prazo.

Sobretudo num modelo de gestão «portfólica» (gestão conjunta de vários projectos), há projectos que podem e devem ultrapassar o objectivo mínimo de ter lucro zero, para a organização conseguir levar a cabo outros projectos que isoladamente não poderiam ser feitos porque iriam gerar prejuízo (lucro menor que zero).

Por exemplo, se pretende realizar um projecto/obra que, segundo a sua estimativa, irá dar um prejuízo de € 5 000, então opte também pela produção de outro projecto que lhe dê um lucro de pelo menos € 5 000. Assim, dinheiro gerado num projecto pode ajudar a financiar outro projecto.

A ideia de «lucro» ou de «não lucro» é ainda importante para se posicionar no «mercado artístico», pois é da percepção do «não lucro» que se justifica um pedido de subsídio, por exemplo, ao Estado.

Entramos inevitavelmente na sempre polémica questão de espectáculos comerciais e de espectáculos não comerciais, constante em Portugal, primeiro por razões ideológicas, recentemente pela questão da dimensão do mercado nacional – insuficiente para, por si só, assegurar a concretização de determinados projectos. O que pode levar, e leva, um conjunto de artistas e de produtores a

fazerem espectáculos com determinadas características mais comerciais do que culturais ou artísticas, com uma preocupação essencialmente economicista. Mas esse facto não deve impedir que todo e qualquer projecto cultural não ambicione visibilidade, público e receitas de bilheteira, ou outras formas de compensar o investimento feito – o que pode levar, e leva, em Portugal e não só, a opções artísticas de qualidade mas de custos reduzidos – peças com um, dois ou três actores, cenograficamente simples, etc.

Por outro lado e por antítese, os espectáculos vocacionados para grandes lucros de bilheteira tenderão a realizar-se com uma grande dimensão e por longos períodos de tempo, de modo a que os preços dos bilhetes possam ser mais elevados e o tempo de exploração para a recuperação do investimento seja compatível com esse investimento.

E como calcular quais os custos, proveitos e, consequentemente, qual o lucro de um projecto? Veremos que é através da correcta elaboração de um orçamento que as respostas nos começam a aparecer.

Antes de avançarmos, ponderemos estas questões de lucro/não lucro no que às artes visuais diz respeito.

Nas artes visuais, a definição orçamental é feita em função da dimensão do projecto e da sua finalidade comercial ou não; o que em rigor não será muito diferente do que se passa em relação às artes do espectáculo!

Hoje, mais do que nunca, os museus, as associações artísticas, os espaços culturais lutam pela sobrevivência com orçamentos muito reduzidos. Novas estruturas do mercado artístico foram criadas e de alguma forma retiraram aos espaços ditos tradicionais a primazia das actividades e dos acontecimentos culturais, tais como as exposições.

É hoje evidente a profusão de grandes e médias galerias, fundações privadas e semiprivadas que, integradas em redes internacionais ou simplesmente sozinhas, conseguem fazer das suas exposições salas de venda de arte que animam todo o circuito cultural, em detrimento da clássica mostra de objectos artísticos. Muitas destas exposições são consideradas excepcionais e atraem um número de visitantes impensável nos espaços ditos tradicionais, por vezes mais pelo seu carácter sensacional e até escandaloso do que por conceitos expositivos inovadores.

Sabemos que estes espaços mais modernos fazem das exposições acontecimentos mediáticos capazes de gerarem eles próprios receitas extraordinárias para a manutenção das estruturas e até para diminuir os custos da iniciativa.

Sabemos que as instituições públicas, museus e galerias não têm esta vocação comercial, o que vai debilitando os orçamentos e reduzindo a actividade expositiva.

O orçamento expositivo é sempre muito elevado e nem sempre fácil de conseguir, na medida em que o lado comercial não é explorado. Haveria que dotar as exposições de missões mais objectivas e que, para além do seu lado artístico e inovador, pedagógico e estratégico, político ou social, elas fossem vistas como uma fonte de receitas extraordinárias em qualquer instituição, pública ou privada.

1. O Orçamento

O orçamento é um instrumento de planeamento do modo como os recursos disponíveis serão usados. O orçamento consiste na tradução, em termos financeiros, de todas as actividades necessárias à execução de um determinado projecto (espectáculo, obra, exposição).

O orçamento é um mapa financeiro com a descrição e valor dos custos e proveitos de um determinado projecto, bem como do resultado (proveitos-custos), este último necessário para analisar a viabilidade financeira do projecto.

Em que fase deve ser feito?

O orçamento mais importante é o orçamento previsional. É o primeiro a ser feito, na fase de planeamento.

Assenta no levantamento de todas as necessidades e apuramento dos respectivos custos previsionais, bem como das perspectivas de venda e respectivos proveitos previsionais.

Do diferencial entre custos e proveitos previsionais obtemos o resultado previsional e é com base na análise deste resultado que o produtor decide se avança ou se desiste do projecto.

No caso de decidir avançar com o projecto, segue-se a fase de implementação/execução financeira do mesmo. Os custos e proveitos vão passando de previsionais a reais, decorrem os pagamentos e recebimentos em dinheiro e espécie e o orçamento previsional dá lugar ao orçamento real.

A terceira fase, que idealmente deve fazer-se paralelamente à segunda, é a fase do controlo. Consiste na permanente análise dos desvios entre o previsto e o real, actualizando valores e apurando novos resultados. Caso haja grande desfasamento, para pior, do resultado previsional, deverá procurar racionalizar os custos dos bens e serviços que ainda não adquiriu e optimizar os proveitos dos serviços que ainda não prestou.

Qual o formato do orçamento?

Mais importante do que a forma do orçamento é o seu conteúdo. Consoante o destinatário do orçamento (uso interno vs candidatura externa), assim o orçamento pode assumir diferentes formatos, desde que inclua uma inventariação cuidada dos custos e proveitos, arrumando-os por rubricas e encontrando para cada qual um subtotal.

Da diferença entre os custos totais e proveitos totais encontra o resultado do projecto, que caso seja negativo deve ser igual às necessidades de financiamento do mesmo.

A condição de equilíbrio orçamental deve ser sempre respeitada:

TOTAL CUSTOS=TOTAL PROVEITOS + NECESSIDADES DE FINANCIAMENTO (consulte modelo de orçamento no CD complementar/fichas de produção)

I.1. O orçamento da organização

Com este orçamento, o produtor toma consciência dos custos que anualmente a sua organização suporta e para os quais tem de encontrar o respectivo financiamento.

Este orçamento poderá também incluir os proveitos gerados pela organização, independentemente dos projectos (por exemplo: um subsídio para equipamento informático, o aluguer de equipamento de luz ou de uma sala do escritório, pertencentes à organização).

I.1.1. Custos da organização

Nos custos da organização deverão estar contemplados todos aqueles em que ela incorre mensalmente/anualmente.

Os custos permanentes da organização:

- instalações – Tem alguma renda mensal a pagar pelos espaços que usa? Qual o seu valor?
- consumos – Avaliação das despesas de correio, telefone, água, electricidade, produtos de limpeza, combustíveis. São custos permanentes e que vão existir, mas não se conhece exactamente qual o seu valor – calcule ao ano (aprox.);
- pessoal – Tem pessoal contratado, ao serviço da organização? Qual o seu vencimento? Quanto paga para a Segurança Social? Quanto paga de seguros de trabalho? Este é um custo mensal fixo ao longo do ano, em princípio;
- equipamentos que a sua organização pode ter de suportar – Desde os equipamentos de escritório até aos equipamentos técnicos de sonoplastia e de luminotecnia, passando pelos das plateias (cadeiras ou bancadas, por exemplo), entre muitos outros. Estes custos são permanentes, mas variáveis de ano para ano;
- seguros – Todos os seguros que a organização paga devido a instalações, equipamentos e transportes, por exemplo;
- segurança – Quando a organização tem necessidade de contratar segurança própria para as suas instalações;
- dívidas a terceiros – Quando a organização tem dívidas a pagar provenientes de anos anteriores. O seu valor é conhecido à partida, é permanente e fixo, neste sentido.

Os custos da organização podem ser baixos – caso, por exemplo, de uma empresa de produção, que, sem teatro próprio, apenas necessita de um espaço de escritório, onde um produtor, sozinho ou com mais uma ou duas pessoas, desenvolve o trabalho de produção e contrata ao projecto os artistas e técnicos necessários, arrendando ou solicitando a sala de espectáculo pelo período de tempo necessário ou possível. Também uma cooperativa ou uma associação podem funcionar, pelo menos nos seus primórdios, com esta dimensão estrutural. Igualmente, uma pequena galeria pode ser montada sem custos exorbitantes, ainda que necessite de um espaço físico condigno e com algumas características específicas; é pois mais caro abrir uma galeria do que uma produtora de espectáculos, por exemplo. No extremo oposto temos entidades com estruturas de custos permanentes extremamente pesadas, como é o caso dos Teatros Nacionais e dos Museus.

I.2. O orçamento do projecto

Cada projecto tem um orçamento que serve de instrumento de trabalho e de orientação ao produtor (seja este um artista transformado em produtor; seja ele um produtor associado a um artista), desde a fase de planeamento até à última representação.

Ao longo da execução do projecto deve seguir o orçamento previsional e controlar as despesas, de modo a evitar derrapagens. Deve fazer o controlo rubrica a rubrica, pois é natural que poupe numas e possa assim gastar um pouco mais noutras.

Preveja sempre uma verba para as falhas e imprevistos, pois em regra há imponderáveis que podem fazer aumentar as suas despesas. Não seja apanhado desprevenido.

Imputação de custos e proveitos da organização

Aos custos de cada projecto devem ser acrescidos os custos da organização. A análise da viabilidade dos projectos deve ser feita tendo em conta o acréscimo de custos que a realização do projecto provoca na organização. A concretização de um projecto não deverá pôr em perigo a viabilidade ou existência da organização.

A gestão da organização deve ser pensada como um todo.

A imputação (distribuição/divisão) dos custos e/ou proveitos da organização pelos projectos poderá ser feita de uma das seguintes formas:

- **imputação com base nos custos** dos projectos – a percentagem dos custos e/ou proveitos da organização que é imputada a cada projecto é igual à percentagem dos custos previsionais de cada projecto no total dos custos previsionais totais (soma dos vários projectos);
- **imputação com base nos proveitos** dos projectos – a percentagem dos custos e/ou proveitos da organização que é imputada a cada projecto é igual à percentagem de proveitos previsionais de cada projecto no total dos proveitos previsionais totais (soma dos vários projectos).

I.2.1. Custos do projecto

I.2.1.1. Custos do projecto nas artes do espectáculo

(consultar «Orçamento artes do espectáculo» no CD-RO complementar/fichas de produção)

Vamos partir do orçamento, mais complexo, das artes do espectáculo, facilmente adaptável às artes visuais, substituindo as profissões das artes do espectáculo pelas profissões das artes visuais que já identificámos e explicámos em capítulo anterior:

Neste orçamento, a colocação de algumas profissões nuns sectores e não noutros é meramente indicativa, de modo a que cada qual possa «arrumar a casa» a seu gosto e de acordo com o seu próprio organigrama e sua situação de facto. Isto é, se tem sala de espectáculos própria ou não, etc.

Honorários

Equipa artística

- *Criativos*

Encenadores/coreógrafos/directores musicais/compositores/dramaturgos/cenógrafos/desenhadores de luz, de vídeo, de som/figurinistas/adrecistas

- *Intérpretes*

Actores/bailarinos/músicos/performers/artistas de circo

Equipa técnica

Director técnico/director de cena/técnico de som/técnico de luz/técnico de vídeo/maquinista/bilheteiros/frente de casa

Equipa de produção

Director de produção/produtor delegado/produtor executivo/assistentes de produção/secretariado

Equipa de promoção

Assessor de imprensa/relações públicas/designer gráfico/fotógrafo

Quanto Pagar a Um Artista?

O que um artista considera valer e o que a organização considera que ele vale determinam, na prática, o preço do artista. O que não quer dizer que seja isso que ele vai ganhar! Porque a entidade empregadora pode não ter meios suficientes para pagar o «justo valor» daquele artista. Mas é importante identificar as condições casuísticas (caso a caso) de ponderação do valor da prestação artística.

