

REVISTA LUSÓFONA
DE ESTUDOS culturAIS



2014
Volume II
02



ESTUDOS
culturAIS
Programa Doutoral | Universidade do Minho e Universidade de Aveiro

Revista Lusófona de Estudos Culturais | Lusophone Journal of Cultural Studies
V. 2, n. 2

ISSN
2183-0886

Data de publicação | Date of publication
Dezembro, 2014 | December, 2014

Periodicidade | Periodicity
Semestral

Local | Location
Portugal

Edição | Publisher
Universidade do Minho e Universidade de Aveiro | University of Minho and
University of Aveiro

Editores | Editors
Moisés de Lemos Martins
Maria Manuel Baptista
Manuel Gama

Secretariado editorial | Editorial Secretary
Belmira Coutinho

Capa | Cover
Maria Joana Pereira

A revista utiliza o Sistema Electrónico de Edição de Revistas (OJS 2.4.2.0), sistema de código livre para a administração e a publicação de revistas desenvolvido, com suporte, e distribuído gratuitamente pelo Public Knowledge Project sob a licença GNU General Public License.

This journal uses Open Journal Systems 2.4.2.0, which is open source journal management and publishing software developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

Índice | Index

EDITORIAL - Políticas Culturais: Contribuições para o necessário debate

Moisés de Lemos Martins, Maria Manuel Baptista, Manuel Gama 5-9

MAPPING THE DIVIDE BETWEEN EDUCATION AND CULTURAL MANAGEMENT: Transformations in the Process of Sustainability

Teresa Marie Tipton 10-22

FROM KANT TO RAYMOND WILLIAMS. An Outlook of Western European Cultural Policy

Gil Fesch 23-33

PATRIMÓNIO CULTURAL EDIFICADO: Reflexões em torno da gestão do Património Classificado

*João Pedro Bernardes, Luís Filipe Oliveira, Ricardo Moreira, Teresa
Valente* 34-52

A ARTE NAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS: pode a arte salvar o mundo?

Mirian Estela Nogueira Tavares 53-61

POLÍTICA CULTURAL E O ESTADO: a dinâmica institucional na produção da cultura regional

Marcela Guimarães Silva, Tiago Costa Martins 62-88

REFLEXÕES SOBRE O ACESSO A EQUIPAMENTOS CULTURAIS POR PARTE DO CORPO DISCENTE DO INSTITUTO FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – CAMPUS SÃO GONÇALO

Erick Nimrichter, Hayla Thami Lage, Natália Cabral Muniz 89-102

COOPERAÇÃO TERRITORIAL EUROPEIA E CULTURA EM PORTUGAL

Francisco José Veiga, Francisco Carballo-Cruz, Linda Gonçalves Veiga 103-130

PONTOS PARA UMA DISCUSSÃO OPERACIONAL SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS (LOCAIS)

Natália Azevedo 131-143

QUE OPÇÕES PARA UMA POLÍTICA CULTURAL TRANSFORMADORA?

Rui Matoso

144-164

COMO GOVERNAR O ÚNICO TEATRO DE ÓPERA EM PORTUGAL? A incerteza permanente do estatuto do Teatro Nacional de São Carlos

Teresa Duarte Martinho, José Nuno Matos

165-187

O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA NO GOVERNO DILMA: Continuidades e avanços

Alexandre Barbalho

188-207

O ARQUIVO E A SOBREVIVÊNCIA DO DISCURSO: Notas sobre o conceito de “museologia”

José Gomes Pinto, Carlos Pimenta

208-220

Políticas Culturais: Contribuições para o necessário debate

Se a política pode ser encarada como o campo das escolhas a partir de valores, bem como a luta e o exercício pelo e do poder; se o poder pode assumir múltiplas formas e se a cultura continua a ser um conceito vivo e dinâmico, considera-se fundamental, numa altura em que a crise generalizada tem facilmente servido como álibi para o desinvestimento – político e financeiro – neste setor fundamental para a capacitação e qualificação individual e coletiva, contribuir para uma discussão que, apesar de tudo, tem estado pouco presente na academia e na sociedade civil. O poder de transformação da cultura é inquestionável, mas aspetos como o esbater de fronteiras entre os setores cultural e criativo, ou ainda os fracos níveis de articulação consistente entre os diversos sectores e níveis de decisão política, ou mesmo a pouca exploração da língua portuguesa como fator identitário para a promoção de estratégias concertadas de internacionalização, podem estar a contribuir para o desperdício de oportunidades, como a promoção de formas de crescimento inteligente, inclusivo e sustentável.

Tendo como pano de fundo as profundas transformações que atravessam as sociedades contemporâneas, a Revista Lusófona de Estudos Culturais reúne no seu 4^o número um conjunto de artigos que procuram concorrer para uma discussão crítica, construtiva e prospectiva sobre as políticas culturais públicas e privadas, locais, regionais, nacionais e transnacionais.

O debate inicia-se com o contributo de Teresa Tipton da Anglo-American University de Praga, que apresenta uma visão crítica da divisão entre os discursos para o desenvolvimento da economia do conhecimento, a sustentabilidade, a formação dos gestores culturais, bem como o seu campo de ação. A partir de relatórios recentes sobre o setor cultural e criativo e, tendo em consideração a redução dos financiamentos a que, nomeadamente em Portugal, o setor tem sido votado, a autora convoca conceitos do biólogo Jakob von Uexküll e do economista Manfred Max-Neef para, por um lado, sublinhar os benefícios que se podem retirar da instabilidade da vida contemporânea e, por outro lado, alertar para a necessidade de se repensar a formação no âmbito da gestão que deve passar a incluir, de forma mais efetiva, aspetos culturais e promover a

criatividade. Inspirada na obra de Max-Neef e no trabalho Dag Hammarskjöld Foundation a autora considera ainda ser possível desenvolver novas estratégias que concorram para o desenvolvimento de novas políticas, que invertam os miasmas da insustentabilidade do setor cultural em Portugal.

Gil Fesch, do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, propõe-nos uma breve viagem sobre as políticas culturais europeias da segunda metade do século XX usando, essencialmente, o exemplo francês uma vez que, segundo o autor, este serve para ilustrar, com as óbvias distinções nacionais, os avanços e recuos que genericamente se observaram nas políticas culturais da Europa Ocidental e para tentar lançar uma luz sobre os próximos desafios para as políticas culturais contemporâneas.

O protagonismo que, em termos de discurso, o sector da cultura tem assumido, enquanto um dos eixos estratégicos do desenvolvimento económico sustentável, por um lado, e da necessidade de, por exemplo no domínio do Património Cultural, fazer acompanhar o discurso com investimentos significativos, por outro lado, são os pontos de partida para a reflexão de João Pedro Bernardes, Luís Filipe Oliveira, Ricardo Moreira e Teresa Valente da Universidade do Algarve. A análise aqui apresentada, que integra um estudo mais amplo realizado para o Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais do Governo de Portugal no âmbito do Plano de Estudos Cultura 2020, visa assinalar alguns dos aspetos relevantes que possam contribuir para que o Património Cultural se transforme num fator de diferenciação, qualificação e dinamização económica das regiões portuguesas.

A abordagem de Mirian Tavares, do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, também se centra no papel que a criatividade e a cultura podem assumir no desenvolvimento regional. Para evitar os equívocos que, não raras vezes, rodeiam as denominadas Indústrias Criativas, a autora apresenta uma reflexão sobre a evolução do conceito de Indústria Cultural, criado em meados do século XX por Adorno e Horkheimer, até ao conceito atual de Indústrias Criativas, relacionando a evolução conceptual com conceitos como o de Cultura e o de Civilização, para enfatizar o papel das Artes na Economia Contemporânea.

A partir de um caso prático de uma região no sul do Brasil – Missões jesuítas-guaranis –, Marcela Guimarães Silva e Tiago Costa Martins, da Universidade Federal do Pampa no Brasil, apresentam um conjunto de evidências, resgatadas da atuação do Governo de Getúlio Vargas nos períodos em que presidiu ao país, que podem ser úteis para o debate, sempre atual, sobre as políticas culturais públicas e as práticas culturais. Fruto deste trabalho, os autores destacam aquelas que consideram ser as cinco atribuições

fundamentais das instituições culturais do Estado – a regulação, a normatização, a cognição, a gestão e a mediação – e que podem contribuir para uma melhor compreensão da relação entre as práticas culturais e as políticas culturais.

Compreender a relação entre as práticas culturais de um grupo de alunos do ensino superior, os equipamentos culturais da região e a instituição de ensino superior que frequentam, é a proposta que nos apresentam Erick Nimrichter, Hayla Thami Lage e Natália Cabral Muniz, do Instituto Federal do Rio de Janeiro (Campus São Gonçalo). A particularidade deste trabalho prende-se com o facto de se tratar de um projeto em curso o que permitirá, no futuro, verificar se as propostas apresentadas de alargamento do estudo a outras regiões se concretizaram e se alguma alteração ao cenário agora encontrado se produzirá. As conclusões provisórias do estudo salientam, mais uma vez, o pouco investimento no setor cultural o que, no caso específico e em efeito dominó, tem consequências na escassez da oferta, condiciona as práticas culturais dos alunos e impele a instituição de ensino superior a ter um papel fundamental na difusão cultural da região.

Francisco José Veiga, Francisco Carballo-Cruz e Linda Gonçalves Veiga, do Núcleo de Investigação em Políticas Económicas da Universidade do Minho, apresentam algumas recomendações para as políticas culturais, desta feita para as políticas culturais portuguesas para o período de 2014-2020 e com especial atenção a aspetos relacionados com a cooperação transnacional. As recomendações surgem na sequência de uma análise à dimensão cultural dos programas de Cooperação Territorial Europeia – um dos objetivos da política de coesão da União Europeia – e de um levantamento dos projetos na área da cultura e com parceiros portugueses que foram financiados por estes programas entre os anos de 2000 e de 2013. Os autores salientam que, não obstante os poucos recursos que até 2020 poderão ser captados por projetos culturais nos programas de Cooperação Cultural Europeia, o Governo e os diversos parceiros portugueses deverão adotar uma atitude proactiva e concertada na formação de parcerias, na escolha de temáticas e na dinamização de redes, nomeadamente através da promoção do alargamento ao espaço lusófono dos territórios enquadráveis nestes programas de cooperação cultural.

A dinamização de redes para as políticas culturais é, na realidade, uma recomendação que vem sendo sublinhada há várias décadas por vários investigadores e não se resume às ações de cooperação transnacional. Não obstante, Natália Azevedo do Instituto da Sociologia da Universidade do Porto, inspirada na sua dissertação de doutoramento de 2007 intitulada *Políticas culturais, turismo e desenvolvimento local na Área Metropolitana do Porto – um estudo de caso*, convoca os nove pontos que considera

relevantes para uma discussão operacional sobre políticas culturais locais, para concluir que dois dos vetores principais dessas políticas ainda continuam, em Portugal e em 2014, atuais e por implementar: 1) a criação de uma rede municipal de equipamentos; e 2) a conceção e sustentabilidade de uma oferta cultural municipal.

Para Rui Matoso da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, a solução para a resolução de problemas antigos das políticas culturais, nomeadamente das políticas culturais locais, passa pela implementação de práticas transformadoras que, no que se refere ao poder local, passam obrigatoriamente pela perceção da relação indissociável entre cidade, cultura e poder. Para o autor é também fundamental que se estabeleçam novas estruturas de relação de poder, nomeadamente através da reorganização e reposicionamento das instituições socioculturais existentes, que concorram para que se observe uma cessação do designado consenso operacional que favoreça o reconhecimento efetivo das necessidades e exigências culturais de um dado território.

Também no Brasil, pelo menos desde o ano de 1975, se sublinha a importância de articulação entre as políticas para o setor cultural, desta feita das políticas dos governos federal, estaduais e municipais; no entanto foi necessário esperar pelo Governo de Lula da Silva para se assistir à criação do Sistema Nacional de Cultura. O Sistema Nacional de Cultura é um programa criado com o objetivo de estabelecer, em conjunto com a sociedade civil, um sistema de políticas públicas específico para o setor cultural. A relevância do programa reside no facto de exigir a criação de mecanismos mínimos para o seu funcionamento nos estados e municípios, possibilitando, pelo menos teoricamente, algum grau de efetividade das políticas culturais independente do governo vigente. Não obstante a génese do programa se situar no Governo de Lula da Silva, a hipótese que Alexandre Barbalho da Universidade Estadual do Ceará no Brasil defende é a de que, ao contrário de outras frentes de atuação do Ministério da Cultura do Brasil, o processo de implantação deste programa ganhou um novo impulso no Governo Dilma Rouseff.

As estruturas de relação de poder no âmbito das políticas culturais podem ser analisadas sob múltiplos pontos de vista. A proposta de Teresa Duarte Martinho e José Nuno Matos, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, é uma análise dos estatutos do Teatro Nacional de São Carlos em Portugal, com especial incidência para os que estiveram em vigor no período compreendido entre os anos de 1974 e de 2013. A visão apresentada permite perceber claramente que, no período analisado, os modelos de gestão adotados foram sendo influenciados pelas incertezas das políticas culturais públicas portuguesas, mas também por outros setores da sociedade civil. No

artigo realça-se ainda que a instabilidade observada, a qual também pode ter sido provocada pela implementação de modelos não testados, pode ter contribuído para que, mais uma vez, problemas antigos diagnosticados em Portugal, como por exemplo a integração da instituição em circuitos internacionais, ainda não fosse uma realidade em 2014.