Factores de fixação do preço do artista

Condições do artista

- o artista é membro fundador da organização;
- o artista é funcionário da companhia, auferindo um vencimento mensal + Segurança Social + seguros + subsídios de férias e de Natal + subsídio de refeição + ...;
- o artista é convidado por uma companhia – tende a ganhar acima do valor do vencimento médio mensal dos trabalhadores da companhia, mas esta não tem encargos com Segurança Social, seguros ou subsídios;
- o artista é estagiário ou ainda muito inexperiente na profissão (e independentemente da sua faixa etária);
- o artista é um profissional experiente de reconhecido valor na classe dos profissionais do espectáculo;
- o artista é um profissional com grande impacto junto do público;

- o artista está pouco, semi ou muito ocupado com outros trabalhos;
- outras.

Condições da entidade empregadora (organização)

- a organização é amadora ou semiprofissional;
- a organização é profissional, não subsidiada;
- a organização é profissional e subsidiada, ou patrocinada;
- a organização é pública;
- a organização tem uma dinâmica cultural por excelência;
- a organização tem um carácter essencialmente comercial;
- a organização tem pouco, médio ou muito prestígio;
- outras.

Condições do projecto

- o interesse artístico do projecto é pequeno, médio ou grande (devido ao autor; ao encenador; à temática, aos outros colegas, às viagens que implica, etc.);
- o projecto artístico assenta muito na prestação profissional daquele artista;
- horas diárias de ensaio – sendo que em regra não se excedem as 6 horas de ensaio/dia x 6 dias por semana;
- tempo de exploração previsto para o espectáculo: 1 mês, 6 meses, 1 ano;
- outras.

Vigorando para a fixação dos preços e dos vencimentos dos artistas o princípio da liberdade negocial, as partes entre si acordam o valor justo e nas condições a fixar:

- Vencimento mensal fixo;
- Cachet* por projecto:
 - *cachet* fixo total (*);
 - *cachet* variável (% à bilheteira);
 - *cachet* fixo total + % de bilheteira.

○ artista pode concordar em trabalhar gratuitamente.

Deslocação de Pessoas

As despesas de deslocação de artistas (criativos e intérpretes) e de técnicos têm normalmente alguma expressividade nos orçamentos que se fazem e vão desde despesas com táxis a aluguer de automóveis, carrinhas ou camionetas. Em caso de itinerância, essas despesas são imprescindíveis. Incluem-se aqui eventuais bilhetes de autocarro, comboio ou avião por motivos de serviço.

(*) O *cachet* total pode ser pago em prestações (mensais ou outras a acordar). Quando acontece a fixação mensal, muitas companhias pagam valores diferentes no período de ensaios e no período de representação.

Deslocação de Materiais

O transporte de materiais relativos ao cenário de espectáculos pode ser um custo bastante elevado. Neste tipo de despesa contemplamos também o pagamento de carregadores, se for caso disso.

Nos projectos destinados a circular pelo estrangeiro e/ou que envolvam a colaboração de estrangeiros, que venham regularmente ao nosso país, por exemplo, as viagens assumem um peso muito grande.

Discrimine uma a uma, cuidadosamente, as viagens a efectuar. É importante ter uma ideia do valor dessas viagens.

Alojamento, Alimentação, Ajudas de Custo

Se há viagens, tem de calcular o valor do *per diem* a dar a cada artista em viagem. O *per diem* pode incluir dinheiro para o pagamento de quarto + refeições/dia. Mas se não incluir e se se tratar apenas de refeição, é em média de € 25 por pessoa, embora possa chegar aos € 40!

A produção pode preferir assegurar alojamento e alimentação directamente, o que lhe permite negociar com hotéis e restaurantes preços mais baratos, com menores custos nesta rubrica do que quando assegura *per diem*. Embora, na maioria dos casos, os artistas não simpatizem com esta proposta e alguns exijam mesmo os *per diem*.

Identifique bem quem vai alojar e alimentar, para não haver erros (desde os directores artísticos aos artistas, passando pelos técnicos e pela produção).

Seguros

Do pessoal

Trata-se aqui da questão da segurança de artistas e técnicos durante os ensaios, montagem e apresentação de um espectáculo.

Não é fácil fazer certos seguros, pois as companhias seguradoras não os aceitam, sobretudo os de carácter pontual. É que muitas vezes são situações atípicas, que têm de ser superiormente estudadas, o que demora algum tempo.

Há seguros de responsabilidade civil relativos ao espaço e que devem ser assegurados pelo seu proprietário: incêndios, derrocadas de paredes, do palco ou de bancadas, e outras situações análogas.

Cabe ao trabalhador independente assumir e fazer os respectivos seguros, contra os riscos próprios da sua actividade. No entanto, o trabalhador independente (artista ou técnico) pode exigir um seguro de acidentes de trabalho como cláusula do seu contrato de trabalho. O produtor aceita ou não.

De materiais

A questão dos seguros de materiais assume uma importância determinante quando falamos de materiais emprestados ou cedidos, sobretudo os mais sensíveis – por exemplo: o caso de microfones de lapela.

Uma forma de facilitar o empréstimo ou cedência gratuita de material técnico é garantir a quem cede/empresta que será feito um seguro do material.

Publicidade e Promoção

- Composição, fotocomposição, montagem e impressão de cartazes, postais, folhetos, *mupis*, etc.
- Fotografias.
- Programa do espectáculo, produção *spot*/TV e de gravação vídeo; produção de *spot*/rádio.
- Publicidade em jornais, televisões, rádios.
- Dossiê de imprensa para a comunicação social.
- *Cocktails* e recepções – conferência de imprensa, estreia, etc.

Despesas de Exploração (Materiais, Limpeza, Segurança, etc.)

Alguns projectos têm despesas diárias de apresentação. No caso dos espectáculos, há custos que só existem nos dias em que há espectáculo – por exemplo: os custos de lavandaria, de consumo em cena (água, vinho e pão que o artista bebe e come), táxis para o pessoal quando os espectáculos terminam a horas tardias (depois da 1h da madrugada), zeladoras de guarda-roupa, águas de apoio, etc.

Rendas e Alugueres

De salas e de equipamentos vários

Quando a organização não tem um espaço próprio, as despesas com a questão do espaço podem ser significativas – no caso das artes *performativas*, o espaço de ensaio e o espaço de apresentação ao público podem coincidir ou não; isto é, pode-se ensaiar num espaço diferente daquele onde se apresentará o espectáculo.

Na maioria dos casos consegue-se a cedência gratuita da sala de ensaios e tem de se arrendar a sala de espectáculos. São raros os casos em que acontece o inverso ou em que se consegue tudo gratuitamente.

Quando o seu projecto tem vocação para itinerância

Aluguer de carrinhas e armazéns para armazenamento. Quando há datas a cumprir, nem sempre próximas umas das outras, tem de fazer bem as contas – o que vai ganhar com a *tournee* pode não pagar as despesas de armazenamento a suportar.

Trabalhos Especializados

- Serviços técnicos prestados por terceiros, tais como serviços informáticos, estudos, pareceres, etc.
- Direitos de autor (em valor fixo ou percentagem sobre as vendas).

Outros Fornecimentos e Serviços

- Cenografia.
- Adereços.
- Figurinos.
- Despesas com equipamentos de luz (compra e/ou aluguer).
- Despesas com equipamentos de som (compra e/ou aluguer).
- Despesas com equipamentos de audiovisual (compra e/ou aluguer).
- Despesas com caracterização.
- Outros custos.

Imprevistos (Falhas)

Ao total dos custos previsionais deve ser acrescida uma margem para imprevistos, calculada com base numa percentagem sobre o total dos custos previsionais de cada projecto.

A taxa desta percentagem não é fixa; deve ser ditada pelo produtor; caso a caso, consoante o risco do projecto.

Imputação de Custos da Organização

Como referido anteriormente, há custos que a organização já contempla nas suas despesas normais de funcionamento, mas que só existem devido a determinado projecto e como tal devem ser incluídos nos custos desse projecto. Se não existisse a organização também os teríamos de pagar!

Nota: Na situação inversa, pode haver custos do projecto que permitem o aumento do património da organização e como tal deverão ser entendidos como investimentos – se não houver organização, podem ser um custo agravado com as despesas de armazenamento. Por vezes é preferível destruir cenários, oferecer equipamentos...

Considerados os custos possíveis e que esta enumeração não exaustiva deseja ajudar a levantar (não quer dizer que o seu projecto as englobe todas; pode contemplar situações diferentes), está apto a encontrar um valor total que lhe dá a ideia do custo total previsual do projecto!

1.2.1.2. Custos do projecto nas artes visuais

(consultar «Orçamento artes do espectáculo» no CD-RO complementar/fichas de produção)

Como se disse, não se fazem grandes distinções entre a elaboração de um orçamento para as artes visuais e para as artes do espectáculo, mas evidentemente que são realidades diferentes. Há artistas que produzem um trabalho relativamente barato, outros recorrem a materiais mais

caros, depende de caso para caso; a verdade é que os materiais técnicos de que o artista visual necessita não são baratos. Digamos que os principais custos permanentes ou estruturais para um artista visual serão o seu próprio ateliê ou estúdio e os diferentes materiais técnicos de que necessita. Para lá do seu próprio valor, uma variável, evidentemente...

Os custos da produção artística visual correm em regra por conta do artista.

Na arte contemporânea, onde a instalação com vídeo e outros suportes tecnológicos, por exemplo, são realidades cada vez mais presentes, os custos por projecto podem ser bastante significativos e, em regra, as galerias não investem na produção da obra. Investem, sim, na organização da exposição dos trabalhos já realizados pelo artista e por este previamente suportados. Por vezes, o artista até terá de pagar o aluguer do espaço expositivo às galerias... quando deseja algum espaço com características especiais e extravagantes.

Qualquer artista ambiciona ver o seu trabalho exposto individualmente – e, nesse caso, os custos são outros. Os custos com a organização de uma exposição são significativos e distintos dos custos com a produção da obra de arte. E o retorno do investimento expositivo nem sempre é imediato, pelo que o risco, tal como acontece nas artes do espectáculo, é grande. A vantagem é que a obra visual, em regra, não é efémera e constitui um património, um valor sempre em actualização, podendo o retorno (quer financeiro quer de notoriedade) acontecer muito posteriormente, mas acontecer. Esta expectativa ou motivação é importante para o artista e naturalmente para os donos de galerias privadas apostados em comercializar os artistas que expõem e representam. Por isso, é mais fácil o artista encontrar uma galeria que assuma os custos com a montagem de uma exposição do que com a produção da obra de arte. Também pode acontecer, mas não é a situação mais corrente. Ainda assim, a galeria, por uma questão de prestígio ou de inovação e diferenciação face às concorrentes, pode decidir apoiar a produção de uma obra de arte de um artista em concreto. Ou ajudar o artista na captação de apoios para a viabilização do seu trabalho, o que acaba por ser um serviço prestado pela galeria, assumindo esta parte do risco do esforço e despesa associada realizada na procura de subsídios e patrocínios, ou de «clientes prévios», digamos assim, à concretização da obra.

Os custos com a organização de uma exposição podem ser mais ou menos elevados, mas há um conjunto de despesas que se identificam claramente e de que o artista tem de ter consciência – montagem, iluminação, climatização, seguros, segurança, transportes, convites, catálogo, *cocktail* e publicidade são algumas evidências imediatas.

Claro que, para um museu ou um centro de exposições institucional, os custos com cada um dos referidos itens disparam, pois os valores em causa serão os relacionados com a apresentação de trabalhos já consagrados ou reconhecidos, ou em que se aposta com o chamado peso institucional e «respectivo aparato» – e a eles há que acrescentar os *cachets* dos comissários, a autoria de textos para catálogos, etc. Se a exposição é histórico-clássica, os custos com restauro e peritagens técnicas, por exemplo, podem fazer os custos crescer milhares de euros, como se compreende...

Para um artista visual, a exposição do seu trabalho serve para lhe dar visibilidade e notoriedade (através dos *media*, nomeadamente da crítica especializada), mas também para vender os seus trabalhos. Daí ser muito importante a galeria onde o artista expõe. O prestígio artístico e cultural da galeria e a capacidade do galerista em projectar o valor comercial dos trabalhos do artista são extremamente importantes. O artista pode ser convidado a participar em exposições colectivas ou a apresentar uma exposição individual; pode ter um conjunto de trabalhos permanentemente

no acervo de uma ou mais galerias, que assim esperam recuperar ao longo dos tempos as despesas realizadas com a exposição e outros apoios.

O trabalho do artista pode ainda integrar colecções públicas e privadas, sendo a galeria ou o artista directamente contactados por coleccionadores, ou esforçando-se para colocar nessas colecções os seus trabalhos, a partir de um conjunto de «negociações» complexas e por vezes demoradas.

O retorno vem da venda das obras, sendo que uma percentagem da venda pertence à galeria. Há outros retornos possíveis para o artista a partir do sucesso de uma exposição: convites para trabalhar noutros projectos, clientes que se tornam fiéis ao seu trabalho, bolsas, prémios, etc.

Há, ainda, que encontrar apoios mecenáticos e subsídios que viabilizem os custos de uma instalação. A instalação também não é, em regra, algo que se venda facilmente, pelo que é o prestígio/notoriedade do artista aquilo que muito provavelmente ele procura alcançar com este tipo de trabalho. O retorno económico será circunstancial e consequencial, mas pode ser uma realidade a médio prazo – a partir dessa instalação podem surgir convites para outros projectos e trabalhos remunerados, podem-se alcançar outros apoios institucionais futuros, enfim, na perspectiva orçamental em que estamos a trabalhar, digamos que estes são projectos de investimento para o bom nome do artista.

1.3. Break-even point (bep)

O *break-even point* corresponde a um número de espectadores/visitantes (no caso da venda de bilhetes), ou de espectáculos/obras (no caso da venda de espectáculos/obras), necessário para que o total dos custos (fixos e variáveis) seja igual ao dos proveitos.

Neste ponto, não existe nem lucro, nem prejuízo. O resultado (lucro) é igual a zero.

Atenção! – O *break-even point* nunca pode ser igual a zero. É sempre um número positivo, de espectadores/visitantes ou espectáculos/obras. O resultado é que é igual a zero.

Como calcular o BEP?

$$\text{BEP} = \text{custos fixos} / (\text{preço venda médio} - \text{custos variáveis})$$

Para o uso correcto desta ferramenta de gestão, importa saber distinguir custos fixos de custos variáveis:

Custos Fixos

Existem independentemente do número de bilhetes ou espectáculos/obras vendidas – por exemplo: os figurinos, a promoção, os cenários, o aluguer da sala, quando é um valor fixo.

A estrutura específica de custos de produção de um espectáculo está fortemente penalizada devido à existência de elevados custos fixos – vide ex.1: o custo de aluguer de projectores é o mesmo quer a sala tenha 1 ou 100 espectadores.

Custos Variáveis

Variam consoante o número de bilhetes ou valor dos espectáculos/obras vendidos – por exemplo: o *cachet* dos actores ou os direitos de autor; quando correspondem a uma percentagem da bilheteira; a percentagem do valor de venda da obra que o galerista concede ao artista.

Ex. 1: A produtora X vai produzir um espectáculo com custos fixos de € 15 000, um preço médio de venda do bilhete igual a € 15 e paga à sala de espectáculos 10% da receita de bilheteira. Qual o número mínimo de espectadores para que não tenha prejuízo?

$$BEP = 15\,000 / (\text{€ } 15 - (\text{€ } 15 \times 0,1)) = 1111 \text{ espectadores}$$

Ex. 2: A produtora X vai vender às Câmaras Municipais um espectáculo cujos custos fixos são de € 5 000 (os restantes custos fixos já foram cobertos pelas receitas de bilheteira anteriores), um preço de venda do espectáculo igual a € 1 000 e custos variáveis de € 500 por espectáculo (*cachets* dos actores) mais 10% do valor de venda para direitos de autor. Qual o número mínimo de espectáculos que deve vender para que não tenha prejuízo?

$$BEP = \text{€ } 5\,000 / (\text{€ } 1\,000 - \text{€ } 500 - (0,1 \times \text{€ } 1\,000)) = 13 \text{ espectáculos}$$

O valor destes custos depende da política de cada sala/espço.

A fórmula do *break-even* pode e deve ser utilizada para encontrar qualquer outra das variáveis.

Ex. 3: Num caso em que já tenhamos uma estimativa do número de espectadores ou do número de espectáculos/obras vendidos, bem como dos custos do projecto, o preço médio do bilhete ou de venda do espectáculo/obra passará a ser a incógnita.

Ex. 4: Dada uma previsão de 5 000 espectadores, custos fixos de € 100 000 e variáveis de 5% do preço de venda, qual o preço de venda médio que devemos fixar para não termos prejuízo?

$$5\,000 = 100\,000 / (\text{pmédio} - 0,05 \times \text{pmédio})$$

$$5\,000 = 100\,000 / 0,95 \times \text{pmédio}$$

$$0,95 \text{pmédio} = 100\,000 / 5\,000$$

$$\text{Pmédio} = 20 / 0,95$$

$$\text{Pmédio} = \text{€ } 21$$

I.4. Proveitos do projecto

I.4.1. Proveitos do projecto nas artes do espectáculo

(consultar «Orçamento artes do espectáculo» no CD-RO complementar/fichas de produção)

Prestação de Serviços

Serviços principais

O primeiro proveito que qualquer organização artística deve considerar é a venda dos bens e serviços que produz: os espectáculos.

As receitas de bilheteira e de venda de obras/espectáculos

Por *receitas de bilheteira* entende-se a facturação resultante do conjunto de bilhetes vendidos por espectáculo. O bilhete serve de recibo e tem IVA, incluído de 5%, excepto se a entidade artística estiver isenta de cobrar IVA. (Ver isenções, artigo 9.º, no capítulo «A Lei e as Artes», págs. 102 a 105.)

As receitas de bilheteira dependem do preço médio do bilhete, da taxa de ocupação da sala, do número de sessões do espectáculo.

Por *venda de uma obra ou espectáculo* entende-se a comercialização de um espectáculo a um determinado preço, com recurso a uma factura e recibo, IVA incluído a 21%, excepto se a entidade artística estiver isenta de cobrar IVA. (Ver isenções, artigo 9.º, no capítulo «A Lei e as Artes», págs. 102 a 104.)

Taxa de ocupação

Quanto maior a taxa de ocupação, mais receitas são geradas, excepto se o aumento da taxa for causado apenas pelo aumento do número de convidados:

$$\text{Taxa de ocupação} = \frac{\text{Número de lugares ocupados na sala}}{\text{lotação da sala}}$$

Como estimar a taxa de ocupação?

Não existe uma taxa de ocupação ideal. Esta depende da lotação de cada sala – por exemplo: 20% de taxa de ocupação numa sala de 1000 lugares ($1000 * 0,2 = 200$) é bem diferente da mesma taxa de ocupação numa sala de 100 lugares ($100 * 0,2 = 20$).

De forma a não defraudar expectativas, deve calcular-se os proveitos previsionais com base em dois cenários distintos. Um mais optimista, com base numa taxa de ocupação mais elevada, e um outro mais pessimista, onde a taxa de ocupação é inferior:

Dado que se trata de uma previsão, que envolve risco, sugere-se que se tome como referência os históricos de taxas de ocupação para projectos do género que tenham estado em cena, de preferência, na sala em que o projecto terá lugar:

Nem sempre a sala com a renda mais baixa é a mais interessante; importa analisar se existe histórico nessa sala de espectáculos semelhantes. Os históricos valem dinheiro, pois ajudam a reduzir o risco.

Preço médio do bilhete

O preço médio é igual à média ponderada dos vários preços de tabela.

Ex.: Num espectáculo infantil prevemos 50% da sala ocupada por crianças, que pagam € 5, 30% de adultos, que pagam € 10, e 20% de convidados.

$$P_{\text{médio}} = (0,5 * € 5) + (0,3 * € 10) + (0,2 * € 0) = € 5,5$$

Como já referimos, salvo situações de isenção, o bilhete tem 5% de IVA liquidado incluído, que devem ser devolvidos ao Estado.

Por isso, deve deduzir-se os 5% ao preço médio, antes de calcular os proveitos previsionais ($\text{€ } 5,5/1,05 = \text{€ } 5,24$).

Como definir o preço de venda dos bilhetes ou dos espectáculos?

A fixação do preço deve seguir os seguintes passos:

1.º – Cálculo do preço mínimo que deve ser cobrado por bilhete/espectáculo/obra para não ter prejuízo. Este cálculo deve ser feito através da fórmula do *break-even point* (ponto de equilíbrio);

2.º – Comparação do valor obtido no passo anterior com os preços de mercado praticados em espectáculos do mesmo género;

3.º – Caso o preço do *break-even* seja significativamente superior ao preço de mercado, deve rever os custos do projecto ou fixar o preço igual ou um pouco abaixo do mercado e procurar financiamentos para cobrir o prejuízo.

No caso das artes plásticas, existe uma menor rigidez dos preços de mercado, a elasticidade procura-preço é maior; e como tal o artista ou galerista pode optar por fixar um valor acima daquele que seria o preço de mercado, para poder viabilizar o projecto;

4.º – Caso o preço do *break-even* seja inferior ou semelhante ao preço de mercado, deve fixar o preço final próximo do preço de mercado, de forma a otimizar o lucro do projecto.

Serviços secundários

Serviços acessórios prestados a terceiros, como, por exemplo, a exploração do bar; o *merchandising* (canetas, *t-shirts*, discos, livros, postais, etc.), a venda dos programas e de catálogos e a venda de publicidade nos programas e catálogos, o arrendamento de salas de ensaio, etc.

Podem ser mais ou menos significativas, conforme as condições estruturais da organização – se tem sala própria, um auditório, por exemplo, se tem espaços disponíveis para ceder a terceiros, se tem um bom bar ou se o pode ter; se tem um núcleo fixo de artistas a par de uma forte corrente de público, de muitas *tournées*, de uma longa temporada do espectáculo, etc.

As receitas anexas:

- **o bar** – Explorado directamente ou cedido em exploração a terceiros, pode ser um rendimento, desde que seja gerido profissionalmente. Ponto de convívio entre espectadores e artistas, deve funcionar antes dos espectáculos e pelo menos durante 1.30h após o espectáculo;
- **as salas** – Arrendadas por curtos ou longos períodos de tempo, quer para apresentação de espectáculos/trabalhos, quer para ensaios/montagens;

• **Programa/catálogo** – Pode ser fonte de receitas a dois níveis:

– **directa** – Pela venda de publicidade no seu interior e pela venda ao espectador. Salvo raras excepções, é difícil vender páginas de publicidade nos programas. Os programas também não são muito comprados pelos espectadores e se forem caros ainda menos. Só são fonte de receita se o espectáculo estiver em cena por um período superior a 6 meses, de forma a amortizar o custo de produção. Senão, em regra, são um encargo – que admite excepções, claro!

– **indirecta** – cada vez mais, os programas e catálogos tendem a servir de suporte publicitário aos apoios alcançados para a montagem do espectáculo e da exposição. Servem assim de contrapartida promocional.

Nas artes visuais, o preço de venda do catálogo, quase sempre muito elevado, nunca poderá ser inferior ao valor calculado do seu custo. O que poderá reduzir aquele valor por cada exemplar será um número de tiragem mais elevado. Assim, é sempre conveniente prever a venda de catálogos com distribuidoras ou em locais/livrarias especializadas para que o preço final possa ser acessível a um maior número de interessados. Tiragens de 500 exemplares ou mesmo 1000 são sempre impossíveis de rentabilizar e, na sua maioria, acabam por ser simplesmente usadas para ofertas institucionais.

Para que o preço final seja compatível com algum lucro é conveniente, na maioria dos casos, fazer tiragens de vários milhares para que se possa negociar melhor com uma distribuidora as margens de lucro de cada um dos intervenientes. E dessa forma também se leva o trabalho dos artistas a outros públicos...

• **Merchandising** – Diz respeito à venda de canetas, *t-shirts*, chapéus, isqueiros, CD, cassetes, etc., com o nome do espectáculo ou do grupo. Difícilmente gera receitas significativas. Em regra, as margens de lucro são baixas ou inexistentes. Funcionam mais como um meio adicional de promoção do que como fonte geradora de receitas.

• **Núcleo fixo de artistas** – Se existir um número fixo de artistas e de técnicos, o grupo pode rentabilizar os seus meios humanos, através, por exemplo, da organização de acções de formação em que os artistas são monitores, mas também na prestação de serviços técnicos de som, luz e palco, a terceiros.

I.4.2. Proveitos do projecto nas artes visuais (consultar orçamento no CD-RO /fichas de produção)

Receitas para o artista contemporâneo

- Venda das obras de arte – através de contacto directo com o cliente, ou intermediado por uma galeria de arte.
- Bolsas.
- Prémios.
- Subsídios.
- Encomendas.

Exposições institucionais e museológicas

Nas exposições, o principal objectivo não é «vender bilhetes», logo torna-se complicado prever receitas para o sustento e equilíbrio do projecto.