No final de uma viagem que pretende ser um contributo para uma discussão que se quer crítica e construtiva sobre as políticas culturais, apresenta-se uma reflexão filosófica sobre a importância do arquivo para a sobrevivência do discurso. O artigo de José Gomes Pinto e Carlos Pimenta, da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, assume um simbolismo especial no final do 4º número da Revista Lusófona em Estudos Culturais dedicado às Políticas Culturais. As discussões sobre as políticas culturais públicas e privadas, locais, regionais, nacionais e transnacionais, não são recentes e, não raras vezes, muitos dos problemas diagnosticados e muitas das soluções recorrentemente apresentadas estão nos arquivos e são arquivadas, mas os arquivos não são utilizados para iluminar o olhar, não são verdadeiramente tidos em conta para auxiliar o enquadramento e compreensão do real e, por isso, tornam inconsequentes muitos dos discursos produzidos, pois o que tem valor é dele destituído e os enunciados deixam de produzir sentido.

Moisés de Lemos Martins

Maria Manuel Baptista

Manuel Gama

MAPPING THE DIVIDE BETWEEN EDUCATION AND CULTURAL MANAGEMENT Transformations in the process of sustainability*

Teresa Tipton

Anglo-American University, Prague

Abstract: Analyzing cultural sector reports and initiatives in Portugal in relationship to recent reductions in cultural funding, this paper critiques the divide between discourses for knowledge economy development, sustainability, the educational preparation for art and cultural managers and its sector employment. Conjectural discourse is used as a tool to speculate on the basis for a new palimpsest that includes field-based thinking and human development through creativity to integrating cultural development skills into business management programs, and transform cultural decision-making at the EU policy level. Referencing the concepts of *umwelten* from biologist Jakob von Uexküll, and Human Scale Development from Chilean economist Manfred Max-neef, the paper argues for the benefits of instability and the need for the redesign of management education to integrate culture and skill sets for managers emphasizing creativity. Following upon the work of Max-Neef (1991) and the Dag Hammarskjöld Foundation (2014) investigation of human needs satisfaction through a transdisciplinary approach to structural transformation of economic systems, different educational, policy, and strategic initiatives for cultural development can be developed. By creating epistemological shifts in worldview and strengthening the human capacity for creativity in education, the current miasma in cultural unsustainability can be productively inverted.

Keywords: cultural policies, cultural management, *umwelten*, discourse analysis, education.

1. CULTURE'S REPORT CARD

The professional conundrum that faces undergraduate and graduate students in the fields of art education and cultural management today, concerns those who may be leaving their programs of study without a clear idea of what professional opportunities exist for their own cultural sustainability. Evidence of the EU cultural sector's report card indicate that the culture sector took the biggest percentage of cuts in public and private funding across sectors at 34% (Everett-Green, 2012). With more cuts anticipated (KEA European Affairs, 2010), the sector's cultural operators and enterprises are nevertheless expected to deliver 'smart, sustainable and inclusive growth' (Committee of the Regions and EG Regional Policy of the European Union,

* Part of this paper was presented as a keynote address, *Informing the Divide Between Education and Cultural Management: Wherefore Art Thou – the ARTS? For FIGAC 2013: Fórum Internacional de Gestão Artística e Cultural*, June 6-8, 2013 at Instituto Politécnico de Viana do Castelo; Viano do Castelo, Portugal.

2011) and regenerate themselves with the least amount of funding while justifying the validity of how their funding was used. Following upon the work of Max-Neef (1991) and Dag Hammarskjöld Foundation's investigation of human needs satisfaction through a transdisciplinary approach to structural transformation of economic systems, this paper proposes different educational, policy, and strategic initiatives for cultural development through field-based thinking and the integration of business and cultural education with a strong approach for the development of human creativity. By investing in new forms of culture and investigating how they are distributed, it is also possible to change our worldview about the ecology of sustainability.

Following upon UNESCO's (2001) declaration safeguarding cultural diversity as a defining characteristic of humanity, the UN's Educational, Scientific and Cultural Organization (2005) advocated for the need for the incorporation of culture as an element of strategic development, social cohesion, and freedom of thought, affirming its value in the social, economic, and political dimensions of community development. During the last decade, several organizations and researchers have mapped the strategic role of culture in sustainable economic development, innovation and revitalization internationally (Cooke & Lazzeretti, 2007; KEA European Affairs, 2006; Organization for Economic Cooperation and Development, 2006; Throsby, 2001); and in Portugal (Mateus, 2010; Fundação Serralves, 2008; Norte 2015, 2006), cultural industries, and creative enterprises, have been diagnosed, envisioned, and strategized for intervention and economic infusion (Norte 2015, 2006; Mateus, 2010). Following the Fundação Serralves's macroeconomic study of creative industries in 2008, the concrete delineation of economic impacts, territorialization, and mechanisms acting upon the cultural sector in Portugal with its characteristics and activities have been assessed regionally (Agrupación Europea de Cooperación Territorial, 2011). With widespread initiatives, networking, and further research challenging public policy and cultural governance to direct attention to actions and their effects to sustainable strategies, such as cultural clusters, creative networks, and the development of the creative city (Costa, 2007), these studies and research reports document many exemplary cases of the creative economy and the synergy between culture and community development. Although these and subsequent reports document the complex interdependence between funding, policy, and a sustainable sector (Agrupación Europea de Cooperación Territorial, 2011), the discourses between these realms in policy and in practice, remain divided.

While the EU reports for cultural and creative industries (CCIs) appears resilient accounting for 3.5% of EU products and services, and employing 3% of the EU

workforce, (6.7 million people) (European Commission, 2014), the irony of new EU requirements for robust policies and documentation of evidence-based cultural contributions, is that before the 2008 financial crisis, the cultural sector including non-industrial and industrial sectors and in combination with creative sectors, culture becomes a 'creative' input in the production of non-cultural goods. In Portugal, cultural and creative sectors not only outperformed the rest of the economy (KEA European Affairs, 2006), it produced more than its investments; and in the Alto Minho region of Portugal, cultural employment significantly exceeded the EU average. However, without the backing of cultural funding, cultural operators and creative enterprises have declined, making cultural advocacy statements empty of materialization and creating a schism between the goals of educational output for culture and the results of economic input. The situation of educating cultural operators and managers for their enterprises combined with the planned cuts and the uncertainties of the economy, have created another form of crisis, affecting cultural production itself (Rice-Oxley et al., 2012). Around us can be seen a field of economic atrocities in the cultural sector some of which are intentional and some of which have become the collateral damage of not thinking far enough ahead to plan for a different social outcome.

At a time when social cohesion is planned for and debated without the consideration of culture's role in both social cohesion and innovation, the economic antidote to planned catastrophe is more positivism from R&D in science, ICT technology and the business entrepreneurship sectors, whose economic contributions remain the benchmarks driving EU public and private sector investments. In the evidence of one of the few sectors for which there are no negative externalities (Gama, 2011), this disparity for culture is not just an educational problem, nor is it solely a policy or economy one. Indicators for primary and secondary value for the cultural sector appear to be ignored or missing (KEA European Affairs, 2006) when economic indicators and its measures are only defined statistically and quantified only according to the production of jobs and income, a form of economic hostage-taking. And yet, even in this area, the sector has proven itself. Thus, the lack of recognition of value for public investment in the cultural sector that fairly matches the sector's overall national and EU economic performance in jobs and economic externalities, is a deeper world-view problem. The implications are that if decision-makers worldwide operated by a different paradigm economically, there would be different choices made, that in turn, would lead to different educational and social outcomes.

2. REWRITING THE CULTURE OF BUSINESS

Across the management schools in the EU, undergraduate and graduate curricula are designed for producing business, management and entrepreneurial qualifications for executive positions in a variety of sectors. Most of the *user-friendly* programs awarding EU master's degrees in management, however, are nearly completely lacking in the integration of applied business skills in cultural management or investment experience in the cultural sector (<http://www.mastersportal.eu/>). In a recent study of top innovations in management across the EU (Engle et al., 2010), the cases of cultural enterprises themselves were overlooked and the word *culture* was used to reference business innovation and its climate.

What is overlooked in business management curriculum and why however, is not because of a low level of economic contribution from the cultural sector, nor its creative capacity to guide and inform the development of innovation skills for business. Nor are the cultural rights of the public being ensured (World Commission on Culture and Development, 1998). Rather, this oversight appears to be structural to the worldview of the business sector itself and the criteria for its system of capital development. In this realm, globalization discourses from companies often consider the carrying capacity from localities where extractions and the means of production are presented through sophisticated marketing language; but in real terms, EU production fails to consider the actual social, ecological, and human costs of what the *knowledge-economy of business* is producing. Beyond apparent global income-producing streams, however, the relationship between *value-added* data and the unsustainable behavior from the globalized business sector aren't congruent. In a place between logic and informed reason, the knowledge economy is rather producing an economic divide between high business and low culture that reproduces cyclical economic crises globally.

According to the RAND Corporation's research report (McCarthy et al., 2007), the local arts ecology must include a developed infrastructure, support structures, and community contexts in order to develop sustainability. While creativity and innovation are strategies of the EU 2020 campaign (KEA European Affairs, 2010) and the Council of the European Union, they are still not strategically connected to a fully funded and integrated cultural arts education throughout public schooling curriculum and their levels. Rather, the language of creativity and innovation appear to have been appropriated for business as the lynchpin of economic prosperity without the practical means of achieving it educationally.

As Naomi Klein (2000) warned in the 1980's, marketing professionals hijacked material production in developed countries and influenced its export to global markets in developing countries by selling images and producing logos instead of the actual products themselves. While the current structure of capital has been justified a necessity for an income-based economy, it cannot suture the divide across inequalities that structurally reinforces and reproduces inequality. When we add it all together, the discourses don't come together, the numbers don't match, the thinking is lopsided, and the results of a systematic destabilization in societies and economies is everywhere around us. Elkins (2012) argues however, that the purpose of economics is to find out how to increase human welfare. Common good outcomes like human welfare involves more than the maximization of production and consumption. Welfare has to do with well-being that is physical as well as mental, emotional, social, environmental and spiritual, all of which are elements touched upon by culture.

3. UMWELTEN AND THE ROLE OF CREATIVE INSTABILITY

Conjecture as a tool of indeterminacy, helps map and express a particular cultural self-location and establishes the imaginative possibilities to envision new ones. Whether related to an individual, a nation, or a history, uncertainty is part of a creative process that allows certainty to shift into another position. Looked at from another perspective, the unpredictable instability from the systematic defunding of the culture and creative field, has inadvertently produced the conditions for exemplary creativity and a capacity for resourceful innovation and self-sustainability that is not produced by income.

Shifting awareness to another kind of field that culture lives in, what the German theoretical biologist Jakob Uexküll wrote about a century ago, called *umwelten* or *umwelt* (Bains, 2001), can offer the possibility for a new worldview perspective. *Umwelten* recognizes that in the case of human organisms, all that the organism is thinking, feeling and how they are behaving, affects the relations with other organisms, and that paying attention to this can mean that one individual can affect the relations of other individuals and organisms, and hence affect environmental change.

In *umwelten*, the environment is not separated or outside of ourselves; nor is it merely a location where we find ourselves in, but includes the environment of everything that is outside and inside, and both affect each other. *Umwelten* informs us that internal processes inside of the individual find their codes and manifest simultaneously into the external circles of behavior of the organism in the environment. New ideas find their recognition simultaneously through resonance, creating new codes that are enacted in new social patterns. Considered in this way, people are always interconnected to

everything seen and unseen as a part of an ecological system, and effect every ecological environment they are in, just by the fact of presence – of being there. While this concept has been developed over the decades between biology and semiotics, its potential for profoundly affecting shifts in perspective is to experiment with it and engage its various aspects for cultural sustainability.

In looking underneath the discourses of wealth production and economic expansion, perhaps it is indeed the moment to recognize as well the cultural and creative community's perceived *lacks* as benefits which support qualitative protocols and inquire into them and research how creativity works in culture – off of the margins and into unpredictable networks. Here, the cultural sector has produced creative leaders and innovation consultants, cultural creatives and visionaries, well-trained in the fortitude of the abstinence of income.

To look to the world's poorest people for creative ways in which to reinvent ourselves in relationship to resources and their access is not too far from the recommendation of the Chilean economist Manfred Max-Neef (1991), who argues that those who have been displaced and are unequal participants in societies and their economies internationally, demonstrate a kind of creativity to survive that we need to investigate. Max-Neef (1992) theorized that creativity is one of nine basic, human needs that can be satisfied by actions that can address multiple needs at the same time. Recognizing creativity as a basic human need educationally and in policy will shift the emphasis on what economics is for. Education can take charge of the reform of creativity by integrating the agency of creative thinking across subject disciplines and professionalizing programs. By studying the creativity of culture, it could be possible to recognize the *umwelten* of our current environmental experience, inhabiting the same fragile planet together, and restore the meaning of resource production to achieve individual and collective needs fulfillment.

Creativity is a form of aliveness that contributes to new interpretations of meaning. Engaging in the arts creates the potential for new cultural relationships to form within ourselves and with each other in the world. Today there is a great absence in this lack. Despite all of the great accomplishments and creative inventions in the world, a thinking person can look everywhere around themselves and see a great absence in our social and economic patterns and it is not too far of a stretch to say it is the absence of the presence of an authentic human development, to which only the source cause can be attributed the economic and structural approach to capitalizing education which impoverishes arts and culture, a condition which matches the social attitude, both reinforcing each other.