As vendas do catálogo ou *merchandising* podem ajudar, mas é sempre complicado prever receitas para as exposições. Não podemos fazer estimativas.

Os apoios ou patrocínios já contam e muito, pois temo-los logo à partida (ou idealmente deveríamos ter), mas são o Estado e as autarquias e outros donos de instituições culturais (fundações, associações, etc.) quem, através de recursos próprios, viabilizam as exposições, fixas e temporárias, dos museus públicos e privados.

I.5. Outros proveitos

Para além dos proveitos gerados pela entidade, há os proveitos obtidos de entidades terceiras, através de patrocínio/mecenato, acordos de co-produção, subsídios, apoios.

I.5.1. mecenato cultural

Pergunta-se frequentemente qual a diferença entre mecenato e patrocínio. Embora o conceito de mecenato assente no pressuposto da filantropia, do apoio desinteressado, sem contrapartidas, a realidade é bem diferente.

São muito raros os casos de mecenas que apoiam projectos culturais sem esperar contrapartida em termos de notoriedade da marca.

Na prática, o apoio mecenático é um patrocínio que beneficia de mais uma contrapartida: os benefícios fiscais.

Decreto-Lei n.º 74/99, de 16 de Março, com alterações introduzidas pela Lei 160/99, de 14 de Setembro

«Artigo 3.º – mecenato cultural, ambiental, científico ou tecnológico, desportivo e educacional

I – São considerados custos ou perdas do exercício, até ao limite de 5/1000 do volume de vendas ou dos serviços prestados, os donativos atribuídos às seguintes entidades:

- a) cooperativas culturais, institutos, fundações e associações que prossigam actividades de investigação, de cultura e de defesa do património histórico-cultural e outras entidades que desenvolvam acções no âmbito do teatro, do bailado, da música, da organização de festivais e outras manifestações artísticas e da produção cinematográfica, audiovisual e literária;
- b) museus, bibliotecas e arquivos históricos e documentais;
- c) organizações não governamentais de ambiente;
- d) instituições que se dediquem à actividade científica ou tecnológica;
- e) mediatecas, centros de divulgação, escolas e órgãos de comunicação social que se dediquem à promoção da cultura científica e tecnológica;
- f) Comité Olímpico de Portugal, as pessoas colectivas titulares do Estatuto de Utilidade Pública que tenham como objecto o fomento e a prática de actividades desportivas, com excepção das secções participantes em competições desportivas de natureza profissional;
- g) centros de cultura e desporto organizados nos termos dos estatutos do Instituto Nacional de Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL), com excepção dos abrangidos na alínea c) do n.º I do artigo anterior;

- h) estabelecimentos de ensino onde se ministrem cursos legalmente reconhecidos pelo Ministério da Educação;
- i) instituições responsáveis pela organização de feiras universais ou mundiais, nos termos a definir por Resolução do Conselho de Ministros.

2 – O limite previsto no número anterior não é aplicável aos donativos atribuídos às entidades nele referidas para a realização de actividades ou programas que sejam considerados de superior interesse cultural, ambiental, científico ou tecnológico, desportivo e educacional.

Os donativos previstos nos números anteriores são levados a custos em valor correspondente a 120% do respectivo total ou a 130% quando atribuídos ao abrigo de contratos plurianuais celebrados para fins específicos que fixem os objectivos a prosseguir pelas entidades beneficiárias e os montantes a atribuir pelos sujeitos passivos.»

Ex. 1: A empresa H dá um apoio anual a uma galeria:

- montante do apoio = € 5 000
- majoração de 20% (por ser mecenato cultural) = € 1 000
- acréscimo de poupança fiscal – $25\% * € 1 000 = € 250$

Ex. 2: A empresa P dá um apoio a uma companhia de dança para um projecto de 3 anos:

- montante do apoio = € 10 000
- majoração de 30% (por ser mecenato cultural plurianual) = € 3 000
- acréscimo de poupança fiscal – $25\% * € 3 000 = € 750$

«Artigo 5.º – Deduções em IRS por virtude do mecenato

Os donativos atribuídos pelas pessoas singulares residentes em território nacional, nos termos e condições previstas nos artigos anteriores, são dedutíveis à colecta do ano a que dizem respeito, com as seguintes especificações:

- a) Em valor correspondente a 25% das importâncias atribuídas, majoradas em 20%, nos casos em que não estejam sujeitas a qualquer limitação;
- b) Em valor correspondente a 25% das importâncias atribuídas, majoradas em 20%, até ao limite de 15% da colecta, nos restantes casos;
- c) Estão dispensados de reconhecimento prévio desde que o seu valor seja inferior ao que anualmente for fixado por despacho conjunto do Ministro das Finanças e da Tutela;
- d) As deduções só são efectuadas no caso de não terem sido contabilizadas como custos.»

Ex. 1: O indivíduo A, cuja colecta será de € 2 000, dá € 10 000 a uma companhia de teatro:

- 1) $10 000 * 0,25 = 250$
- 2) (majoração 20%) = $€ 250 * 1,2 = € 300$
- 3) confirma se valor de 2 é menor ou igual ao limite de dedução à colecta (15% da colecta) = $2000 * 0,15 = € 300$
- 4) como é igual, deduz a totalidade do valor
- 5) deduz € 300, pelo que o seu apoio efectivo é de € 9700 ($€ 10 000 - € 300$)

Notas:

- só pode pedir-se apoio mecenático para projectos, não para estruturas – os projectos é que podem ter uma maior duração (até 3 anos);
- podem concorrer estruturas colectivas ou indivíduos.

I.5.2. Patrocínios

O patrocínio às artes tem vindo a ganhar espaço nos planos de *marketing* das empresas, na medida em que permite uma maior aproximação entre o produto/marca e o seu público-alvo. Numa ida a um espectáculo, a uma exposição, o cliente está lado a lado com o produto, não existem barreiras, é possível sentir, experimentar o produto. Passa assim a constituir uma alternativa interessante à comunicação massificada feita através dos meios de comunicação tradicionais (rádio, imprensa, *outdoors*).

Apesar desta tendência, na maioria dos casos, os valores investidos são ainda pouco interessantes. Os apoios de empresas privadas a projectos artísticos acontecem ainda de forma esporádica e fora de qualquer programa de apoio especificamente desenhado para esta área. Embora, como sempre, existam excepções. Caso, por exemplo, e nas artes visuais, do Banco Espírito Santo, que desenvolveu dois programas específicos para apoio às artes plásticas:

- **BES PHOTO** (destinado a artistas consagrados) – atribuição de um prémio entre 4 artistas plásticos nomeados e que expõem trabalhos no Centro Cultural de Belém
- **BES REVELAÇÃO** (destinado a novos artistas) – concurso com base na apresentação de *portfolio*. Financiamento de 4 artistas que expõem trabalho em Serralves.

Apesar deste contexto menos positivo, não se trata de uma batalha perdida, mas torna-se essencial que o artista e o produtor ou galerista dominem bem quais os factores críticos de sucesso no processo de angariação e manutenção de patrocínios, tais como:

- **atualizar constantemente os contactos dos patrocinadores** – telefonar antes de enviar a proposta, para saber:
 - para que departamento? (*Marketing*? Relações Públicas? Comunicação e imagem?);
 - a quem enviar? Quem é a pessoa responsável e qual o meio pelo qual prefere ser contactada (fax, correio, e-mail)?
- **enviar as propostas de patrocínio com a devida antecedência** – a maioria das empresas fecha o seu plano de *marketing* no último trimestre do ano anterior: Se a proposta chegar depois, a fatia de orçamento disponível já será muito menor: Cerca de uma/duas semanas após o envio deve confirmar se receberam a proposta;
- **ser profissional na apresentação de propostas** – afastar a ideia do criativo desorganizado e sem objectivos. Há que procurar apresentar a informação de forma sucinta:
 - a) descrição sucinta (1 a 2 parágrafos) do projecto – o quê, onde, quando e porquê. Pode enviar uma imagem (se tiver), caso envie proposta por e-mail ou correio. O dossiê com mais informação deve ser entregue em reunião posterior;
 - b) caracterização do público-alvo e previsões de espectadores/visitantes (com dados numéricos de taxas de ocupação para o espaço em questão, suportados por históricos);
 - c) apresentação das diferentes modalidades/montantes de apoio solicitado;
 - d) descrição das contrapartidas oferecidas, para cada modalidade de apoio. Ideal apresentar plano de promoção (que meios, que quantidades);

- **comunicar quais os benefícios do projecto para o público-alvo do patrocinador** – mais do que tentar vender as qualidades do espectáculo/obra;

- **ser estruturado e criativo na apresentação de contrapartidas** – apresentar diferentes pacotes de contrapartidas, todos eles interessantes, consoante os diferentes patamares de apoio financeiro ou em géneros.

A inserção de logótipo do patrocinador nos meios de promoção do espectáculo/obra já é pouco aliciante. Há que explorar outras contrapartidas, tais como: acções de *sampling* (distribuição de amostras do produto), degustação (prova/experimentação do produto), por exemplo;

- **ser flexível na negociação das contrapartidas** – tentar encontrar um meio-termo entre os interesses do patrocinador e a defesa do projecto artístico – por exemplo: o *product placement* (presença de produtos ou mensagens publicitárias no decorrer do espectáculo);

- **manter o diálogo contínuo com o patrocinador** – caso receba apoio, confirmando se tudo está a correr conforme as suas expectativas, corrigindo desvios. Uma vez terminado o projecto, deve enviar relatório. Não se esqueça que mais difícil do que arranjar o patrocínio é conseguir mantê-lo!

1.5.3. Co-produção

Encontrar um co-produtor interessado em co-suportar as despesas de um ou de mais projectos, e co-aproveitar dos seus resultados, pode ser uma forma muito interessante de conseguir diminuir as suas necessidades financeiras e mais facilmente viabilizar o projecto a nível financeiro – por exemplo: em vez de se preocupar em encontrar € 5 000, basta agora procurar € 2 500. O co-produtor responsabiliza-se pelo financiamento dos outros € 2 500.

A co-produção pressupõe que todos os co-produtores são co-proprietários do espectáculo, partilhando custos e ou proveitos, em percentagens acordadas no acordo de co-produção assinado.

A co-produção pode ser feita em géneros – por exemplo: um teatro/uma galeria que participa na concepção do projecto e cede gratuitamente uma sala, cujo custo de aluguer é habitualmente de € 2 000, a título gratuito, está a ser co-produtor do projecto no valor de € 2 000.

Para além do apoio financeiro ou em géneros, a co-produção assenta num envolvimento das partes desde a fase de planeamento (concepção) do projecto. É mais do que subsidiar ou patrocinar/apoiar mecenaticamente um espectáculo.

Podem ser co-produtores outras organizações culturais nacionais ou estrangeiras, câmaras municipais, etc.

1.5.4. Financiamentos

1.5.4.1. Organismos culturais nacionais

(consultar também CD-RO complementar/agenda de contactos)

Instituto das Artes – IA

Tutelando simultaneamente artes do espectáculo e artes visuais, reunindo assim teatro, dança, música, projectos transdisciplinares/laboratoriais, artes plásticas, arquitectura e design debaixo

do mesmo tecto, o Instituto das Artes fomenta a criação e a divulgação de todas estas áreas e a sua interligação, com uma ideia actual e abrangente do que é a arte contemporânea.

O IA intervém no apoio a:

- criação, formação de públicos e descentralização;
- gestão, internacionalização.

De referir as acções e programas de apoio que têm feito parte da linha programática deste Instituto, destacando-se:

- os apoios pontuais e sustentados às artes dos espectáculo;
- os apoios pontuais à arte contemporânea;
- o acordo tripartido (em parceria com a Gulbenkian e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento);
- as acções nacionais – exemplos: Arte em Campo; Centro de Documentação;
- as acções internacionais – exemplo: Projecto Thierry Salmon – curso de formação teatral avançada;
- os prémios – exemplos: Almada e Revelação Ribeiro da Fonte.

É missão do IA fomentar a criação artística, apoiando os criadores e os seus projectos, colaborando também para a sua qualificação ou fixando o seu trabalho através da recolha ou disponibilização de informação e documentação.

Instituto Português do Livro e das Bibliotecas

- Apoio à edição (dirigido a editoras):
 - ensaísmo e linha de apoio à edição de obras de literatura e cultura africanas;
 - novos autores – todo o escritor que tenha, no máximo, uma obra editada, através de uma editora;
 - dramaturgia portuguesa contemporânea;
 - clássicos da Literatura Portuguesa.
- apoios individuais:
 - bolsas de criação literária, onde está incluída a banda desenhada;
 - apoio à edição de revistas culturais (novas revistas ou já existentes) – pode concorrer qualquer entidade.

Os regulamentos dos programas são objecto de publicação na imprensa escrita.

Instituto Camões

O Instituto Camões é o instituto público que, sob a superintendência do Ministério dos Negócios Estrangeiros, assegura a execução da política externa portuguesa na sua vertente cultural.

Cabe ao Instituto Camões desenvolver a sua actividade nos domínios do ensino, da difusão e promoção da língua portuguesa no estrangeiro, do desenvolvimento da acção cultural externa e da afirmação e valorização da presença da cultura portuguesa no mundo.

Neste âmbito, constitui atribuição específica do Instituto Camões a concessão de bolsas e a atribuição de subsídios ou de outros apoios financeiros a entidades e cidadãos portugueses e estrangeiros.

Fundação Calouste Gulbenkian

Tem objectivos de beneficência, artísticos, educativos e científicos, atribuindo para estes fins subsídios a instituições públicas e privadas e a particulares.

Serviço de Bolsas de Estudo

Os objectivos do Serviço de Bolsas de Estudo são fixados e atingidos através de programas específicos que visam a formação, actualização e aperfeiçoamento de profissionais qualificados e o apoio constante a jovens do ensino secundário e superior com qualificação académica reconhecida, nas diversas áreas do conhecimento e da actividade científica e literária. Atribui:

- bolsas de estudo de longa duração;
- bolsas de estudo de curta duração;
- subsídios para participação em congressos internacionais e estadas de curta duração;
- bolsas a estudantes dos ensinos secundários e superiores.

Serviço de Belas-Artes

A Fundação Calouste Gulbenkian instituiu um conjunto de programas destinados a promover a criatividade nas artes.

Programa de Apoio a Projectos de Criação Artística (Artes Plásticas e Exposições)

A Fundação Calouste Gulbenkian concede subsídios para a realização de projectos de criação artística. Estes subsídios destinam-se à realização de projectos concretos, devidamente calendarizados, nas áreas das artes visuais, em sentido lato.

A Fundação Calouste Gulbenkian apoia projectos que contribuam para o desenvolvimento da obra dos autores e para o incremento da articulação entre artistas e teóricos ou curadores, valorizando as propostas que ponham acento na investigação, seja esta realizada individualmente ou em colaboração.

Programa de Apoio a Exposições (Artes Plásticas e Exposições)

Através deste programa, a Fundação Calouste Gulbenkian concede subsídios para preparação e montagem de exposições de arte no país e no estrangeiro.

Programa de Apoio a Projectos de Desenvolvimento e Divulgação Artística (Artes Plásticas e Exposições)

Este programa define dois alvos principais para a sua acção:

- os agentes artísticos individuais, através do apoio a projectos de documentação e classificação de obras e de contextos expositivos;
- instituições que operem no campo da divulgação, promoção e ensino artístico, para o desenvolvimento de projectos específicos.

Acordo Tripartido (Artes Plásticas e Exposições)

Firmado entre a Fundação Calouste Gulbenkian, o Ministério da Cultura e a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, este programa apoia projectos de divulgação internacional da arte portuguesa no estrangeiro e que desenvolvam o intercâmbio artístico internacional.

Programa de Apoio à Consolidação de Estruturas Teatrais (Teatro)

Destinado a estruturas teatrais com mais de quatro anos de actividade regular, este programa contempla o apoio a diferentes tipos de solicitações, quando justificadas, desde que sejam pertinentes para a consolidação e o desenvolvimento das estruturas teatrais.

Programa de Apoio à Investigação Técnica e Artística na Área Teatral (Teatro)

Este programa destina-se a apoiar projectos, na área da formação continuada, técnica e artística, dos profissionais de teatro apresentados por companhias ou entidades individuais profissionais, tendo como prioridade o apoio a novos projectos, que venham preencher lacunas existentes no tecido teatral português, nomeadamente, a promoção de estágios de acolhimento em regime de «residência» e o apoio a criadores estrangeiros quando integrados em acções directamente ligadas ao teatro português.

Programa de Apoio a Novos Encenadores (Teatro)

O presente programa destina-se a apoiar projectos profissionais teatrais e multidisciplinares com ênfase na área teatral, apresentados por encenadores de idade não superior a 35 anos e com um máximo de 5 produções profissionais já realizadas.

Dança

Relativamente à dança, são concedidos apoios pontuais, através do Serviço de Belas-Artes, sobretudo ao nível da formação de artistas (bolsas, publicações, etc.).

Serviço de Música

Este serviço desenvolve uma ampla acção que se articula, fundamentalmente, em torno de cinco pólos:

- ciclos de concertos por solistas e agrupamentos convidados;
- educação musical;
- preservação e divulgação do património cultural português;
- incentivo à criação musical;
- atribuição de bolsas de estudo e subsídios.

Deste Serviço depende o Coro e a Orquestra Gulbenkian.

Serviço de Educação

- Ensino Superior – Tem por objectivo dar apoio a iniciativas que visam a melhoria da qualidade da formação de nível superior que às Universidades, Institutos Politécnicos e Instituições de alta cultura compete realizar;
- Educação Pré-Escolar, Básica, Secundária e Profissionalizante.

O Serviço de Educação, através da distribuição de subsídios, procura complementar as carências relativas à falta de equipamento elementar e favorecer diversos modelos de intervenção educativa.

Serviço internacional

Desenvolve acções que visam, prioritariamente, a difusão da cultura no estrangeiro. Estas acções são conduzidas unilateralmente ou em regime de intercâmbio e, em muitos casos, em colaboração com outras instituições portuguesas ou estrangeiras.

- Reabilitação do património histórico português no estrangeiro;
- promoção da cultura portuguesa no estrangeiro;
- bolsas de estudo e subsídios de viagem.

De destacar ainda o Programa Gulbenkian de Criatividade e Criação Artística.

Atenção às alterações, que prometem continuar, que a Fundação tem sofrido recentemente com a re-organização de serviços e de modalidades de apoio. Consulte o nosso CD-ROM e igualmente o *site* da Fundação.

Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento

Tem por objectivo contribuir para o desenvolvimento económico e social de Portugal, através da cooperação entre o nosso país e os Estados Unidos da América nos domínios empresarial, educativo, científico, tecnológico e cultural. Concede bolsas e subsídios a projectos artísticos.

Fundação Oriente

Apoia e realiza iniciativas de carácter cultural, educativo, artístico e filantrópico, que de alguma forma contribuam para o aprofundamento das relações históricas entre Portugal e o Extremo-Oriente, especialmente com a República Popular da China.

Dá um apoio especial a iniciativas que, em Macau, visem a valorização do património cultural e artístico, o progresso educativo e o desenvolvimento científico do território.

CPAI – Clube Português de Artes e Ideias

O Clube Português de Artes e Ideias é uma associação de utilidade pública que visa promover as artes contemporâneas em geral.

As actividades desenvolvem-se na elaboração de concursos, nomeadamente o concurso Jovens Criadores, bem como o Concurso Teatro na Década ou ainda o concurso Pépinières – Residências na Europa para Jovens artistas. Destaque também para o concurso Videolisboa – Festival Internacional de Vídeo.

O Clube Português de Artes e Ideias tem também apoiado e promovido alguns jovens artistas, quer através de apoio logístico, quer por meio de divulgação ou selecção para outros eventos nacionais ou internacionais.

Autarquias

As câmaras municipais podem apoiar a realização de projectos culturais através da concessão, não só de apoios financeiros, mas também de apoios à promoção e divulgação, cedência de espaços e/ou de equipamentos.

Centro Nacional de Cultura

Tem como objectivo a divulgação do papel desempenhado pela cultura portuguesa no mundo e a actualização das suas relações com outras culturas. Isto é feito através de exposições, de publicações, de cursos de formação, de viagens de estudo de âmbito cultural e de colóquios. Para além das actividades dirigidas ao grande público, o CNC organiza ateliês infantis, acções de formação específica para jovens, professores e guias de turismo cultural, promove cursos livres abrangendo as mais diferentes áreas e presta serviços culturais a associações, empresas, autarquias e organismos públicos.

Programa Operacional da Cultura

A criação de um Programa Operacional para a Cultura no Quadro Comunitário de Apoio para Portugal, no período 2000-2006 (QCA III), constitui uma medida inovadora no quadro comunitário, dado que se tratou do primeiro Programa Operacional da Cultura, na União Europeia.

A criação de um Programa Operacional Autónomo para a área da Cultura resulta essencialmente da clara assunção de que a política cultural constitui um eixo fundamental da estratégia de desenvolvimento social e económico do País.

O objectivo de valorização cultural passou a valer por si mesmo e pelas potencialidades intrínsecas do sector cultural na dinamização das actividades económicas, designadamente pela crescente importância das indústrias de conteúdos, na valorização dos recursos humanos e na criação de emprego qualificado.

1.5.4.2. Outros Apoios Públicos e Privados Nacionais Susceptíveis de Serem Canalizados para Projectos Artísticos

(consultar também CD-RO /agenda de contactos)

Instituto Português da Juventude (IPJ)

O Instituto Português da Juventude é o organismo do Estado ao qual compete a concretização das medidas adoptadas no âmbito da política de juventude, estimulando e apoiando os jovens em actividades de carácter social, cultural, artístico, científico, educativo, desportivo ou económico. Para o IPJ, jovens são apenas os menores de 30 anos.

Para além dos apoios de carácter pontual a projectos de formação, informação, intercâmbio nacional e internacional, participação em seminários e encontros (que devem ser solicitados com a antecedência mínima de 60 dias em relação à data da sua realização), o IPJ é responsável pela gestão de alguns programas específicos que nos parecem poder ser utilizados pelos profissionais das artes e que a seguir indicamos.

Associações juvenis

Consideram-se associações juvenis as associações que reúnam cumulativamente os seguintes requisitos:

- tenham personalidade jurídica;
- tenham, pelo menos, dois terços dos sócios com idade inferior a 30 anos;
- prossigam objectivos sociais, culturais, educativos, artísticos, científicos ou de intercâmbio;
- o órgão executivo seja integrado, numa percentagem de pelo menos 60%, por jovens com idade inferior a 30 anos.

As associações juvenis podem beneficiar de vários tipos de apoio, desde que estejam inscritas no Registo Nacional das Associações Juvenis (RNAJ). Para tanto, devem formalizar o seu pedido de inscrição nos serviços centrais ou regionais do IPJ, mediante a apresentação dos seguintes documentos:

- ficha de inscrição em modelo próprio;
- cópia dos estatutos e da respectiva publicação no Diário da República;
- declaração onde conste o número total de associados e o número de associados com idade inferior a 30 anos;
- declaração onde conste a relação nominal dos membros do órgão executivo e respectivas datas de nascimento, assinada pelo presidente do mesmo órgão e autenticada com carimbo próprio;
- cópias dos bilhetes de identidade dos membros do órgão executivo.

Uma vez aceite a inscrição, há que ter em conta que durante os meses de Maio, Junho e Julho deverá ser enviada à Delegação-Geral do IPJ do distrito a ficha de avaliação das condições de inscrição no RNAJ.

Programa de Apoio às Associações Juvenis (PAAJ)

Só podem beneficiar dos apoios técnicos e financeiros previstos neste programa as associações juvenis e outras entidades inscritas no Registo Nacional de Associações Juvenis (RNAJ), sendo as Associações de Estudantes objecto de legislação específica.

Há a considerar duas modalidades de apoio:

1 – Plano de desenvolvimento – apoia mais de uma área, com base num plano de actividades devidamente fundamentado e com todos os elementos relevantes (objectivos, acções a desenvolver, número de jovens participantes, meios humanos, materiais e financeiros necessários, calendarização e orçamento);

2 – Apoio pontual – apoia uma área, com base num pedido de apoio devidamente fundamentado. A associação não pode pedir apoio para mais de quatro áreas durante um período de 12 meses.

As modalidades supracitadas têm aplicação nas seguintes áreas:

- infra-estruturas;
- equipamento;
- recursos humanos;
- actividades;
- relações internacionais;
- funcionamento;
- publicações;

- formação;
- documentação;
- informação;
- assessoria jurídica.