Postmodern paradigms have moved the cultural arts from deconstruction to the re-writing of codes that once dictated the nature of reality. The current focus on exploring the terrain of cultural umwelten in which each person, with his or her own thoughts and perceptions develops an understanding of their innate connections with others, is an unfolding, emerging process that leads us to the need to nurture new interdependencies. With the concept of umwelten, we can rewrite the codes of our own imagined and created catastrophes.

4. HUMAN SCALE DEVELOPMENT

Supporting a structural transformation in economics is the strategy of developing a resource-based economy. To inspire, empower, and engage a new kind of manager is to shift from income-based to resource-based economics through new models, new strategies, and new ways of thinking about what it means to be an interconnected part of the umwelten of everyday living.

According to Jacque Fresco, developing an alternative vision of what the future could be like and redesigning our cultures requires a higher sense of ethical standards and the enactment of international laws to assure a sustainable global society (<http://thevenusproject.com>). Jacque Fresco's model for global sustainability, the *Venus Project* defines a resource economy as

a holistic socio-economic system in which all goods and services are available without the use of money, credits, barter or any other system of debt or servitude. All resources become the common heritage of all of the inhabitants, not just a select few. The premise upon which this system is based is that the Earth is abundant with plentiful resource; our practice of rationing resources through monetary methods is irrelevant and counter productive to our survival (<http://www.thevenusproject.com/about/the-venus-project>).

Resourceful living represents values that are already present in the cultural sector and can be productively investigated.

Max-Neef (1991) theorized human scale development is the intentional planning for the structural processes of addressing individual and collective needs satisfaction. According to Max-Neef, human scale development is,

focused and based on the satisfaction of fundamental human needs, on the generation of growing levels of self-reliance, and on the construction of organic articulations of people with nature and technology, of global processes with local activity, of the personal with the social, of planning with autonomy, and of civil society with the state (Max-Neef et al., 1991: 8).

Today, the self-organizing feedback systems for culture look as if it is in a state of system collapse, and the word *crisis* is repeated like a mantra. However, if we are able to perceive that the cultural and creative sectors are wealthy in resources – rich in talent and creativity, and abundant in the inner resiliency born of an authentic conversation with the creative part of a person that produces the heart of culture, perhaps the practices of art and culture would elicit more respect. In this inner landscape, we are the very wealthy patrons of the soul.

In exploring these wild and weary intersections, the meandering and ever-changing crossroads of an economic crisis whose inner lining is not silver, is a catastrophe of a nature we can only just glimpse. Whether the situation will be worse or better is an inner question each person has to answer for themselves, and to be prepared for their own answers to change. We are not facing a landscape of positivism in the economy around us, but provocative engagement or revolutionary rebellion. Human scale development and creativity are partners in regenerating educational and business practice alike.

Umwelten gives us a very different picture of both economics and patterns of human behavior, allowing for the health of communities and individuals in them to be paid attention to through self-organizing feedback systems. What the individual is thinking as well as doing has its impact on communities. History as a narrative of progress guided by human reason is a minus end game to which culture can contribute a new imaginary and rewrite the blog of the present, creating new visions, empowering each person as equal participants in the same story – our central disciplinary place, with new values, enhancing what culture satisfies. As artists, cultural managers and operators, curators, patrons, scholars and professors, we have the inner riches that have always driven creative acts of one sort or another. The face of the arts, in culture, and culture in the arts, in the world, starts inside the individual. And that is the place education is entrusted with encouraging, and guiding; the part of ourselves that is teleologically noetic.

To sensibly respond to what is happening day-to-day in our communities, as people look for a better position for themselves and their families, hoping to ensure a future sustainability requires a deeper reflection on how the system of exclusions in both education and business have failed not just culture but our societies themselves. Our inner promptings lead us to answer the call to urgency, not as an authority, but willingly, because culture matters and the matters of culture cannot be neglected, as they are now, where university graduates have nothing to say about the great accomplishments of the past because they don't know what they are. This great spirit of

nothingness, not only occupies the centrality of the social consciousness; it reproduces like a virus and can be found everywhere, even in the remotest parts of the Amazon.

For this reason, the activities of culture and creativity are increasingly necessary, if not essential, for the social transformation of business models and their intersection with education. Stability, growth and jobs in culture require investments in people that our systems of education can support and manage.

5. CONCLUSION

Beyond the bright, marketing language that mystifies cultural programs and ourselves in them, what will the outcomes of education be for culture? And what will we, as educable people, contribute to culture's sustainability? In this arena, one can either be a cynic or a rebel, but to be both publically is somewhat dangerous and fraught with disciplinary vertigo.

Culture has a key role in the economic and social recovery, leveraging investment in growth sectors. But it is time for policy makers under public pressure to put culture back into their policy funding and not just its language. This takes strong advocates who can help create an awareness of the *umwelten* of the present and speak authentically to those who yield their power publically and privately on behalf of common good outcomes that produce human and social well-being structurally. If crisis precedes transformation, as either a destructive or creative force, supporting *umwelten* in economic planning and policy and foregrounding the importance of human scale development in education, policy, and business, would greatly support the integration of a new cultural worldview. If as educators and culture critics, as scholars and cultural operators, we can plant new visions of what we want to create in our lives, in our communities and ourselves, then let it call us forward and midwife it to appear in the world around us. Supporting *umwelten* in economic planning and policy, foregrounds the importance of human scale development in education, policy, and business, greatly supporting a new vitality for culture.

Business and managers are partners in this task, for we need structural skills to take visions and make them plans, to think them out and network resources together to constellate ideas through people in places that produce meaningful results over periods of time in places we occupy, go to and experience. In this way, the culture of creativity can take a central role in the future viability of communities and become an active partner in the development of social capital – and invest it into the things that matter in our lives. And if we find that space, it will be because we put ourselves there and choose to be doing what we're doing, not because there is more money to be made but

because this is what is important and essential, not just to our own lives but for the future of our communities and cultures as well.

REFERENCES

Agrupación Europea de Cooperación Territorial (2011) *Estudo das industrias culturais e creativas en Galicia e o Norte de Portugal*. Galicia, PT: Agrupación Europea de Cooperación Territorial.

Bains, Paul (2001) “Umwelten”, *Semiotica*. 134 (1/4), 137–167.

Committee of the Regions and EG Regional Policy of the European Union (Eds). (2011, December). Investing in Europe’s future: Regions and cities delivering smart, sustainable, and inclusive growth. *Open days 2011: Proceedings*. European Commission: Enterprise and Industry. Modified February 2012. http://ec.europa.eu/regional_policy/conferences/od2011/doc/publi/od2011_proceeding_en.pdf

Costa, Pedro (2007) “Creativity, innovation and territorial agglomeration in cultural activities: the roots of the creative city”, in Cooke, P. & Lazzeretti, L. (Eds.) *Creative cities, cultural clusters and local economic development*. Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing Ltd., pp. 183-210.

Dag Hammarskjöld Foundation (2014, October 31) *Hidden money, hidden resources: Financing development with transparency*. <http://www.daghammarskjold.se>

Engle, Kai; Diedrichs, Eva; Brunswicker, Sabine *et al.* (2010) *Improve: A European project with impact. 50 success stories on innovation management*. Europe INNOVA. European Commission’s Directorate General Enterprise and Industry. Luxembourg: European Union. Retrieved from: [https://www.improve-innovation.eu/wp-content/uploads/2010/07/50-Success-Stories-on-Innovation-Management IMPxrove 50 Success Stores web.pdf](https://www.improve-innovation.eu/wp-content/uploads/2010/07/50-Success-Stories-on-Innovation-Management-IMPxrove-50-Success-Stores-web.pdf)

Elkins, Paul (Ed.) (2012) *The living economy: a new economics in the making*. London: Routledge and Kegan Paul. European Commission

European Commission (2014) *Creative Europe: Culture for growth and jobs*. http://ec.europa.eu/culture/policy/strategic-framework/grwth-jobs_en.htm

Eurozine (2012, October 12) “Financing cultural journals: A European survey. Eurozine editorial”, in *Eurozine*. <http://www.eurozine.com/articles/2012-09-12-editroial-en.html>

Everett-Green, Robert (2012, July 17). “Europe grapples with deep culture cuts”, in *The Globe and Mail*. <http://www.theglobeandmail.com/arts/europe-grapples-with-deep-culture-cuts-article4422489/>

Fresco, Jacque (undated) *The Venus Project*. <http://www.thevenusproject.com/en/jacque-fresco>.

Fundação Serralves, (2008, July). *Estudo macroeconómico desenvolvimento de um cluster de indústrias criativas na região do norte: Relatório final*. Porto: Fundação Serralves.

Gama, Manuel (2011). *Formação em Teatro e Formação de Públicos. Unpublished MA Dissertation*. Viana do Castelo: Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Portugal.

Instituto Nacional de Estatística (2014, October) *Sustainable Development Indicators*. http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_dossie_idsustentavel&xlang=en

KEA European Affairs (2010, October) “Final cuts for art and culture in the EU budget”, in *The Independent’s Voice*, October 21, 2010. http://www.culturalpolicies.net/web/files/83/en/KEA-Arts_cuts_en.pdf

KEA European Affairs (2006) *The economy of culture in Europe*. Directorate-General for Education and Culture, European Commission. Retrieved from http://ec.europa.ed/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf

Klein, Naomi (2000) *No logo: Taking aim at the brand bullies*. Toronto, ON: Vintage Canada.

Linder, Mindy & Tam, Myra (2009) *UNESCO background paper*. Prepared for Center for Community Arts and Cultural Policy Research interest group for international cultural policy and administration. CCACP. http://ccacp.uoregon.edu/sites/ccacp.uoregon.edu/files/unesco_background_paper.pdf

Mateus, Augusto *et al.* (2010, Janeiro) *O Sector cultural e criativo em Portugal. Estudo para o Ministério da Cultura. Relatório Final*. Augusto Mateus & Associados.

Max-Neef, Manfred (1992) “Development and human needs”, in P. Elkins & M. Max-Neef (Eds.) *Real-Life Economics: Understanding Wealth Creation*. London: Routledge, pp. 197-214. <http://atwww.alastairmcintosh.com/general/resources/2007-Manfred-Max-Neef-Fundamental-Human-Needs.pdf>

Max-Neef, Manfred (1991) *Human scale development: Conception, applications and further reflections*. New York, NY: The Apex Press. Retrieved from www.area-net.org/file.admin/user_upload/papers/Max-neef_Human_Scale_development.pdf

McCarthy, Kevin; Ondaatje, Elizabeth Heneghan & Novak, Jennifer (2007) *Arts and culture in the metropolis: Strategies for sustainability*. Santa Monica, CA: RAND Corporation. Retrieved from <http://www.rand.org/pubs/monographs/MG477>

Myerscough, John (1988) *The economic importance of the arts in Britain*. London: Policy Studies Institute, p. 149

Norte 2015 (2006, Fevereiro) *Competitividade de desenvolvimento: Uma visão estratégica*. Norte 2015. <http://www.norte2015.com.pt>

Organization for Economic Cooperation and Development (2006) *Competitive cities in the global economy. OECD Territorial review*. Paris: OECD Publishing. <http://browse.oecdbookshop.org/oecd/pdfs/product/0406041e.pdf>

Rice-Oxley, Mark; Torpey, Paul & Clarke, Sean (2012, August 3) “Culture cuts: where austerity measures are curtailing the arts – map”, in *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/culture/interactive/2012/aug/03/europe-arts-cuts-culture-austerity>

Throsby, David (2001) *Economics and culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

UNESCO (2005, October 20) *Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions 2005*. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO=TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO (2001, November 2) *Universal declaration on cultural diversity*. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO=TOPIC&URL_SECTION=201.htm

World Commission on Culture and Development (1998) *Background document on “Our Creative Diversity” Report of the World Commission on Culture and Development*. <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001591/159177E.pdf>

<http://www.mastersportal.eu/>

<http://thevenusproject.com>

Dr. Teresa M. Tipton is Senior Lecturer in Visual Culture and Contemporary Art at Anglo-American University in Prague, Czech Republic. Her expertise is in visual semiosis, curriculum design, and pedagogy. Her publications focus on the communicative dimensions of contemporary visibility in the development of social knowledge pedagogically. For the past ten years, she has participated in national and international research studies investigating the influence of mass media inscriptions on schema development, identity, and their discourses; the use of digital arts in citizenship education; and strategies for school-to-museum programs with contemporary art. teresa.tipton@aauni.edu

FROM KANT TO RAYMOND WILLIAMS An Outlook of Western European Cultural Policy*

Gil Fesch

Institute of Sociology, University of Porto, Portugal

Abstract: The present work aims at contributing to a better understanding of current trends in cultural policies. We shall start by providing an outlook of general tendencies in European cultural policy, emphasizing the developments at work during the second half of the XX century. By deconstructing the principles inherent to the (taken-for-granted) policy programs, we will then try to cast light on the upcoming challenges for contemporary cultural policy regimes.

Keywords: Sociology of Culture; Western European Cultural Policy; Cultural Studies.

Introduction

Cultural policy, though a recent area of public policy-making in Western European states, developed significantly in the last decades. Conceived in the postwar context, most cultural policy programs, in their genesis, reified the opposition between legitimate and non-legitimate art forms — most generally consisting of a tripartite core of action including "historical heritage, support of professional artists, and traditional cultural institutions" (Dubois, 2014: 5).

Public debates later came to question hierarchical conceptions of art and culture, claiming for the promotion of diversity in contemporary public policies. Thus being, cultural policy regimes progressively started to encompass a wide array of activities in which youth and local cultures, among others, play a major role — intertwining art and entertainment, as creative industries took the lead (Silva *et al.*, 2012).