As candidaturas das associações juvenis devem ser entregues nas Delegações Regionais ou nos Serviços Centrais do IPJ até 30 de Novembro do ano que antecede o apoio para a modalidade «plano de desenvolvimento» e com antecedência de 20 dias úteis para a modalidade «apoio pontual».

Fundação da Juventude

Presta apoio técnico e financeiro a projectos e realiza um sem-número de actividades e programas, dispondo também de espaços para exposições e reuniões em áreas que são cedidas gratuitamente ou em condições especiais aos jovens, organizados em associações, e a empresas ou instituições que procurem um local para as suas acções.

Ninhos de empresas

São espaços físicos dotados de infra-estruturas de apoio técnico e material onde os jovens podem exercer as actividades empresariais, na área de serviços. Os ninhos de empresas destinam-se aos jovens entre os 18 e os 35 anos, recém-licenciados ou com formação profissional especializada, que se queiram agrupar, num mínimo de dois e máximo de quatro, para constituir a sua empresa na área de serviços.

As empresas a criar instalam-se em gabinetes pagando uma renda simbólica pela ocupação desse espaço, por um período de três anos, não renovável. Será garantido a todas as empresas o apoio de secretaria, telefone, telefax, fotocópia, auditório, sala de reuniões e sala de exposições, entre outros.

A formalização da candidatura deverá ser feita através do preenchimento de impresso próprio.

Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP)

Programas e medidas

Colocação

- *Unidades de Inserção na Vida Activa (UNIVA)* – têm como objectivo facilitar a inserção e a articulação entre a formação e a vida activa. Os destinatários são jovens candidatos ao primeiro emprego e os apoios concedidos são de ordem técnica e financeira;
- *Clubes de emprego* – visam resolver os problemas de desempregados de longa duração, sendo os apoios concedidos de ordem financeira e técnica.

Criação de emprego

- *Regimes de Incentivos às Microempresas* – visam apoiar a criação líquida de postos de trabalho, através do desenvolvimento de microempresas que contribuam para a dinamização económica e social das regiões menos desenvolvidas. Os destinatários são as empresas até 9 trabalhadores, empresas já existentes, com mais de 9 e menos de 50 trabalhadores, instituições sem fins lucrativos e promotores individuais. São dados apoios técnicos à preparação das candidaturas e apoios financeiros através de subsídios a fundo perdido ao investimento;

- *Apoio à Criação do Próprio Emprego (ACPE)* – visa apoiar a criação do próprio emprego de jovens entre os 18 e os 25 anos e desempregados de longa duração, no exercício de actividades independentes. É concedida formação em gestão, estágios e subsídios;
- *Conservação do Património Cultural (CPC)* – visa promover a criação de novos empregos em áreas ligadas à conservação do património cultural. Os destinatários são jovens desempregados entre os 18 e os 25 anos de idade, adultos desempregados de longa duração e desempregados com licenciatura, bacharelato ou equivalência ao 12.º ano. São dados formação de base, estágios e subsídios;
- *Núcleo de Apoio à Criação de Empresas (NACE)* – visa acolher projectos específicos de criação de empresas, assegurando as condições físicas, técnicas e financeiras a pessoas singulares maiores de 18 anos, sociedades e cooperativas.

Formação e emprego

- *Bolsa de formação da iniciativa do trabalhador* – visa proporcionar aos trabalhadores empregados e desempregados formação com vista a melhorar as suas condições de empregabilidade;
- *bolsas para emprego temporário* – visa permitir que as empresas qualifiquem profissionalmente os seus trabalhadores em casos de substituição temporária;
- *estágios profissionais* – visa complementar as competências socioprofissionais de jovens qualificados, através da frequência de um estágio em contexto laboral. Destinam-se a jovens desempregados com idade entre os 16 e os 30 anos, com qualificação de nível superior ou intermédio. É concedida uma bolsa ao estagiário, é dado apoio às entidades organizadoras e ao orientador de estágio.

Reabilitação profissional

- *Iniciativas Locais de Emprego* – visam apoiar a criação directa de postos de trabalho. Destinam-se aos desempregados, jovens à procura do primeiro emprego e trabalhadores em risco de desemprego. São concedidos apoios de ordem técnica – formação em gestão e acompanhamento – e financeiros – subsídios a fundo perdido e subsídios reembolsáveis.

Inserção

- *Formação profissional especial* – visa promover a autonomia socioeconómica e profissional de pessoas pertencentes a grupos sociais marginalizados, nomeadamente desempregados de longa duração, minorias étnicas, imigrantes, reclusos, ex-reclusos, toxicodependentes e ex-toxicodependentes. É concedido apoio técnico e financeiro às entidades promotoras;
- *Projecto Vida* – visa apoiar projectos de reinserção socioprofissional de indivíduos com problemas de toxicodependência.

Informação e orientação profissional

- *Sessões colectivas de orientação* – visam apoiar a elaboração de projectos pessoais/profissionais.

Todos os esclarecimentos adicionais referentes aos programas e medidas acima descritos serão prestados pelo Centros de Emprego da área de residência/sede de empresa.

O Icep Portugal

O Icep, instituto governamental tutelado pelo Ministério da Economia, tendo a missão de promover a internacionalização da economia portuguesa, lançou em 1997 um Programa de Estágios Internacionais de carácter inovador – o Contacto@Icep.

Inovador, por um lado, pelo facto de promover um complemento na área da gestão internacional na formação de base de jovens recém-licenciados que apostam numa carreira profissional internacional.

«Criar um escol de quadros capazes de acrescentar valor nas empresas portuguesas presentes na economia mundial, não apenas do ponto de vista técnico mas também da gestão entre culturas, e de poderem ser apresentados como factor de atracção a potenciais investidores» foram os objectivos definidos para o Contacto@lcep, tal como os enunciou um dos fundadores do Programa.

Inovador, por outro lado, pelo facto de concorrer para o objectivo estratégico da internacionalização da economia portuguesa, pelo estabelecimento de uma rede de contactos internacionais, pela difusão da imagem de Portugal no mundo e ainda pela instituição de uma Rede Informal de Conhecimento, a Rede Networkcontacto, pronta e habilitada a responder de uma forma personalizada a cada questão das empresas portuguesas com interesse nos mercados internacionais.

IAPMEI – Instituto de Apoio às Pequenas e Médias Empresas e ao Investimento – (Departamento de Assistência Empresarial)

É um instituto que exerce a sua actividade sob a tutela do Ministério da Economia e tem por objectivo a concepção e execução de políticas de apoio ao desenvolvimento empresarial, visando especialmente a modernização e inovação do segmento das pequenas e médias empresas dos sectores secundário e terciário.

ANJE – Associação Nacional de Jovens Empresários

Colabora activamente na instituição de mecanismos de apoio e incentivo aos Jovens Empresários, através da criação e instalação de empresas e do fomento do emprego e auto-emprego.

INATEL

O INATEL, hoje tutelado pelo Ministério do Trabalho e da Solidariedade Social, afirma-se como um grande prestador de serviços sociais, nas áreas do turismo social e sénior; do termalismo social e sénior; da organização dos tempos livres, da cultura e do desporto.

No âmbito da cultura, através da rede de delegações e subdelegações por todo o país, o INATEL oferece uma vasta actividade cultural aos seus associados, como é exemplo a formação cultural dada a dirigentes associativos, executantes artísticos e a todos através das Escolas do Lazer.

São levados a efeito diferentes concursos de criatividade artística; apoiados os CCD dinamizando e divulgando as suas iniciativas culturais; organizados Planos de Apoio Nacionais para as vertentes de Etnografia, Música e Teatro amadores e editada dramaturgia portuguesa contemporânea.

São ainda produzidos e apoiados espectáculos quer de raiz rural ou urbana, um pouco por todo o país. Destaque para as seguintes iniciativas:

- Concurso INATEL/Teatro Novos Textos;
- Grande Prémio INATEL;
- Prémio Miguel Rovisco.

Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

Programa Operacional Sociedade do Conhecimento

Visa colocar Portugal entre os países mais avançados na área das novas tecnologias de informação e conhecimento. Destaque para as seguintes acções:

- Espaços Internet – apoio à criação de espaços públicos de acesso à internet em todos os municípios do país;
- Conteúdos para a Banda Larga – financiamento de projectos de produção ou disponibilização de conteúdos e respectivas aplicações em português na internet, sendo dada especial preferência a conteúdos e aplicações para internet de banda larga;
- Pontos Banda Larga – apoio à criação de Pontos Banda Larga Públicos de acesso à internet em banda larga em espaços públicos;
- Cidades Digitais – projectos integrados que reúnam várias entidades participantes, públicas ou privadas, para cidades do país;
- FASI – fundo de apoio à dinamização da Sociedade da Informação em Portugal, vocacionado para apoiar acções pontuais, de reduzida dimensão;
- Campus Virtuais – apoio a projectos de criação de aplicações e redes de comunicações, a produção de conteúdos e a disponibilização de serviços, promovidos por Universidades Públicas e Privadas e Institutos Superiores Politécnicos.

I.5.4.3. Organismos bilaterais

(consultar CD-RO /agenda de contactos)

Para projectos de teatro e dança relacionados com artistas de um determinado país ou que envolvam intercâmbios artísticos e culturais bilaterais, poderá também obter algum apoio (designadamente, para viagens) junto dos organismos responsáveis pela acção cultural do país em causa no estrangeiro.

Citamos apenas alguns: British Council/Instituto Britânico, Institut Franco-Portugais, Goethe Institut/Instituto Alemão, Instituto Cervantes, Instituto Italiano, Pro Helvetia.

I.5.4.4. Apoios da União Europeia/cooperação europeia

(consultar também CD-RO /agenda de contactos)

Para a maioria dos portugueses, a União Europeia são fundos, é dinheiro. Embora não partilhemos desta visão restrita de Europa, não queremos deixar de dar algumas «dicas» sobre financiamentos comunitários e a utilização que deles podem fazer os profissionais do teatro, da dança e da música. Para uma informação mais completa sobre estas questões e sobre outras fontes de financiamentos internacionais aconselhamos a consulta do livro *More Bread and Circuses – Who Does What for the Arts in Europe?*, editado pelo IETM e pelo Arts Council of England. Existe também em versão francesa. Pode ser pedido ao IETM.

As iniciativas dos agentes económicos europeus podem ser financiadas através dos fundos estruturais, dos programas comunitários e das iniciativas comunitárias.

Os fundos estruturais destinam-se a implementar a política de coesão económica e social da Comunidade, cujo objectivo é promover o desenvolvimento equilibrado dos vários países europeus. O Fundo Social Europeu (FSE) e o Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) são fundos estruturais. Deles beneficiam os países mais pobres da Comunidade: Espanha, Grécia, Irlanda, Portugal e algumas regiões de Itália. Estes fundos são concedidos pela Comunidade para financiar programas e projectos de desenvolvimento da iniciativa do Estado-Membro beneficiário. PEDIP (indústria) e PRODEP (educação) são os nomes de programas portugueses financiados por aqueles fundos.

A gestão dos fundos estruturais pertence aos Estados-Membros, os projectos beneficiários são de âmbito nacional, isto é, envolvem apenas empresas e entidades do Estado-Membro em causa e as candidaturas aos financiamentos são efectuadas localmente.

Os programas comunitários destinam-se a viabilizar e financiar a acção da Comunidade em determinadas áreas da sua intervenção, designadamente cultura (Culture 2007, por exemplo).

Os projectos apoiados através de programas comunitários têm de ter uma componente transnacional, isto é, devem incluir participantes de, pelo menos, 3 Estados-Membros. Estes programas são geridos directamente pela Comissão Europeia, existindo gabinetes técnicos de cada um dos programas nos vários Estados-Membros.

As iniciativas comunitárias destinam-se a financiar projectos em áreas que a Comunidade considera de especial interesse e que complementam os objectivos de desenvolvimento prosseguidos pelos Estados-Membros e apoiados através dos fundos estruturais. Por exemplo, o desenvolvimento rural (Leader), o emprego e desenvolvimento de recursos humanos (Now, Horizon, Youthstart), Os projectos a financiar devem ter ou não um carácter transnacional, conforme os casos, devem, sobretudo, ser inovadores e possibilitar o desenvolvimento de «boas práticas» e de «modelos transferíveis». As candidaturas a estes financiamentos são efectuadas localmente, em cada um dos Estados-Membros.

A importância crescente do sector cultural no desenvolvimento económico dos países europeus, designadamente no que diz respeito ao elevado potencial de criação de postos de trabalho apresentado pelo sector, contribui para que todos estes financiamentos possam e estejam a ser cada vez mais utilizados pelos profissionais das artes para a realização dos seus projectos.

Nos programas comunitários há muito menos dinheiro para atribuir; os projectos têm de ter um carácter transnacional e estão em concorrência com os restantes Estados-Membros da União Europeia.

Nas iniciativas comunitárias, as verbas a atribuir também são relativamente reduzidas, mas podem constituir um financiamento interessante para projectos mais inovadores e de pequena dimensão.

Programa Culture 2007

No seguimento do programa Culture 2000, que termina em 2006, destinado a promover a cooperação cultural entre países da União Europeia, nas áreas das artes do espectáculo, artes visuais, património, promoção do livro e da leitura e tradução, será lançado o Programa Cultura 2007.

Este programa estará em vigor entre 2007 e 2013.

Programa eContentPlus

O Programa eContentPlus tem por objectivo tornar os conteúdos digitais na Europa mais acessíveis, utilizáveis e exploráveis, facilitando a criação e difusão de informações – em áreas de interesse público – a nível comunitário.

Programa AL-Invest

Promoção da cooperação internacional de longo prazo entre PME da UE e da América Latina, mediante o estímulo de contactos directos entre as empresas, nomeadamente através da organização de reuniões de pequena escala, a nível sectorial, na UE e na América Latina.

ÁsiaInvest

O Programa ÁsiaInvest foi desenvolvido pela Comissão Europeia, no âmbito das iniciativas destinadas a promover a cooperação económica entre a União Europeia e a Ásia. O seu objectivo é ajudar as PME da União Europeia e da Ásia nas suas estratégias de internacionalização, facultando-lhes a informação necessária para a tomada de decisões sobre parcerias, mercados e investimentos.

Acordos de Cooperação Icep/Portugal/CDE

O CDE – Centro para o Desenvolvimento da Empresa é um organismo paritário UE/ACP, criado com o objectivo de apoiar o desenvolvimento de empresas e associações profissionais dos países ACP. Em Portugal, o CDE é representado pelo Icep Portugal, com o qual mantém um Acordo de Cooperação desde 1987.

Programa Leonardo da Vinci

O Programa Leonardo da Vinci é um programa comunitário de acção em matéria de formação profissional e destina-se a apoiar e complementar as actividades nacionais para a melhoria da qualidade das políticas e práticas de formação.

Programa MEDIA Plus

Programa de incentivo ao desenvolvimento, à distribuição e à promoção de obras audiovisuais europeias, dentro e fora da Comunidade, destinado a reforçar a indústria audiovisual europeia. A vigência dos Programas Media, incluindo o MEDIA Plus, foi alargada até final de 2006.

Programa LIFE

O objectivo geral do LIFE é contribuir para o desenvolvimento sustentável na Comunidade e para a aplicação e o desenvolvimento da política comunitária no domínio do ambiente, em especial em matéria de integração do ambiente nas restantes políticas comunitárias. Este programa é constituído por três componentes temáticas – LIFE Ambiente, LIFE Natureza e LIFE Países Terceiros.

Euro-Mediterranean Partnership/Programa MEDA

Lançada na Conferência de Barcelona em 1995, a parceria Euro-Mediterrânica foi estabelecida entre a União Europeia e 12 países mediterrânicos: Marrocos, Argélia, Tunísia, Egipto, Israel, Jordânia, Palestina, Líbano, Síria, Turquia, Chipre e Malta.

MEDA é o programa no âmbito da parceria euro-mediterrânica. Através de um conjunto de medidas, o programa pretende contribuir para as iniciativas de interesse comum nas três vertentes da parceria euro-mediterrânica:

- reforço da estabilidade política e da democracia;
- criação de uma zona de comércio livre euro-mediterrânica;
- desenvolvimento da cooperação económica e social, em função da dimensão humana e cultural.

Ao programa podem candidatar-se Estados e regiões, assim como autoridades locais, organizações regionais, entidades públicas, comunidades locais ou tradicionais, organizações de apoio às empresas, operadores privados, cooperativas, associações, fundações e organizações não governamentais.

Programa TACIS

Programa de cooperação entre a União Europeia e a Europa Oriental e Ásia Central. Constitui uma iniciativa da União Europeia destinada a ajudar os Novos Estados Independentes a realizar a transição para a economia de mercado e a fortalecer as suas sociedades democráticas. Visa estabelecer parcerias e promover a cooperação inter-regional e transfronteiriça entre os Novos Estados Independentes e entre estes e os membros da União Europeia. Estas ligações devem existir não só entre os governos, mas também entre organizações públicas e privadas, bem como entre comunidades e entidades individuais.

Beneficiários

O TACIS é o principal programa que garante o fornecimento de *know-how* aos 13 Novos Estados Independentes da ex-União Soviética: Arménia, Azerbaijão, Bielorrússia, Cazaquistão, Geórgia, Moldávia, Quirguistão, Rússia, Tajiquistão, Turquemenistão, Ucrânia, Usbequistão, Mongólia. O apoio consiste na concessão de financiamento que estimule a troca de conhecimentos e de experiência técnica especializada através de parcerias, ligações mais ou menos generalizadas, estabelecidas a todos os níveis da sociedade.

Programa JUVENTUDE

O programa JUVENTUDE promove a mobilidade, o espírito de iniciativa, a aprendizagem intercultural e a solidariedade entre os jovens de toda a Europa e do mundo.

Este programa dirige-se essencialmente aos jovens entre os 15 e os 25 anos com residência legal

num dos 15 Estados-Membros da União Europeia ou num outro qualquer país participante no programa.

A título de exemplo, são os seguintes os grupos que poderão beneficiar do programa JUVENTUDE:

- grupos de jovens que desejem participar em esquemas de intercâmbio;
- jovens que desejem lançar uma iniciativa nas respectivas comunidades locais;
- jovens que queiram envolver-se no serviço voluntário;
- ex-voluntários que procurem dar seguimento às suas experiências;
- organizações de juventude;
- dirigentes associativos;
- animadores de juventude;
- gestores ou organizadores de projectos;
- autoridades locais;
- outras organizações com actividades no terceiro sector;
- e outros que estejam, de algum modo, envolvidos no domínio da juventude e da educação não formal.

O programa JUVENTUDE não é uma iniciativa comunitária isolada. Juntamente com os programas Sócrates e Leonardo da Vinci, constitui um dos vários instrumentos que visam criar um espaço europeu de educação – formal e informal – e de formação profissional.

Sócrates e Leonardo da Vinci são os principais programas nas áreas da educação e da formação profissional. O programa JUVENTUDE, ao oferecer actividades centradas numa experiência de educação não formal, complementa inteiramente estes dois programas.

Através destes outros programas, alunos, formandos, professores e outros profissionais podem acrescentar uma componente europeia aos seus planos de estudo, formações ou carreiras. Com o programa TEMPUS, a Comunidade Europeia apoia as iniciativas no âmbito do ensino superior; envolvendo os países da Europa Central e Oriental e uma série de outros países.

A Comissão Europeia apoia igualmente a rede de informação EURODESK, cujos parceiros, nos Estados-Membros e em vários outros países, são especialistas em informação destinada aos jovens. São eles os primeiros pontos de contacto ideais para quem procura informações gerais relativas aos programas comunitários no domínio da juventude e para todos quantos operam nesta área.

Programa Leonardo da Vinci

O programa Leonardo da Vinci tem por objectivo o desenvolvimento da política de formação profissional da Comunidade, a qual deve apoiar e completar as acções dos Estados-Membros, bem como da Islândia, do Liechtenstein e Noruega, nesta matéria.

O programa apoia projectos-piloto transnacionais que promovam, designadamente, a melhoria da formação profissional inicial, a igualdade de oportunidades entre homens e mulheres, a formação de planificadores e gestores, a definição e antecipação de qualificações e competências profissionais, a cooperação reforçada entre empresas e universidades.

O programa Leonardo da Vinci apoia ainda a realização de estágios de jovens em formação profissional inicial, empregados ou desempregados noutros países da Comunidade e intercâmbios entre formadores, responsáveis pela concepção e gestores de programas de formação.

Anualmente são publicados os anúncios para apresentação de candidaturas. Podem candidatar-se empresas, escolas, centros de formação profissional e outros organismos de formação.

Programa Sócrates

Como programa de acção da Comunidade Europeia na área da educação, o Programa Sócrates II dá especial atenção à aprendizagem ao longo da vida e contribuirá para a consecução dos objectivos da política definida no Conselho de Lisboa (Março de 2000), que colocou o desenvolvimento da sociedade do conhecimento no topo da agenda política da União Europeia.

Os seus objectivos são os seguintes:

- reforço da dimensão europeia na educação a todos os níveis;
- promoção da melhoria quantitativa e qualitativa do conhecimento das línguas da União Europeia, especialmente das menos utilizadas e ensinadas;
- promoção da cooperação e da mobilidade no domínio da educação;
- incentivo à inovação através do desenvolvimento de práticas pedagógicas e de materiais didácticos e exploração de temas de interesse comum no domínio das políticas de educação.

Para mais informações, contacte a Agência Nacional para os Programas Sócrates e Leonardo da Vinci.

Programa Emprego e Adapt

Eixo NOW (New Opportunities for Women)

Now é a iniciativa comunitária que visa promover a igualdade de oportunidades e de tratamento, através de intervenções de apoio à (re)inserção, à promoção profissional e à criação de actividades independentes.

O programa Now pode apoiar acções de formação, projectos de cooperação e de redes entre as diversas entidades de formação e emprego, bem como a criação de pequenas empresas e de cooperativas por parte de mulheres.

Anualmente é aberto um prazo para apresentação de candidaturas. Podem candidatar-se organismos de formação profissional públicos ou privados, parceiros económico-sociais, entre outros.

Eixo Horizon

Horizon é a iniciativa comunitária que visa promover a integração socioeconómica de pessoas com deficiência e de grupos mais desfavorecidos.

O programa Horizon pode apoiar, designadamente, acções de formação, dirigidas quer a técnicos de formação, quer aos grupos-alvo propriamente ditos, a criação de microempresas e a promoção do auto-emprego.

Podem candidatar-se empresas e organizações não governamentais envolvidas no apoio à inserção de grupos desfavorecidos, entre outros.

Eixo Youthstart

Youthstart é a iniciativa comunitária que visa promover a integração socioeconómica de jovens com menos de 20 anos, com dificuldades de inserção na vida activa.

O programa apoia a realização de acções de formação de jovens, a formação de formadores, o desenvolvimento de experiências-piloto de formação e emprego de base comunitária, a criação de microempresas nas áreas, nomeadamente, do apoio social e cultural à comunidade,

ambiente, preservação e defesa do património. Podem candidatar-se entidades empregadoras, designadamente, empresas e organizações não governamentais, entre outros.

Eixo Integra

Visa promover medidas de melhoramento de acesso ao emprego dos grupos vulneráveis que se encontram excluídos ou em risco de exclusão.

Programa Leader

Leader é a iniciativa comunitária que tem por objectivo o desenvolvimento equilibrado do mundo rural, procurando estimular o aparecimento de alternativas económicas que possam compensar o declínio das actividades agrícolas tradicionais e, deste modo, fixar as populações nas zonas rurais. O programa Leader pode apoiar projectos de formação, a criação de emprego, projectos de preservação e melhoria do ambiente e da qualidade de vida. Os principais beneficiários deste programa são as associações de desenvolvimento local (grupos de acção local), constituídas por entidades públicas e privadas, cujo objectivo é precisamente definir e implementar uma estratégia integrada de utilização destes financiamentos.

Portal Europeu sobre a Cultura

É o portal da União Europeia na internet (<http://europa.eu.int/>). Permite acompanhar a actualidade da União Europeia e obter informações de base sobre a integração europeia. O utilizador pode igualmente consultar o conjunto de textos legislativos em vigor ou em discussão, visitar os sítios de cada instituição, bem como consultar as páginas relativas ao conjunto das políticas da União Europeia, em conformidade com as competências que lhe são atribuídas pelos Tratados.

Centro de Informação Europeia Jacques Delors

O novo portal Eurocid dá mais Europa aos cidadãos através dos sites: Informação, Formação, Comunidade, Mediateca e Institucional.

Permite:

- aprender Europa em jogos, animações e apresentações;
- pesquisar convites para candidaturas a programas comunitários e nacionais em aberto;
- consultar e anunciar na agenda lusófona e europeia de eventos sobre a UE;
- consultar e publicar na biblioteca digital do CIEJD teses, monografias ou estudos sobre a UE;
- conhecer os projectos e procurar parceiros nos clubes europeus.