Underlying such changes are different notions of culture itself, with concrete implications. As a widespread tendency, Donnat (2003) mentions a move towards non-cultural purposes in cultural policies from 1980 onwards, namely social integration and economic development. Public expenditure on culture, therefore, becomes all the more

* Paper developed under the PhD Scholarship SFRH/BD/98258/2013, granted by the Portuguese Foundation for Science and Technology.

defined according to economic rather than aesthetic rationales, i.e. cultural institutions are envisioned qua investments with economic impacts.

Far from meaning the end of legitimist approaches, such shift points to a growing complexity in contemporary policy practices, in which contradictory logics and objectives coexist (Gomes & Lourenço, 2009). In times of severe financial crisis, it is with no surprise that the public funding of elite culture manifestations — especially contemporary high art music and experimental music¹ — ends up facing critiques for hardly meeting the demands of general audiences (Dubois, 2011).

1. The advent of cultural policy in Europe

Following Teixeira Lopes' (2000) claim for a prudent return to the foundations of debates concerning cultural phenomena,² it is pertinent to start by dissecting the ideological issues at stake in early cultural policy-making, of which the Malrucian³ program might be illustrative.

During the 1960s, the *cultural cause* (Donnat, 2003: 11) was in its heyday. Though the situation was far from homogenous, European cultural states asserted their "relative weight and symbolic authority" (Dubois, 2014: 6) in determining artistic classifications, sticking to the belief that access to art and culture was an unequivocal prerequisite to full citizenship. Accordingly, the main goal of public expenditure was to render access to the masterpieces of high culture, i.e. reaching the *universality of art*. The critical issue, though, was the way in which such an objective was distilled into concrete measures.

Donnat sharply calls into question Malraux's "*entreprise de démocratisation*", pointing to the ambiguity of his cultural policy program. What does it mean to "*rendre accessible les grandes œuvres de l'art et de l'esprit*" (*apud* Donnat, 2003: 10)? Two possibilities spring up. First, if we consider *accessibility* in a literal way, it would imply a strategy of equal distribution — in territorial terms — of cultural equipment, possibly via low-fare cultural events. On the other hand, and if we take the term in its ontological sense, it could also mean designing cutting-edge programs for to act on the production of *desire* itself, as means of attenuating social inequalities in access to culture.

¹ Such classifications, to a certain extent, perpetuate hierarchical distinctions that we seek to overcome. For the remainder of the present work, we shall adhere to the term *new music*.

² Whenever building a theoretical itinerary, Teixeira Lopes (2000: 28) stresses the importance of dodging second-hand interpretations — and possible misconstructions — as means of better replicating intrinsic conflicts. This is all the more valid when dealing with symbolic phenomena.

³ André Malraux (1901-1976) was a French novelist, theorist and, most notably, the first Minister of Cultural Affairs of France (1959-1969).

Among the proponents of the cultural cause, the task was an ambitious one. It meant, at once, increasing the number of high-art practitioners and modifying the sociodemography of audiences — in other words, attracting newcomers while seeking to turn them into regular concertgoers. These goals, however, were far from complementary (if not contradictory), especially if we consider the symbolic issues inherent to cultural phenomena. But more: regardless of such aspirations, Malraux's concrete policy measures paradoxically reflected geographic rather than social concerns, as shown by its main focus on the decentralization of cultural institutions (Donnat, 2003). For this reason, Bourdieu criticized him for simply opening up cultural institutions by providing free access to events — so as to make "universal culture universally accessible" (*apud* Bennett, 2011: 540)⁴.

The French cultural policy regime — and analogously other European regimes at the time —, thus, helped crystallize the dichotomy between elite and mass cultures. Subjacent to the conflict was a cultural actualization, via Kant's notion of 'pure taste', of evolutionary assumptions, such as the knitting oppositions 'primitive/civilized', 'body/soul', but also 'nature/culture' (Bennett, 2011: 536). This was particularly noticeable in public debates during the 1960s, in France, as the Ministry of Culture asserted its legitimism and vindicated its symbolic role as gatekeeper of artistic recognition and labeling (Dubois, 2011).

It was in this sense that cultural policy made its way into the reproducing of cultural domination (though watered down by a proactive discourse, claiming to promote artistic evolution through democratization processes). By paying tribute to a certain asceticism, or immateriality in aesthetic judgment, such programs actively shrank the dominated culture to its mere functional dimension — the 'choice of the necessary', to use Bourdieu's account of the working-class culture (Bennett, 2011). Little space (or none at all) was left to 'bodily manifestations', all too readily deemed as inauthentic, frivolous, superficial or commercial, somehow perpetuating the antithesis of art and money.

So being, early cultural policy-making sought to promote cultural forms akin to Benjamin's concept of aura — unique for its "embeddedness in the context of tradition" (2010: 16). In Kantian terms, abstract judgment and aesthetic distancing outweighed subordination to use and popular involvement. Relational appreciation of form and

⁴ For a critical analysis on the debates concerning the role of sociology in cultural policy-making, *vide* Dubois, Vincent (2011). Cultural capital theory vs. cultural policy beliefs: How Pierre Bourdieu could have become a cultural policy advisor and why he did not. *Poetics*. pp. 491-506.

discursive intricacy muted even those "sensory excesses" of popular culture that could ultimately be seen as powerful critiques of 'pure taste' (Bennett, 2011: 535).

Here we find unmistakable echoes of Adorno's arguments on the uprising of culture industries:

The concept of technique in the culture industry is only in name identical with the technique in works of art. In the latter, technique is concerned with the internal organization of the object itself, with its inner logic. In contrast, the technique of the culture industry is, from the beginning, one of distribution and mechanical reproduction, and therefore always remains external to its object (Adorno, 1975: 14).

Disinterested pleasure, hence, was the utmost value — the path to *universal communicability*⁵. Kant's influence (and, by kinship, Bourdieu's), "so far as its translation into distinctive politico-aesthetic programmes is concerned", can be traced as follows:

The conditions Kantianism generates for such programmes are that (i) the universality of the aesthetic must be projected as a goal to be accomplished, (ii) there must be agents of transition that can distil this universality in advance of its accomplishment and so serve as a conduit to it, (iii) the failure to judge competently must be accounted for in terms of a deficit in the make-up of the subject, and (iv) that such deficits can therefore only be overcome th[r]ough the actions of some other agent (Bennett, 2011: 540).

To summarize it, Dubois (2014: 9) enunciates a trilogy of *shared* policy rationales in Western European cultural policy, already alluded to at the beginning of the present work. The first one relates to the "preservation of artistic and historic heritage", which could be seen as the driving force of early policy-making in the field. Next, and intimately connected to it, Dubois mentions the "support for artistic creation". Underlying this rationale is the idea that the market, by itself, is insufficient when it comes to promoting artistic innovation — though in some cases these actions have also been attacked for constituting an abusive state interference, which is why many cultural policy regimes came to delegate aesthetic judgment to semi-independent cultural institutions. The last one, in its turn, has to do with equality in access to education, culture, and art. Highly ambitious, this latter rationale reflects what could be seen as a humanist concern, linking democracy and culture in the quest for full citizenship. Though it was never fully accomplished, this was a structural goal in early cultural

⁵ For a critique, *vide* Vandenabeele, Bart (2012). Beauty, disinterested pleasure, and universal communicability: Kant's response to Burke. *KANT-STUDIEN*. Vol. 103. No. 2. pp. 207-233.

policy regimes, bridging Enlightenment values and postwar concerns — the welfare state.

2. Reconsidering Culture

As cultural democratization, the main goal and legitimation of early cultural policy regimes — even in the most liberal, non-interventionist states —, started to lose its strength as guiding principle, there was a progressive move towards the promotion of cultural diversity. This is not to say, as mentioned before, that the legitimist approach is no longer predominant, but simply to acknowledge that cultural policy programs are conceived in a more "participatory way" (Dubois, 2014: 11). The French case, again, might be of assistance.

Counter-cultural movements in the late 1960s began to attack the "founding myth" of cultural democratization (Dubois, 2014: 13) for favoring heritage preservation — be it material or immaterial —, resulting in a wider consensus on the need for reconsidering public policy practices from a bottom-up perspective. Surely there had been an amelioration of the conditions of living for artists, bigger support to creation and cultural institutions, and a (consequently) richer artistic environment, yet with no significant results in overcoming inequalities in access to culture (Gomes & Lourenço, 2009).

It was in this context that Lang⁶ assumed the task of revitalizing cultural policy in France. Though he did not fully abandon the initial project, there was an obvious approximation to alternative cultural manifestations, envisioned as a necessary complement to it. No longer was there a clear-cut opposition between major and minor cultures, but rather a questioning of canonical hierarchies, as culture industries and youth cultures fought to break the consensus around (high) art as the universal goal. So understood, the similarities with phenomenological approaches become self-evident: there is no reason for granting ontological superiority to the great aesthetic experience. Such objectified manifestations, regardless of their importance, flow *pari passu* with its relational, intersubjective counterpart — culture as an ongoing process, continuously instantiated in everyday practice (Teixeira Lopes, 2000).

The term *cultures populaires*, thus, referred to "positive and sometimes mythical aspects like spontaneity, authenticity, links to real life and in fact everything that elites view as a kind of popular 'paradise lost'" (Dubois, 2011: 396). Furthermore, Lang's

⁶ Jack Lang (*1939) is a French politician (member of the Socialist Party) best known for having served as Minister of Culture (1981-1986 and 1988-1992), but also as Minister of Education (1992-1993 and 2000-2002).

detachment from its predecessor's hierarchical conception of culture is most evident in the usage of the concept of *développement culturel*, implying an ambitious project of societal transformation, via culture, in which infra-cultural forms are gradually legitimized and integrated.

The abovementioned casts light on a profound resignification of the notion of culture itself, unraveling the multiple (and fuzzy) dimensions that Raymond Williams (1963) tried to systematize. Accordingly, culture can no longer be seen as exclusively referring to the realm of the arts. Though this is surely one of its main implications, stress should be put on accounting culture for its anthropological dimension, manifested in lifestyles and self-presentation, but also for its role as a lever of development, economic growth and social integration (*apud* Anico, 2009)⁷.

More than a mere change in terms of theoretical standpoint towards culture, Jack Lang's Ministry took the hard task of translating these values into concrete actions. Contrary to Malraux's democratization program, which sought to put audiences and works of art under direct, unmediated contact, Lang realized the need for alternative perspectives and, so, put into motion a strategy that took advantage of culture industries — in a way anticipating new modes of appropriation, boosted by forthcoming technological transformations (Donnat, 2003)⁸.

During the 1980s, the democratization project, thus, consisted of a strategy of rapprochement between culture and fest (Donnat, 2003: 15), aiming to go beyond conventional circuits of cultural activities, as means of extending cultural participation to social strata otherwise excluded. This perspective, though far from systematic, led withal to the creation of numerous outdoor events, festivals and tours — *Fête de la Musique*, *Fête du Cinéma*, *Journées du Patrimoine*, among other massive celebrations —, in the quest for more relaxed approaches to culture. Underlying Lang's agenda was the awareness of the need to act on the conditions of reception, through mediation processes and education programs, in order to desacralize elite culture.

Regardless of their *ethos*, 'cultural animation' policies were highly criticized, with Bourdieu at the forefront, for "merely confirming the dispossession of the dispossessed by locking them into the consumption of inferior and subordinate cultural forms"

⁷ Weber's (1998) account of the historical process of *secularization* of music — and, analogously, art — can be of interest here, by providing early hints on the forthcoming dilatation of the notion of culture.

⁸ *Vide* Hennion, Antoine (2001). Music Lovers. Taste as Performance. *Theory, Culture, Society*. Vol. 18. No. 5. pp. 1-22. Here, Hennion proposes a dignifying perspective on the dynamics of taste — an opportunity to discover oneself and to affirm one's personality — as opposed to the idea of a passive, subservient listener.

(Bennett, 2011: 540). For this reason, we find in his late writings a strong vindication of high culture, the ultimate bulwark against the market:

Bourdieu's new conception of the universality of culture's ascesis corresponds with Adorno's insistence on the autonomy of culture from the economy's purposefulness. In both thinkers, autonomous high culture stands as a token of potential freedom in a world of human subjection to material production. By providing a model of activity beyond the inequality and oppression of the economy, autonomous art provides an implicit critique of these injustices, bringing them to consciousness and thereby making possible their subjection to willful action (Gartman, 2012: 54).

Promoting popular culture would then be misleading on the account that those tastes are not tradable forms of cultural capital, ultimately converting deprivation into an elective choice — cultural policy had made its way into the *economy of spectacle* (Debord, 1967).

Manipulation of 'low' cultural forms, however, was far from being an exclusive feature of Lang's Ministry. In fact, Dubois (2011) goes on to detect five overlapping attitudes or strategies — common to many policy regimes — towards popular cultures. The first one has to do with neglect or ignorance, which is consistent with early cultural policy practices outlined before, though it remains, to a certain extent, still valid. Second, and starting from the 1980s, it is also possible to find programs that make an indirect use of popular culture, trying to lure people and bring them closer to elite art forms and institutions. A similar kind of symbolic manipulation, usually connected to other policy fields, can then be traced in policies that aim at promoting social integration through popular cultures. The fourth one, by its turn, consists of an aesthetic promotion of 'low' cultural forms, more often forcing them to conform to the rules of the musical establishment, rather than accepting them *per se* — in other words, a sort of "cultural hijacking" (Dubois, 2011: 399). The last strategy mentioned is 'museification', according to which popular culture is detached from its context and used for the sake of elite culture's interests — via objectification of otherwise more volatile cultural forms, now emptied of their meaning and subversive potential.