Centre de Ressources sur L'Europe et la Culture – Le Relais Culture Europe

Le Relais Culture Europe é o ponto de contacto francês para o programa Culture 2000, que foi criado em 1998 numa iniciativa da Comissão Europeia.

A evolução do sector da cooperação europeia levou a que o Relais Culture Europe tenha alargado a sua actividade original de estrutura de apoio aos agentes culturais que procuram levar a cabo projectos de cooperação cultural, passando a integrar progressivamente, no seu modo de acção,

a noção de trabalho em rede a nível regional, nacional, europeu e «extra-europeu».

A actividade do Relais Culture Europe organiza-se em torno dos seguintes eixos de acção:

- a criação de uma rede de pólos regionais;
- o desenvolvimento de parcerias com os pólos regionais, as agências nacionais e as redes culturais europeias.

Pôles Régionaux Culture Europe

Projecto da responsabilidade do Relais Culture Europe, disponível para consulta do operador cultural, no *site* www.poles-rce.fr.

Este projecto tem por base o facto de a política regional europeia ser uma das principais políticas da União Europeia, promovendo a emergência e o suporte dos projectos culturais, desafiando os promotores culturais a conceberem os seus projectos, assentes numa estratégia de desenvolvimento territorial.

REGIOCULTUR

Le Relais Culture Europe, em parceria com três regiões – Lorraine, Nord-Pas-de-Calais e PACA –, gere o projecto Regioculture, que visa defender o lugar da cultura no seio das futuras políticas de coesão e desenvolvimento rural para o período 2007-2013, posicionando-a como factor de desenvolvimento económico e social das regiões.

G2CC – Gateway to Cultural Cooperation

O projecto G2CC foi fundado pela União Europeia.

Os quatro co-organizadores do G2CC são a On-the-move, o ERICarts Institute, a European Cultural Foundation/Laboratory of European Cultural Cooperation (the LAB) e a Fitzcarraldo Foundation.

O G2CC constitui o primeiro passo para a implementação de um novo Portal para a Cooperação Cultural Europeia que visa analisar e facilitar o acesso a informação e conhecimento sobre a cooperação cultural europeia, estabelecendo um modelo que estimule o diálogo entre os vários países envolvidos.

On-the-move

Promover a mobilidade dos profissionais da cultura é um dos grandes objectivos da União Europeia. A fim de responder a esta preocupação, o Relais Culture Europe (RCE) decidiu dedicar parte da sua actividade aos assuntos da mobilidade dos profissionais da cultura na Europa, participando na iniciativa «On-the-move» desenvolvida pelo IETM (International European Theater Network – www.ietm.org), que assenta no *site* www.on-the.move.org, dedicado aos assuntos relacionados com a mobilidade dos artistas no território europeu.

Este *site* disponibiliza também informação sobre acções internacionais, projectos e o seu financiamento, nas áreas do teatro, dança, música e outras disciplinas das artes *performativas*.

Tem como destinatários principais os artistas da União Europeia e países vizinhos, ajudando-os a procurar fontes de informação (*links* para bases de dados, centros de informação, redes de cooperação) e meios de financiamento para as suas actividades (nacionais e internacionais, dos sectores público e privado).

European Cultural Foundation

Tem por objectivo promover a cooperação cultural na Europa. Atribui subsídios a projectos de organizações sem fins lucrativos que envolvam a participação de, pelo menos, três países europeus.

São considerados prioritários projectos nas áreas das artes plásticas, literatura, música, educação, juventude, história, cooperação cultural, emprego e assuntos sociais, entre outras.

Fitzcarraldo Foundation

É um centro independente especializado nas áreas do planeamento, investigação, formação e documentação nas áreas da gestão cultural, ao serviço de criadores, produtores e financiadores de projectos artísticos. Tem como objectivo contribuir para o desenvolvimento, difusão e promoção da inovação artística, através da procura de acordos de colaboração e sinergias com entidades locais, regionais, nacionais e internacionais.

ERICarts Institute

As actividades principais do ERICarts Institute no âmbito do G2CC são:

- desenvolver uma ferramenta conceptual para a cooperação cultural europeia e torná-la facilmente acessível e executável para os operadores culturais;
- identificar estudos sobre assuntos relacionados com a cooperação cultural europeia;
- analisar grandes tendências e recomendações ao nível das políticas culturais nacionais, influenciadoras da cooperação cultural europeia.

Política Regional Europeia

A política regional europeia é uma das principais políticas da União Europeia. Promove a emergência e o suporte dos projectos culturais e desafia os promotores culturais a conceberem os seus projectos, assentes numa estratégia de desenvolvimento territorial.

1.5.4.5. Outras entidades e programas Internacionais/multilaterais (consultar também CD-RO /agenda de contactos)

Félix Meritis Foundation

Tem por objectivo estimular os processos da criação artística e científica numa perspectiva internacional e interdisciplinar.

De entre as várias iniciativas que realiza, destacamos:

- o programa Gulliver, destinado a facilitar a mobilidade, entre países e organizações, dos profissionais das artes *performativas*, através do qual podem ser concedidos os subsídios de viagem e de subsistência, bem como o apoio logístico necessário à concretização dessa mobilidade;
- a Amsterdam Summer University, no âmbito da qual são anualmente organizados cursos de gestão das artes *performativas*, de história de arte, de pintura, etc. e para cuja frequência poderão ser atribuídas bolsas de estudo.

Foundation Marcel Hicter

É uma organização sem fins lucrativos que tem por objectivo promover a democracia cultural na Bélgica francófona e na Europa. Organiza um programa de formação de gestores culturais e concede bolsas de viagem destinadas a facilitar a mobilidade de administradores culturais, de estudantes e estagiários nesta área.

The Suitcase Fund

É um fundo gerido pela organização nova-iorquina Dance Theatre Workshop que se destina a apoiar projectos que contribuam para a remoção das barreiras culturais existentes entre os vários países e para o desenvolvimento de novas ideias e novas sensibilidades no campo das artes. O Suitcase Fund apoia principalmente artistas e produtores independentes, através da concessão de subsídios a projectos e/ou deslocações.

American Cultural Council

O American Cultural Council é uma organização privada sem fins lucrativos que tem por objectivo o estreitamento dos laços de compreensão e amizade entre os cidadãos de Portugal e dos Estados Unidos da América.

No âmbito do programa The American Cultural Council Fellowship Program podem ser apoiadas viagens de curta duração de estudantes, professores e profissionais de ambos os países, para actividades nas áreas das ciências, humanidades e artes.

Euclid International

A Euclid International conta com uma larga experiência de trabalho com a Comunidade Europeia e outras entidades europeias, constituindo um importante centro de fornecimento de informação europeia e internacional ao meio artístico.

A Euclid International lançou em Novembro de 1998 a Base EUREKA (<http://www.euclid.co.uk>), que reúne um vasto leque de informações, essenciais a todos aqueles que trabalham na área das artes do espectáculo, como seja:

- contactos chave da Europa e do resto do mundo;
- redes de trabalho regionais, europeias e internacionais;
- publicações culturais europeias e internacionais (ex.: *briefings*, eventos culturais, seminários, conferências, cursos, acções de formação, festivais);
- programas comunitários de financiamento para actividades culturais, onde é dado especial destaque ao programa Culture 2000.

1.5.4.6. Outras entidades e programas para cooperação cultural (consultar também CD-RO /agenda de contactos)

Aerowaves

É uma rede de profissionais ligados à programação, gestão, investigação ou formação na área da dança e é, enquanto tal, uma rede independente de pessoas, e não de instituições.

Engloba todos os países europeus independentemente de fazerem ou não parte da União Europeia (ao todo, 32 países).

O motor desta rede é John Ashford, director artístico do The Place (Londres, Reino Unido). Por isso, o projecto encontra-se tão intimamente ligado à Plataforma «Resolution», que o The Place programa todos os anos (em Janeiro/Fevereiro), aproveitando para escolher as companhias que programa de entre os candidatos que são comentados e avaliados na reunião anual da Aerowaves que se realiza todos os anos no final do mês de Outubro.

No entanto, esta não é a única plataforma de programação que surge na sequência deste encontro anual, que se destina basicamente a trocar informação e discutir projectos entre os profissionais que representam os ditos 32 países europeus.

Todos eles estão interessados em descobrir coreógrafos cujo trabalho não se encontre ainda implantado nos circuitos internacionais e utilizam, da forma que entendem, a informação que recolhem durante o encontro.

A lista dos parceiros da Aerowave está disponível em www.theplace.org.uk
Para mais informações: aerowaves@theplace.org.uk

Archipel – Teatro Contemporâneo para Jovens

Visa a constituição de um fórum internacional alternativo, que promove um discurso novo e radical sobre a realidade do teatro contemporâneo e da sua relação com os jovens.

ECA – European Council of Artists

Funciona como um corpo oficial que comunica e influencia as políticas europeias no que respeita à área artística, defendendo os interesses dos artistas junto de instituições como a UE ou a Unesco.

ECUME

Rede formada por 30 festivais a nível europeu, das áreas da música étnica e tradicional. Visa fornecer informação clara e actualizada ao público, produtores, artistas e *media*, fomentando a circulação de artistas pela Europa.

EJN – Europe Jazz Network

Associação de produtores musicais, músicos, associações, directores artísticos, críticos de programas musicais na Europa, nas áreas do *jazz* e da música de improvisação.

ELIA – European League of Institutes of Arts

Associação de cerca de 300 Institutos de Educação Artística, que têm como principais disciplinas: dança, teatro, música, design, *media* e *fine arts*. Visa promover a cooperação internacional entre estudantes e professores.

ENCC – European Network of Cultural Centres

Visa a união de Centros Culturais com dimensão local ou regional de diferentes países europeus, representando uma importante plataforma de troca de produções artísticas.

ENNCCT – European Network of Centres on Culture and Technology

Visa o desenvolvimento de formas criativas de uso das tecnologias de informação.

Eu Net Art – Réseau européen des centres culturels et artistiques pour l'enfance et la jeunesse

Visa a criação de espaços alternativos para o desenvolvimento de actividades artísticas pelos jovens europeus.

Eurocities

Associação europeia de cidades metropolitanas (mínimo de 250 000 hab), com interesses na área da cultura.

European Computer Network For The Arts

Servidor de internet especializado em serviços destinados à comunidade artística. Visa o desenvolvimento de uma rede *online* de profissionais das artes.

European Network of Information – Centres For The Performing Arts

Tem como objecto a recolha e disponibilização de informação acerca das artes *performativas* profissionais.

IETM – Informal European Theater Meeting

A sua actividade centra-se na realização de reuniões anuais internacionais, bem como na edição de publicações de interesse para o meio artístico. Mais de 300 organizações profissionais, activas no mundo das artes *performativas*, oriundas de cerca de 40 países, são membros do IETM.

¡Mira!

É um programa destinado a favorecer a circulação dos artistas e dos profissionais do espectáculo vivo entre a França, a Espanha e Portugal. As bolsas de ajuda à mobilidade ¡Mira! têm por objectivo incentivar o trabalho em rede dos artistas e dos profissionais da cultura dos três países, apoiando as suas deslocações para que possam:

- participar em acontecimentos que permitem o encontro, a troca de informações, de *know-how* e de iniciativas compartilhadas, a elaboração de ideias e de projectos, a formação, o aperfeiçoamento, a descoberta das outras formas artísticas: reuniões de redes, festivais, encontros de trabalho, residências de artistas, estúdios, ateliês, seminários, colóquios;

- iniciar projectos concretos com outros artistas ou estruturas: reuniões preparatórias de projectos de criação, a organização de acontecimentos, ateliês de formação, encontros, montagens e compromisso em co-produções;

- as bolsas de ajuda à mobilidade ¡Mira! são bolsas individuais e nominativas de um montante de 500 euros, que devem cobrir a totalidade ou parte das despesas de viagem e estadia;

Para mais informações relativas ao projecto ¡Mira!, consultar o site: www.mira-toulouse.com.

I.5.4.7. Entidades internacionais para a formação (consultar também o CD-RO /agenda de contactos)

Relais Culture Europe

Desenvolve seminários e outras acções de formação à volta da temática da cooperação cultural europeia.

ENCATC – European Network of Cultural Administration Training Centers

Visa dar apoio aos formadores europeus das áreas de gestão cultural e administração das artes.

Bibliografia Complementar Aconselhável sobre Todos os Capítulos do GAVE Consulte o CD-RO