The emancipation of popular culture, it follows, was never fully achieved, though important steps were taken. It is clear that 'low' cultural forms did not succeed in establishing their own logics and values in a satisfactory way, but there was surely a questioning of hierarchies and a growing awareness of the need to assess culture in its multiplicity, as means of defying cultural domination. As a general tendency, it is possible to mention a shift towards more inclusive cultural policy-making, though

legitimism still prevailed, and a progressive decentralization — state institutions maintain their role as artistic gatekeepers and local authorities intercede for intermediate cultural forms and local traditions. Interestingly enough, such (relative) appraisal of popular culture is particularly evident in dance and music, whereas theater and visual arts remain somehow more attached to a legitimist perspective (Dubois, 2011).

3. Current trends and challenges

Although we referred mostly to the French case, the sketch outlined so far is no less valid for the remainder of the European context. Despite obvious national distinctions, the progresses and transformations we sought to portray, but also the hesitations, ambiguities and paradoxes, relate to a core of action that is common to most (if not all) Western European cultural policy regimes.

The original trilogy of objectives that constituted the base of cultural policy-making — preservation of artistic and historical heritage, support for artistic creation and equal access to culture — are now combined with non-cultural purposes. Contrary to early moments, the search for national prestige and influence at the international level, the articulation with social policy goals (e.g. urban regeneration through gentrification processes and alleviation of social exclusion), as well as the will to capitalize cultural investments in terms of touristic attractiveness, have led to a deep restructuring of cultural policies (Anico, 2009).

Here we find evidence of what Donnat (2003: 14) calls the reconciliation of culture and economy, i.e. cultural policy regimes that act on the realm of culture industries, though still recognizing the need to support and protect art from the inner logic of the market. Ergo, creativity becomes the key notion in cultural policy-making, as arts lose their specificity by blurring with entertainment, and contemporary cultural policy programs become all the more defined by economic rather than aesthetic rationales (Dubois, 2014).

In a context of austerity, it comes with no surprise, then, that elite cultural forms, of which *new music* and contemporary art are the main targets, get debated in the media for receiving large amounts of money while attracting only a small audience⁹. In fact, and despite all the developments stated until now, the notion that culture by itself is a legitimate area of public support is still far from consensual. But are these reasonable

⁹ Despite the topicality of the matter, such discussions resonate concerns already found in early texts. In *Who cares if you listen?* (1958), for instance, Milton Babbitt stresses the high level of specialization required to appreciate this art form, ultimately implying that the isolation between contemporary music and audiences is an inevitable - and perhaps desirable - consequence.

judgments? Do they reflect legitimate concerns towards public expenditure or simply meet populist, liberal rhetoric?

To a certain extent, and although most cultural policy regimes include a comprehensive set of funding modes, public opinion comes to identify them almost exclusively with financial support for arts and culture. Public budgets for state-controlled institutions and subsidies to artistic creation certainly constitute one of their main facets, but contemporary cultural policies also feature indirect ways of funding, such as social security benefits for artists and tax incentives for patronage (Dubois, 2014).

All in all, Western European cultural policy seems to face a muddy, challenging context. As a matter of fact, Donnat (2003) goes on to mention a *triple* crisis in cultural policies, consisting of administrative issues, as states failed to adapt to the multiple dimensions of culture; budget problems, the result of decades of accumulated expenditure on cultural institutions, leaving few space for individual subventions; and ideological dilemmas, due to (sometimes) conflicting goals and the subsequent need to question priorities. "Against a backdrop of a marked slowdown in public policies, retraction of the welfare state, [and] enhancement of markets and civil societies", governance issues come under the spotlight, as cultural policies face the ongoing process of redefining culture and the constant changes in the modes of appropriation (Silva *et al.*, 2012: 19).

References

- Adorno, Theodor W. (1975) "Culture Industry Reconsidered". *New German Critique*. No. 6. pp. 12-19.
- Adorno, Theodor W. (1991) *The Culture Industry*. New York: Routledge.
- Anico, Marta (2009) "Políticas da Cultura em Portugal e Espanha". *Pasos Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, Vol. 7, No. 1, pp. 57-71.
- Babbitt, Milton (1958) "Who Cares if You Listen?". *High Fidelity*, Vol. 8, No. 2.
- Benjamin, Walter (2010) "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility". *Grey Room*, No. 39, pp. 11-37.
- Bennett, Tony (2011) "Culture, choice, necessity: A political critique of Bourdieu's aesthetic". *Poetics*, Vol. 39, pp. 530-546.

Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. Massachusetts: Harvard University Press.

Debord, Guy (1967) *La Société du Spectacle*. Paris: Éditions Buchet-Chastel.

Donnat, Olivier (2003) “La question de la démocratisation dans la politique culturelle française”. *Modern & Contemporary France*, Vol. 11, No. 1, pp. 9-20.

Dubois, Vincent (2011) “Lowbrow culture and French cultural policy: the socio-political logics of a changing and paradoxical relationship”. *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 17, No. 4, pp. 394-404.

Dubois, Vincent (2014) “Cultural Policy in Western Europe”. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2nd Edition. Elsevier.

Gartman, David (2012) “Bourdieu and Adorno: Converging Theories of Culture and Inequality”. *Theor Soc*, Vol. 41, pp. 41-72.

Gomes, Rui Telmo & Lourenço, Vanda (2009) *Democratização Cultural e Formação de Públicos: Inquérito aos "Serviços Educativos" em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Kant, Immanuel (1998 [1790]) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Lima dos Santos, Maria de Lourdes (2007) *Políticas Culturais em Portugal*. Paper presented at the V Campus Euroamericano de Cooperação Cultural, Almada.

Santos, Helena (2003) “A propósito dos públicos culturais: uma reflexão ilustrada para um caso português”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, No. 67, pp. 75-97.

Silva, Augusto Santos (2007) “Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, No. 54, pp.11-33.

Silva, Augusto Santos; Babo, Elisa Pérez & Guerra, Paula (2012) “Cultural policies and local development: the Portuguese case”. *VII International Conference on Cultural Policy Research*, 9-12 July.

Teixeira Lopes, João (2000) “Itinerário teórico em torno da produção dos fenómenos simbólicos”. *Revista da Faculdade de Letras. Sociologia*, Vol. 10, pp. 27-78.

Williams, Raymond (1985) *Culture and Society 1780-1950*. Middlesex: Penguin Books.

Gil Fesch is a Portuguese guitarist specializing in contemporary music and a researcher in the field of sociology of music (Institute of Sociology, University of Porto). Gil holds a BA in classical guitar (*Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo*, Porto) and MAs in musical performance and specialized musical performance (*Hochschule für Musik Basel*, Switzerland). Current projects include his PhD in sociology, supported by the Portuguese Foundation for Science and Technology, and a documentary on Helmut Lachenmann. gilfesch@gmail.com

PATRIMÓNIO CULTURAL EDIFICADO

Reflexões em torno da gestão do Património Classificado*

João Pedro Bernardes

Universidade do Algarve, Portugal

Luís Filipe Oliveira

Universidade do Algarve, Portugal

Ricardo Moreira

Universidade do Algarve, Portugal

Teresa Valente

Universidade do Algarve, Portugal

Resumo: Nos últimos anos o sector da cultura em geral e, dentro deste, o do Património Cultural, é cada vez mais olhado como vetor estratégico de um desenvolvimento económico sustentável de sociedades cada vez mais participadas e mais coesas. A valorização dos imóveis classificados, que constituem autênticas marcas de identidade dos territórios e das comunidades, tem aqui um papel central. Todavia, nos últimos anos o Património Classificado português tem-se vindo a degradar, sendo hoje bem evidente a necessidade de investimentos avultados para a sua conservação e manutenção, conforme os ainda escassos Planos Regionais de Intervenção Prioritária constataam. Partindo da identificação e caracterização do património classificado português e das suas carências, faz-se uma reflexão em torno de processos que visam a integração de muitos dos bens patrimoniais, hoje sem manutenção ou utilização, na vida ativa das comunidades. Observam-se modelos já vigentes, analisando as suas virtudes e defeitos, propondo-se uma diversificação de práticas de gestão dos bens classificados, com vista a que os imóveis classificados sejam conservados, valorizados, usados, concorrendo, dessa forma, para a diferenciação, qualificação e dinamização económica das regiões, bem como para o seu desenvolvimento humano.

Palavras-chave: Património Cultural Edificado, Imóveis Classificados, Modelos de Gestão.

1. Tendências e Realidades

Ao traçar metas ambiciosas para 2020, assentes nos pilares da sustentabilidade, da inclusão e do desenvolvimento inteligente, o novo quadro comunitário europeu colocou o Património como elemento potencialmente dinamizador dos territórios e das comunidades. Esta postura prosseguiu uma tendência já corporizada no estudo de Outubro de 2006 da Comissão Europeia sobre a definição das indústrias culturais e

* Este artigo resulta em grande parte do trabalho de investigação sobre Património e Território elaborado para o Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC), no âmbito do Plano de Estudos - Cultura 2020.

criativas, no qual se procurava avaliar o seu peso e real importância enquanto sector económico (KEA, 2006). Neste quadro, o Património ocupa um papel central porque, disseminado pelo território e vivido pelas comunidades, contém em si a genuinidade e a singularidade potenciais geradoras de inovação, mas também de qualificação territorial e de coesão social. Já o relatório sobre a economia criativa promovido em 2008 pela UNESCO e por outras entidades internacionais, definia o Património como a origem de todas as formas de arte e a alma das atividades criativas, vindo a atualização deste relatório, em 2013, a colocar a tónica nas formas de expressão cultural e no Património Cultural intangível, sublinhando, a par dos impactos benéficos nas comunidades, o protagonismo que ele cada vez mais tem na economia verde e na sustentabilidade ambiental (UNESCO, 2013: 44). Ao fim e ao cabo, é reconhecer a incontornabilidade do Património não apenas enquanto elemento de identidade e de coesão social, mas também enquanto instrumento impulsionador do desenvolvimento sustentável e de uma “nova economia”.

Estudos recentes na Europa têm demonstrado essa correlação entre as indústrias culturais e criativas - onde o Património assume lugar central - e o dinamismo socioeconómico de um território, esforçando-se por quantificar o seu peso no PIB, que estimam em cerca de 3% do total da riqueza gerada (veja-se, por ex. para Portugal Mateus, 2010, ou para França Kancel *et al.*, 2013). Mas, na verdade, estas estimativas pecam por não conseguirem introduzir nas estatísticas outros impactos ou externalidades positivas no tecido social e económico. Tomando o estudo para França como referente, onde se estima que as empresas culturais assegurem 2,5% do emprego total, ou seja 670 000 pessoas, independentemente das funções que desempenham, verifica-se que o conjunto de profissões ligadas à cultura corresponde a um universo maior, de 870 000 pessoas, as quais, disseminadas por todo o tipo de empresas e entidades governamentais, acabam também por irrigar outros sectores da economia. Por aqui se vê a dificuldade em quantificar o sector cultural, devido essencialmente à sua transversalidade a quase todas as atividades e ao forte impacto que aí têm. Quando temos em conta apenas o subsector do Património, nomeadamente o que diz respeito a Museus e Património Monumental, o valor gerado na dinamização socioeconómica externa ao subsector do Património pode atingir os 70% em França. Ou seja, o sector patrimonial em França só se apropria e é beneficiário direto de 30% dos proventos gerados pelas suas atividades, sendo os restantes 70% apropriados por outros sectores e subsectores económicos como o dos transportes, restauração, pequeno retalho, hotelaria etc. No caso português, e tendo mais uma vez em conta o subsector do Património, estimou-se recentemente, num estudo que efetuámos para o Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC), que essas externalidades

positivas constituiriam metade de todo o rendimento gerado pelo Património. Por outras palavras, cerca de 50% do valor atual do Património em Portugal escapa a quem o gere ou nele investe, podendo esse valor ser substancialmente mais elevado em regiões do interior, onde por vezes o Património constitui (quase o único) fator mobilizador de determinados subsectores (Bernardes, Oliveira e Moreira, 2014: 84). Poderíamos tomar aqui o caso da vila de Mértola, em que o que justifica essencialmente o número de unidades hoteleiras e de restauração existentes não será certamente o diminuto número de residentes (cerca de 1500), mas antes os cerca de 25 000 visitantes que o Património local atrai anualmente (Martins, 2013: 47). E se é certo que o número de residentes tem vindo a cair na última década, tem-se assistido a uma qualificação dos residentes associada a uma grande diversificação das atividades, a uma resiliente manutenção e até crescimento do número de visitantes nestes anos de crise económica, para além dos impactos de uma imagem positiva, cada vez mais disseminada nacional e internacionalmente, que acaba por beneficiar toda a região do interior alentejano (veja-se a este propósito Dias, 2014). Está, pois, claramente demonstrado que o Património é incontornável na recuperação e desenvolvimento do país nos anos vindouros, como constitui ainda um recurso e instrumento essencial à correção de assimetrias nacionais. Neste contexto parece cada vez mais evidente que o Património é fator incontornável nas políticas que visem estancar a acelerada e cada vez mais preocupante desertificação do interior do país. Uma questão que desde logo emerge é saber qual o papel do Património Classificado neste desiderato, nomeadamente no que diz respeito aos imóveis tutelados pelo Estado. Após anos caracterizados pela precariedade da manutenção e dos cuidados de conservação, particularmente agravados pelo desaparecimento da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) a quem foi cabendo esta prática, e perante as dificuldades que se anteveem para os próximos anos, qual a sua sustentabilidade no curto/médio prazo, no sentido de poder concorrer para a coesão social, para a melhoria das práticas de cidadania e para o desenvolvimento inteligente dos territórios?

2. Os dados de referência

O património Cultural Português classificado soma quase quatro mil bens repartidos por Imóveis/ Monumentos/ Conjuntos/ Sítios de Interesse Municipal, Imóveis/ Monumentos/ Conjuntos/ Sítios de Interesse Público, Monumentos Nacionais e o Património Mundial inscrito na lista da Unesco. As regiões Norte e a de Lisboa, as mais densamente povoadas e também das mais visitadas, concentram 1325 e 1003, respetivamente, do conjunto dos 3836 dos bens, representando mais de 60% do total nacional. Os restantes 40% repartem-se equitativamente entre a região Centro e as

regiões do Alentejo e Algarve. Cerca de 2/3 do conjunto destes imóveis classificados têm escala de uso, ao passo que os restantes não a têm, como sejam os pelourinhos, os marcos, as janelas, as fontes e os pórticos.

Tabela 1. Distribuição regional dos imóveis por categoria e grau de classificação

(Data de consulta à base de dados da Direcção-Geral do Património Cultural: em 23-12-2013)

	<i>drc</i> <i>norte</i>	<i>drc</i> <i>centro</i>	<i>dGPC</i>	<i>drc</i> <i>alentejo</i>	<i>drc</i> <i>algarve</i>	Total
Monumento Nacional	265*	135*	177*	199	26	802
Imóvel de Interesse Público	799*	440	524*	238	75	2076
Monumento de Interesse Público	133	65	96	78	20	392
Conjunto de Interesse Público	12	6	10	6	2	36
Sítio de Interesse Público	17*	3*	12	17	2	51
Subtotal – âmbito nacional	1226	649	819	538	125	3357
Imóvel de Interesse Municipal	96	121	171	45	24	457
Monumento de Interesse Municipal	2*	4	9	0	0	15
Conjunto de Interesse Municipal	0	0	3	1	0	4
Sítio de Interesse Municipal	1*	0	1	1	0	3
Subtotal – âmbito municipal	99	125	184	47	24	477
Total	1325	774	1003	585	149	3836

*inclui um imóvel classificado agregado a vários concelhos

Ao observarmos a tipologia dos imóveis classificados verificamos que, dos bens registados em finais de 2013 nas bases de dados do Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR) e do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), $\frac{3}{4}$ são construções civis ou religiosas, com ou sem uso.

Estes dados revelam de imediato, por si só, as constantes necessidades e os custos de manutenção de um conjunto muito alargado de imóveis classificados à guarda do Estado ou dos privados, sobretudo quando se tem em conta que 55% do total nacional são construções dos séculos XV a XVIII. Eles também revelam, por outro lado, o enorme potencial que constituem, ou podem constituir, na qualificação dos territórios e dos ambientes urbanos quando usufruídos por residentes e visitantes.

Tabela 2. Distribuição da época de construção dos imóveis por grau de classificação a nível Nacional

Época de construção	Monumento Nacional	Interesse Público	Interesse Municipal	Total	%
Pré-história	117	198	9	324	8%
Antiguidade	69	125	6	200	5%
Séc. VI a XIV	280	303	24	607	16%
Séc. XV a XVIII	300	1586	238	2124	55%
Séc. XIX a XXI	22	296	150	468	12%
Época de Construção não identificada	14	47	52	113	3%
Total	802	2555	479	3836	100%

Fonte: DGPC e IHRU, bases em linha do IGESPAR e do SIPA; data da consulta: 23 de dezembro de 2013.

Não deixa de ser preocupante o estado de conservação e as necessidades de intervenção no nosso património (concretamente no Património classificado) que, antes de mais, interessa conhecer objetivamente. O enquadramento legal para o fazer já existe desde 2007, ao prever-se a elaboração por parte das Direções Regionais de Planos Regionais de Intervenção Prioritária (PRIPs), apesar de até ao momento só terem sido efetuados para a região do Algarve. Quando olhamos para o PRIP mais recente, o de 2013, que, de um universo de 139 bens classificados, avalia o grau de conservação de 67 imóveis daquela região (dos quais só sete, aos quais é atribuído relevante valor sociocultural pelas autarquias, é que não têm proteção legal, estando outros dois em vias de classificação), constata-se que 46 necessitam de intervenções, 13 dos quais com urgência, uma vez que a avaliação do estado de conservação os coloca nos dois

primeiros escalões de maior risco, correspondente a intervenções prioritárias imediatas, ou no prazo de um ano. Estas intervenções são definidas de acordo com três ordens de critérios de prioridade de carácter patrimonial (como o valor ou grau de classificação), socioeconómico (como a sustentabilidade da obra e o tipo de proprietário), ou material (como o risco estrutural, envolvendo ou não pessoas). Daqueles 46 imóveis, 33 são públicos (do Estado ou das autarquias) e 13 pertencem a privados, dos quais 6 são da Igreja. Dos bens propostos para intervenções, só se consideraram os imóveis com classificação de âmbito nacional, sendo 17 classificados como «Monumento Nacional» (ou seja 65% do total dos monumentos nacionais do Algarve) e 29 de «Interesse Público» (correspondentes a 26% do total da região).

Tendo em conta que o levantamento efetuado em 2013 cobriu 40% de todo o património classificado da região, estes números não deixam de ser preocupantes, em particular se forem extrapolados para o resto do país. Como se diz naquele plano, “nos próximos anos, 1/3 dos imóveis classificados ou em vias de classificação carecem de intervenção imprescindível ou necessária à manutenção da sua integridade e à sua requalificação” (Plano Regional de Intervenção Prioritária do Algarve, 2013: 7). E rapidamente nos apercebemos da real dimensão do problema quando verificamos que dos 17 700 000 de euros necessários para ações de limpeza, consolidação, recuperação e valorização do Património nos 46 imóveis a precisarem de intervenção, 14 975 000 euros correspondem a intervenções prioritárias a efetuar em 27 imóveis até 2020. As obras necessárias referem-se, globalmente, a trabalhos de conservação em coberturas, fachadas, drenagens, interiores, pavimentos, segurança, trabalhos arqueológicos e sinalética (*idem*: 16). Se tivermos em conta que os 27 elementos patrimoniais com necessidade de trabalhos de conservação nos próximos cinco anos representam 1/5 dos 125 imóveis classificados de âmbito nacional da região algarvia, temos uma ideia do esforço requerido para os próximos anos; cenário que não será exclusivo da região do Algarve!

Como mero exercício financeiro, se extrapolássemos estes cálculos para a realidade do país, dos 3357 elementos patrimoniais com uma classificação de âmbito nacional, teríamos 725 de imóveis classificados como “Monumentos Nacionais” ou como tendo “Interesse Público” a necessitarem de intervenções prioritárias até 2020, orçando essas obras em mais de 400 milhões de euros. Aceitando o argumento, legítimo, de que a realidade algarvia não se pode aplicar *tout court* ao resto do país, é inegável que o montante estimado por aquele exercício serve, pelo menos, para nos elucidar sobre a escala das necessidades de intervenção e a dimensão dos valores que seriam necessários aplicar nos próximos cinco anos. Com efeito, o montante necessário para

este período corresponderia à totalidade do orçamento da Secretaria de Estado da Cultura para 2 anos, tendo como referência o montante previsto na proposta de Orçamento de Estado para 2015, onde se atribui pouco mais de 36 milhões de euros à Direção-Geral do Património Cultural, ou uns meros 383 mil euros ao “Fundo de Salvaguarda do Património Cultural”. Note-se que este Fundo, de acordo com o Decreto-Lei n.º 138/2009, de 15 de junho, destina-se a “*financiar medidas de proteção e valorização em relação a: a) imóveis, conjuntos e sítios integrados na lista do Património mundial; b) bens culturais classificados, ou em vias de classificação, como de interesse nacional ou de interesse público em risco de destruição, perda ou deterioração. [...]*”.

Ainda que nem todo o Património classificado a necessitar de intervenções prioritárias seja público, a maior parte, a avaliar ainda pelo exemplo do Algarve, sê-lo-á certamente. Tendo em conta as restrições orçamentais que se adivinham para os próximos anos, o facto não deixa de criar uma enorme perplexidade. O que se fará então com muito do Património Classificado sob gestão pública a necessitar de intervenções urgentes face à penúria do erário público? Obviamente que a resposta é antes de mais política e que decorre do que a política cultural ditar como essencial manter, conservar e valorizar nos próximos anos. Mas a decisão política não deve prescindir do apoio circunstanciado de premissas técnica, científica e culturalmente bem informadas, aceitando, a partir daí, tudo discutir, desde logo a ideia de que o património, para além de ser vivido, deve ser usado enquanto dimensão e expressão dessa (s) vivência (s). O termo “usado” deverá aqui ser entendido na plenitude do termo, isto é, incluído nos contextos locais e integrado nas vivências do nosso quotidiano, quer como imóvel conservado e valorizado enquanto espaço de fruição coletiva, quer como objeto de memória, de educação cívica e de contemplação estética. Tal perspetiva não obriga necessariamente que toda a herança do passado seja mantida e conservada tal como foi, ou como se julga que foi. Muito pelo contrário, ela poderá ser conscientemente assumida tal como ela é no presente, e até eventualmente como ruína, na qualidade de testemunho do diálogo ambivalente (conservação/ alteração/ destruição) entre o presente e o passado.

Para refletirmos sobre os caminhos a tomar para a gestão deste tipo de bens culturais, convém conhecer a sua tipologia para, a partir daí, podermos inferir de eventuais potencialidades de uso compatível com a sua natureza e valor patrimonial, ou de não uso. O conhecimento da sua tipologia é ainda fundamental para se estudarem formas da real integração do nosso Património na vida ativa das cidades e dos territórios de forma a inseri-lo nas dinâmicas do quotidiano das comunidades. Do total dos 3836

elementos registados, $\frac{3}{4}$ inscrevem-se na «arquitetura civil» e na «arquitetura religiosa» que representam, respetivamente, 44% e 32%. Seguem-se os bens arqueológicos e as outras tipologias arquitetónicas, como a «arquitetura militar» (7%), a «arquitetura industrial» (1%) e os de «arquitetura mista» (1%).

Tabela 3. Tipologias do Património Classificado a nível Nacional

Tipologia	Monumento Nacional	Interesse Público	Interesse Municipal	Percentagem	Total
Arqueologia	169	308	21	13%	498
Arqt Civil	177	1226	278	44%	1681
Arqt Militar	119	145	2	7%	266
Arqt Religiosa	319	806	92	32%	1217
Arqt Industrial	2	20	0	1%	22
Arqt Misto	9	29	2	1%	40
Indeterminada	7	21	84	3%	112
Total	802	2555	479		3836
Percentagem	21%	67%	13%	100%	

Fonte: DGPC e IHRU, bases em linha do IGESPAR e do SIPA; data da consulta: 23 de dezembro de 2013.

Se a arquitetura civil inclui muitas realidades de imóveis - que podem ir desde conjuntos monumentais e palácios, a pontes, pelourinhos, ou marcos viários ou de limites de propriedade - a maior parte do Património classificado, público ou privado, tem escala de uso, o que deve ser tido em conta quando se aborda a gestão com vista à conservação e valorização destes bens.

A propriedade dos imóveis do Património Classificado Português reparte-se, *grosso modo*, de igual forma entre o privado e o público. Tendo em conta que o regime de propriedade é flutuante, com imóveis frequentemente a mudar de mãos, e não havendo informação fidedigna nas bases de dados sobre a mesma (a base de dados da antiga DGEMN, o Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), que considera este *item*, não é atualizada há quase 10 anos) é difícil contabilizar com rigor o

que é de propriedade pública, de propriedade privada ou de propriedade mista. Ainda assim, e tomando como referência os dados disponíveis, observa-se um certo equilíbrio entre o público e o privado, em particular nos imóveis com classificação de âmbito nacional, que representam a esmagadora maioria do total da propriedade pública. Tendo sempre bem presente a desatualização das datas de preenchimento das fichas do SIPA, assim como de muitos outros dados, que não permitem mais do que ter uma ideia da real dimensão do regime de propriedade, verificamos que naquela base de dados do IHRU 42% dos 3836 imóveis são de propriedade pública e 45% de propriedade privada. Uma pequena parte, de cerca de 2%, é de propriedade mista, enquanto cerca de 12% não tem propriedade identificada. Dos bens de propriedade pública pouco mais de 8% é que têm um nível de classificação municipal, pelo que os restantes 92% são de âmbito nacional, em regra sob a vigilância direta dos organismos do Estado central ainda que nem sempre sob a sua tutela. Quando consideramos o total nacional, aí os Imóveis de Interesse Municipal vão pouco além dos 12%. Há que chamar a atenção para o facto de estas classificações estarem em processo de revisão, pelo que esta correlação de percentagens já se terá alterado a favor dos bens de Interesse Municipal. Não desresponsabilizando o Estado das suas obrigações de proteger estes símbolos da identidade nacional, há que procurar alternativas à penúria dos fundos necessários à intervenção e valorização destes bens públicos, não apenas para mantê-los, mas também, e sobretudo, para os dignificar no seio das comunidades e dos territórios de que fazem parte.

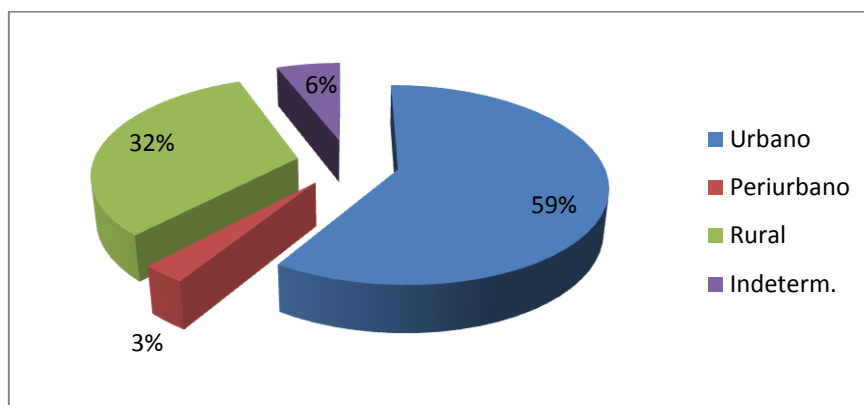
Pensar o “quê”, “para quê” e “como”, são questões prévias que urge serem devidamente equacionadas, no sentido de se encontrarem as melhores decisões. É neste contexto que ressalta a importância da elaboração dos PRIP’s, únicos instrumentos de gestão consagrados na lei, que através do conhecimento efectivo da realidade, permitem o estabelecimento das prioridades de intervenção, fundamentais à construção dum cenário de atuação, devidamente suportado no trinómio – gestão de recursos/ valor patrimonial/ uso.

3. Na procura de novos modelos de gestão

Dado que boa parte dos imóveis têm capacidade de uso e poderão valorizar muito a imagem de quem os utiliza, há que equacionar a partilha de responsabilidades e de usufruto com entidades públicas ou privadas, desde que cumpridas determinadas regras, baseadas no princípio de que eventuais adaptações ou intervenções nos edifícios, ou sítios classificados, terão de ir no sentido de lhes acrescentar valor patrimonial e nunca o contrário. De facto, alguns bens, em particular os que se inserem tipologicamente dentro da arquitetura civil, religiosa ou mesmo militar, poderiam ser

disponibilizadas para novos usos no domínio público ou privado, desde que não sejam incompatíveis com o seu carácter artístico e cultural. Nalguns casos, haveria eventualmente que salvaguardar ou negociar o acesso público a um ou outro ponto de interesse patrimonial relevante, para que o seu valor cultural não fosse sonogado à sociedade como um todo.

Gráfico 1. Localização do Património Classificado a nível Nacional



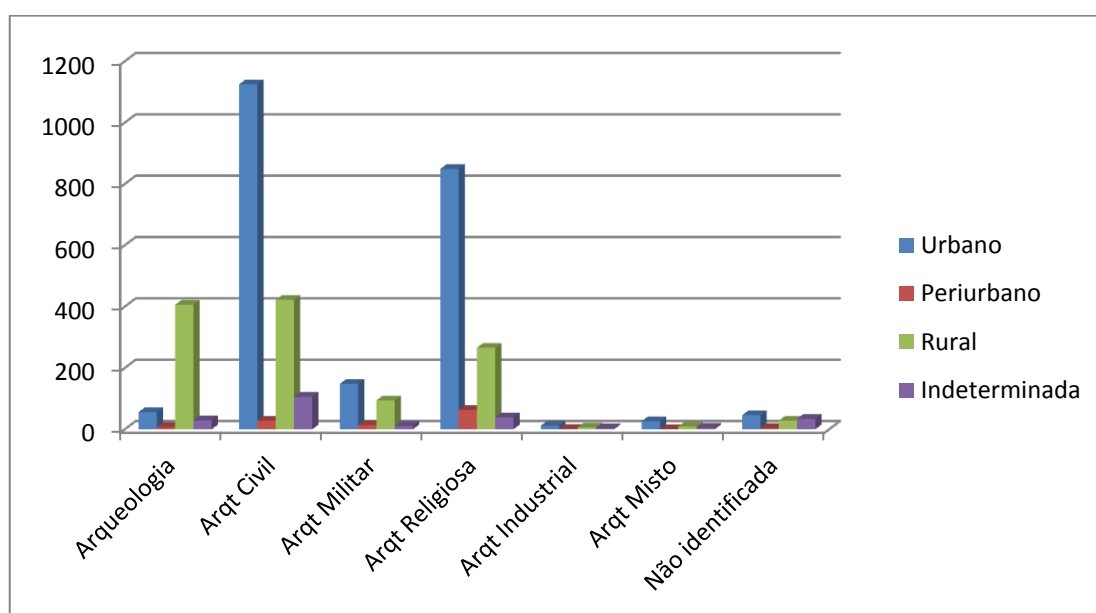
Fonte: DGPC e IHRU, bases em linha do IGESPAR e do SIPA; data da consulta: 23 de dezembro de 2013

Analisando caso a caso, haveria pois que ver quais as funções que se poderiam instalar em determinado bem, ou parte dele, e que uso ou usos se lhe poderia dar. No caso concreto de elementos de valor cultural de primeira ordem, cujo acesso à comunidade deveria ser garantido, a instalação aí de serviços abertos ao público seria uma solução a considerar. Caso se exigisse uma contrapartida financeira para o acesso, há sempre que ter em conta a razoabilidade dos preços dos bilhetes e, talvez mais importante, os regimes de exceção a aplicar de forma a permitir igualmente o usufruto a populações em idade escolar, ou a pessoas de menores recursos. Para salvaguardar estes casos, o acesso livre num dia da semana, ou numa parte de um dia, é a forma mais expedita e a mais utilizada. Tratando-se de Património Classificado, estas questões não são de somenos importância, mas verdadeiramente centrais, tal como está consagrado, de resto, nos artigos 73 e 78 da Constituição Portuguesa.

A imagem e a capacidade de atração deste tipo de imóveis, rendas convidativas, isenção de IMI e eventualmente outro tipo de incentivos, como a atribuição de juros bonificados para as obras de reabilitação/adaptação e de conservação/valorização, deverão ser equacionados ou reavaliados para poderem ser efetivamente atrativos e

suficientes para o investimento de entidades privadas, até porque muitos deles desfrutam de uma localização privilegiada. Note-se que, mesmo excluindo as áreas periurbanas, onde se localiza apenas 3% do Património Classificado, a maior parte (59%) contabiliza-se nos centros urbanos e apenas 32% em meio rural. Se no meio rural são os bens arqueológicos e os tipologicamente enquadrados na arquitetura civil e religiosa que predominam, já em meio urbano são sobretudo as duas últimas tipologias que congregam a quase totalidade dos bens.

Gráfico 2. Localização das Tipologias do Património Classificado a nível Nacional



Fonte: DGPC e IHRU, bases em linha do IGESPAR e do SIPA; data da consulta: 23 de dezembro de 2013

Tendo em conta que as áreas urbanas antigas, quer dizer, os centros históricos, são cada vez mais um fator de atração e de valorização das cidades, sobretudo pela sua diversidade e pela sua dimensão identitária alicerçada no elevado número de imóveis de valor patrimonial (classificados ou não), eles deverão ser um eixo prioritário na política urbana, implicando a definição de medidas e de modelos de gestão que permitam uma reutilização desses imóveis, numa forma integrada e em contexto de cidade.

A reabilitação dos imóveis, que se deverá estimular através de programas com outro perfil que o do pouco adequado “Jessica” (*Joint European Support for Sustainable Investment in City Areas*), contribuiria por certo para a autoestima dos residentes, promovendo o seu compromisso com a sua cidade e com a comunidade local, quer

dizer, para com a *polis* no sentido clássico do termo. Ao mesmo tempo, reforçaria a atratividade turística e social dos centros históricos urbanos, com consequentes impactos socioeconómicos a nível local. As receitas para o Estado por via da dinamização da atividade económica daí advindas, poderiam justificar, por outro lado, que os incentivos fiscais fossem mais generosos do que os que estão previstos na lei, nomeadamente do que sobre a matéria se dispõe no artigo 71.º do “Estatuto dos Benefícios Fiscais”.

Quando se fala de bens públicos do Património Classificado em Portugal concessionados a gestão privada ou independente, torna-se quase inevitável considerar a experiência dos Parques Sintra-Monte da Lua. Tendo em conta o estado de manutenção e conservação do conjunto cultural paisagístico de Sintra no ano 2000, altura da criação da empresa de gestão privada (decreto-lei nº 215/2000, de 2 de Setembro), e o que hoje se vê ao nível da qualidade de serviço prestado, das experiências proporcionadas ao visitante e da recuperação patrimonial sem intervenção de dinheiros vindos diretamente do orçamento da tutela, é inegável o sucesso do projeto. A Parques Sintra executou trabalhos de restauro em diferentes locais da Paisagem Cultural, criou produtos diversificados, desde visitas aos principais monumentos e a locais emblemáticos da área, a exposições temporárias sobre a história do lugar e a sua flora e fauna, ou até uma alargada gama de produtos de merchandising, tudo isso combinado com as mais recentes tecnologias, com programas de formação constante dos guias e de promoção do sítio. Tal oferta levou ao aumento significativo dos preços das entradas e das receitas com produtos locais de lojas e restaurantes, os quais, com o apoio de financiamentos obtidos através de projetos candidatos a programas nacionais ou internacionais, permitiram investir em mais e melhor conservação e valorização, gerando-se assim um círculo virtuoso. É, pois, um modelo de gestão privada que sustenta e autofinancia toda a estrutura organizacional e de conservação deste sítio Património Mundial, com resultados que são, em si, muito interessantes.

Todavia, há que ter em conta que o conjunto gerido é excepcional. Excepcional pela sua localização numa zona densamente povoada e próxima de Lisboa, que para ali canaliza boa parte do seu crescente turismo; excepcional, ainda, pela qualidade e diversidade do valor cultural e paisagístico do edificado, dos parques e da paisagem, que tornam o conjunto a verdadeira “jóia da coroa”. Ou seja, não sendo irrepetível, o sucesso do modelo só é passível de ser aplicado a um reduzido número de sítios que reúnam um conjunto de requisitos, a saber: o Património a gerir deve ser de nível e de atração elevados e estar confinado a determinado perímetro; para além de ter dimensão, deve

ser diversificado; finalmente, deve estar a precisar de investimentos de forma a focar a atenção na procura de receitas, na sua redistribuição e na sua aplicação local. Fica ainda implícito que é fundamental o envolvimento de entidades que têm responsabilidades na gestão do território, como as autarquias e eventuais beneficiários do aumento da rentabilidade na “zona económica de influência” dos bens culturais (Lamas, 2013).

O modelo, que agora se quer aplicar ao eixo monumental de Belém/Ajuda, encerra em si vários perigos e exige muitas cautelas. Desde logo pelo facto de só estar focado no património capaz de gerar receitas significativas, assim rompendo com o princípio da subsidiariedade, quer dizer, com o facto de os monumentos mais rentáveis ajudarem a cobrir o défice dos que têm mais dificuldade em captar receitas. Os preços de bilhética praticados, por excluírem do acesso as famílias de menores recursos, é também um problema real, que é passível de ser resolvido com o livre acesso durante um dia da semana, e/ou descontos para famílias carenciadas e numerosas, que deverão ser acordados entre o Estado, enquanto proprietário dos bens e responsável por garantir a educação pelo Património, e o gestor desses bens. A tentação de tornar alguns destes espaços culturais em algo similar a parques temáticos, mais ou menos *disneylandizados*, é também algo que é necessário acautelar. Também o facto dos bens patrimoniais mais simbólicos e significativos do País, as suas maiores marcas de identidade, deixarem de estar sob gestão pública, constitui, no mínimo, matéria que exige ampla discussão.

Quanto à quebra do princípio da subsidiariedade, sempre se poderá argumentar, em defesa de um modelo como o da Parques Sintra, que no perímetro de exploração se incluíram bens que até então não tinham qualquer tipo de expressão, saindo rentabilizados pela exploração conjunta e assim contribuindo para o aumento de valor de todos eles. Ou ainda que todos os recursos afetos até aí a esse conjunto de monumentos podem ser reafetados a outros bens, e até as verbas do orçamento do Estado para aí canalizadas podem ser aplicadas noutros imóveis. Mas, neste caso, ficaria por clarificar a existência de um plano de compensações na justa medida das receitas libertas até então que estes bens apresentavam. Até se pode aceitar, por fim, que esse modelo possa permitir, no futuro, o desenvolvimento de uma política de restauro e de valorização mais interventiva, por favorecer uma otimização das receitas e a canalização destas para investimentos reprodutivos, assim quebrando o atual círculo vicioso, caracterizado pela ausência de investimento e conseqüente desperdício de receitas potenciais, mesmo nos monumentos mais rentáveis. Todavia, o modelo da Parques Sintra não pode, nem deve, pressupor uma lógica exclusiva de negócio, que

vise essencialmente libertar o Estado de encargos financeiros; nesse caso não seria apenas criticável como lamentável, uma vez que representaria que o Estado, ou seja todos nós, teríamos abdicado da nossa herança patrimonial, dos símbolos da memória coletiva e da nossa própria identidade. Por tal ser impensável numa sociedade democrática, é que a replicação daquele modelo deve sempre conduzir a uma melhoria do estado de conservação e a uma real valorização de todo o Património, nomeadamente daquele que fica sob gestão pública, pela concentração aí de recursos adequados e capazes de o dignificar. A libertação de recursos humanos gerada com a concessão de sítios onde tal for possível e desejável, poderá permitir aumentar a vigilância sobre a autenticidade e a preservação patrimoniais por parte da tutela. E se é certo que o sucesso do modelo de gestão do Património de propriedade pública por parte de empresas de direito privado, como é o caso da Parques Sintra, poderá ainda induzir boas práticas e novas aprendizagens na valorização dos bens patrimoniais dependentes dos organismos estatais, o Estado nunca se poderá substituir como regulador, como último responsável e como guardião da herança coletiva.

Figura 1. Estratégia para a Sustentabilidade definida na Parques de Sintra-Monte da Lua

(adaptado de Alçada, M.; Lisitzin, K., e Manz, K., 2013: 51)



Nos imóveis sob gestão pública, é essencial desenvolver parcerias com as autarquias, as associações locais e os grupos de amigos das Instituições, procurando, inclusive, protocolar experiências de gestão partilhada. O incremento de acordos com autarquias,

mas também com entidades que possam facilitar a disponibilização de recursos através de programas vários, como os do Instituto de Emprego e Formação Profissional, tornam-se essenciais para assegurar, por exemplo, no curto e médio prazo, os indispensáveis trabalhos de limpeza e manutenção. Para os recursos humanos, a solução terá necessariamente que passar por cada Direção Regional, através da constituição de equipas ágeis e especializadas, as quais assegurariam de forma integrada e continuada a implementação das intervenções identificadas no respetivo PRIP, nomeadamente no tocante a: imagem e *marketing* do conjunto de imóveis, sua divulgação, sua manutenção e conservação. Não obstante as dificuldades atuais, seria necessário que a tutela se dotasse não só de alguns conservadores restauradores, mas também de *designers* e de gestores, que trabalhariam em equipa no território das várias direções regionais, em conjunto com arquitetos, arqueólogos e historiadores. Esta contratação de recursos humanos novos e tecnicamente bem apetrechados é consistentemente justificável por duas ordens de razões. A primeira para permitir a transmissão de conhecimentos que os técnicos atuais dispõem para cada edifício, sítio, ou região, dado que muito desse conhecimento não se encontra codificado. Esse imenso manancial de saber fazer, de experiência acumulada ao longo das últimas décadas, de diálogo permanente com as necessidades de cada imóvel ou sítio, terá que continuar a ser transmitido entre gerações de técnicos como o foi até aqui. A segunda para trazer uma nova dinâmica que não se prende somente com a conservação dos edifícios, mas que terá que passar pela sua valorização através da produção de conteúdos e de produtos, de novas formas de comunicar, com vista a tornar estes imóveis mais próximos dos residentes e mais compreensíveis para quem os visita. Na verdade, uma das enormes carências que hoje se verifica é uma quase ausência de informação nova, de conteúdos informativos que enriqueçam a experiência de quem procura os monumentos. Para lá da valorização do bem patrimonial e do grau de satisfação dos visitantes, aumentar a qualidade da oferta, e quantidade de conteúdos, permitirá aumentar a capacidade de gerar receitas que poderão ser aplicadas em melhoramentos e renovações constantes, estimulando ainda toda a atividade económica que se gera em torno dos pontos-âncora em que se transforma cada monumento com visitantes. O próprio Estado poderá obter assim, por via dos impostos, o retorno dos investimentos feitos na afetação de novos recursos e na valorização dos imóveis.

Obviamente que qualquer dos caminhos propostos, o da gestão privada e totalmente independente do Estado, o da gestão em parceria, ou o da gestão pública direta, não será aplicável a todos os imóveis de Propriedade Pública. Seja pelo facto de não existirem recursos para os manter a todos de forma condigna, seja por alguns deles serem passíveis de reavaliação, por não se manterem as circunstâncias que

determinaram a sua classificação, seja ainda pelo simples facto de a sua permanência não exigir manutenções periódicas, cabendo-lhe apenas “existir”, enquanto a memória assim o determinar. Avaliado o potencial de cada imóvel na sua relação com a comunidade, e a sua capacidade de transmissão de conhecimentos e de impacto a vários níveis, terá que se decidir onde se intervir. Para quê manter, por exemplo, um sítio arqueológico visitável se não tem a manutenção e a informação adequadas a este tipo de sítios? Se tem algumas centenas de visitantes por ano e se todos os dias se degrada cada vez mais? Será certamente melhor voltar a tapar os sítios nestas condições a fim de os manter para o futuro. E para quê afetar recursos a determinados imóveis em ruína, os quais, tendo a importância que justificou a sua classificação, do ponto de vista patrimonial não têm, ou têm pouco, “uso social”? Não será melhor assumir este imóvel como ruína e canalizar os recursos para valorizar verdadeiramente um outro que tenha real impacto nas comunidades e constitua recurso importante quer para a formação da cidadania, quer para a transmissão de memória, de saberes e de valores?

Implementar diferentes modelos de gestão e canalizar os recursos disponíveis para os imóveis que cumprem e ilustram a nossa herança patrimonial da forma mais expressiva, exige uma rigorosa avaliação e uma ampla discussão pública, a partir da qual, e dada a escassez de recursos, se possam seleccionar os imóveis onde se devem efetivamente investir os recursos do erário público. A avaliação é, pois, aqui essencial; uma avaliação constante, que permita conhecer e monitorizar os bens sob diferentes prismas (Rodgers e Oers, 2013). Se o modelo leva a que tenhamos menos património de propriedade pública visitável, permitirá, certamente, um património mais valorizado, mais digno e mais eficiente no cumprimento da sua missão de transmissor. Em relação aos imóveis que ficam fora dos planos de investimentos públicos ou privados, haverá que assumir a sua classificação como verdadeiros territórios do passado: enquanto ruínas, continuarão, de forma diferente, a desempenhar as suas funções como espaços de memória e de identidade. Ao fazer uma opção consciente por dignificar e valorizar ao máximo a herança patrimonial mais significativa, haverá, pois, que assumir a restante como um legado não intervencionado, mas acompanhado e mantido como ruína.

Esse aumento do valor patrimonial, proporcionando melhores experiências ao visitante, concorrerá para uma perceção positiva dos locais visitados e do Património cultural português em geral; mas também contribuirá sobretudo e decisivamente, a nível local, para aumentar a autoestima da comunidade, que quanto mais envolvida mais garantirá o sucesso do projeto e a sua constante melhoria. Essa valorização só fará

sentido assim, se for feita pelo Património e para aumentar a sua capacidade de transmissão de vivências, de saberes e de cultura que deverá espelhar e integrar o meio e a comunidade a que pertence e, só nesta perspetiva, será possível que dele se retirem as restantes “mais-valias” que dele se podem retirar.

É certo que o Património Cultural diferencia e qualifica regiões e comunidades, podendo criar ambientes e ambiências *sui generis* que constituem fatores de atratividade e importante recurso económico, num mundo cada vez mais globalizado e competitivo. Mas o Património não pode ser reduzido a um mero recurso económico; primeiro porque não o é só; depois, porque uma visão meramente económica do Património, para além de ser redutora e desvalorizadora do próprio património, terá tendência para o condenar a prazo. Como diz J. Sabaté Bel (2004: 12) “*la gestión inteligente de los recursos patrimoniales se muestra, en diversos territorios, como uno de los factores clave para su desarrollo económico, pues atrae turismo y inversiones y genera actividades y puestos de trabajo; pero, muy fundamentalmente, porque refuerza la autoestima de la comunidad*”.

A dimensão económica do Património, como o aproveitamento turístico que dele se faz, nunca se pode apresentar desligada do território onde se insere, das comunidades que o integram e onde se integra e do seu insubstituível papel como recurso educativo e formativo. Quando o Património deixar de cumprir estas funções, quando deixar de ser verdadeiramente vivido, deixará de proporcionar ambientes genuínos, deixando, por isso, de fazer sentido. É que se a parte física de qualquer elemento patrimonial pode ser imitada (embora com deficiências) em outro lugar do mundo, os ambientes, as ambiências e as vivências que caracterizam verdadeiramente o Património, essas, não são replicáveis! Hoje, compreendendo melhor os efeitos do investimento em património, é imperativo que as políticas de crescimento e desenvolvimento, à semelhança do que ocorreu no passado, incluam o setor do património, já não numa perspetiva de crescimento pelo mercado interno, mas, sim, numa perspetiva de dinamização económica, que incluirá, forçosamente, as dimensões externas e o papel nodal das regiões na estruturação de uma oferta nacional, capaz de ser geradora de riqueza e de contribuir para o desenvolvimento humano.

Referências Bibliográficas

Alçada, Margarida; Lisitzin, Katri & Manz, Kerstin (2013) *Turismo e património mundial: seleção de abordagens e experiências de gestão em sítios do património mundial de origem e influência portuguesa*. Turismo de Portugal/ UNESCO. <http://www.turismodeportugal.pt/Portugu%C3%AAs/turismodeportugal/publicacoes/Documents/Turismo%20de%20patrimonio%20mundial.pdf>

Bernardes, João Pedro; Oliveira, Luís Filipe & Moreira, Ricardo (Coords.) (2014) *Património e Território*. Universidade do Algarve. <http://www.gepac.gov.pt/cultura-2020.aspx>

Dias, Carlos (2014) “Crise não afasta visitantes de Mértola, que já é referência no turismo cultural”, *Público* de 07-04-2014. <http://www.publico.pt/local/noticia/crise-nao-afastou-turistas-de-mertola-onde-acaba-de-ser-inaugurado-o-12o-nucleo-museologico-1631050?page=-1>

Kancel, Serge *et al.* (2013) *L'Apport de la Culture à l'Économie en France*, Inspection Générale des Finances e Inspection Générale des Affaires Culturelles. <http://www.economie.gouv.fr/files/03-rapport-igf-igac-culture-economie.pdf>

KEA European Affairs (2006) *The Economy of Culture in Europe*. Comissão Europeia. http://ec.europa.eu/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf

Lamas, António (2013) “O Modelo da Parques de Sintra – Monte da Lua é aplicável em Belém”, *Público* de 30-01-2013. <http://www.publico.pt/opiniao/jornal/o-modelo-da-parques-de-sintra-monte-da-lua-e-aplicavel-em-belem-27323534>

Martins, João Serrão (2013) *Mértola, Cultura e Património. Atores, ações e perspetivas para uma estratégia de desenvolvimento local*. Mértola: Câmara Municipal de Mértola.

Mateus, Augusto (2010) *O Sector Cultural e Criativo em Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura de Portugal – Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais.

Plano Regional de Intervenção Prioritária do Algarve (2013). *PRIPAlg. - PLANO REGIONAL DE INTERVENÇÕES PRIORITÁRIAS DO ALGARVE 2013*. Faro: Direcção Regional de Cultura do Algarve. <http://www.cultalg.pt/PRIPAlg/PRIPALG%202013.pdf>

Roders, Ana Pereira & Oers, Ron van (2013) “Managing Change – Integrating Impact Assessments in Heritage Conservation”, M.T. Albert, R. Bernecker & R. Britta (eds.),

Understanding heritage –Perspectives in heritage studies. Bona: De Gruyter, pp. 89-104.

Sabaté, Joaquín (2004) “Paisajes culturales, el patrimonio como recurso básico para un nuevo modelo de desarrollo”. *Revista Urban*, n.º 9, Madrid, pp. 8-29.

UNESCO (2013) *Creative Economy Report: widening local development pathways*. Paris. <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf>

João Pedro Bernardes é Arqueólogo e Professor Associado com agregação da Universidade do Algarve. jbernar@ualg.pt

Luís Filipe Oliveira é Historiador e Professor Auxiliar da Universidade do Algarve. lfolivei@ualg.pt

Ricardo Moreira é Economista, e Doutorando em Economia da Cultura na Universidade de Barcelona. moreira.rr@gmail.com

Teresa Valente é Arquiteta, mestre em História da Arte e assistente convidada da Universidade do Algarve. mtvalente@ualg.pt

A ARTE NAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS Pode a arte salvar o mundo?*

Mirian Tavares

Universidade do Algarve, Portugal

Resumo: A presente reflexão surgiu de um desafio lançado pela Direção Regional de Cultura do Algarve, em 2010, para que se discutisse o papel da Cultura na criação de um plano de desenvolvimento para a região. O termo Indústrias Criativas vem sendo utilizado de maneira indiscriminada, o que dá origem, invariavelmente, a diversos equívocos. Apesar das discussões sobre o tema não se produziu ainda uma reflexão aprofundada sobre a sua aplicabilidade, e adequação, a um país como Portugal. Neste texto procura-se discutir o conceito de Indústria Criativa em relação aos conceitos de Cultura e de Civilização, bem como produzir uma reflexão em torno do papel das Artes na Economia Contemporânea.

Palavras-chave: Indústrias Criativas, Arte, Indústrias Culturais, Escola de Frankfurt.

Introdução

O que é o tempo? Se não me perguntam eu sei. Se me perguntam não sei. Dizia Santo Agostinho acerca desta entidade tão inefável e difícil de se definir. Hoje pode-se parafraseá-lo e dizer o mesmo sobre a arte: se me perguntam, não sei. A arte abandonou os museus, as galerias e os suportes tradicionais; a beleza há muito que deixou de ser um pré-requisito básico para qualquer criação artística e o conceito de arte como choque já não faz sentido numa época em que os *media* promovem uma contínua imersão no absurdo do quotidiano. O que é a arte afinal? E para que serve? O que define a criatividade e o que aproxima a arte das chamadas Indústrias Criativas?

As vanguardas históricas deitaram por terra as certezas acerca da arte, da realidade, do papel do artista e da sua função. O século XX aparece no horizonte carregado de tensões: políticas, sociais, culturais e artísticas. A ideia de novidade substitui conceitos como estabilidade e permanência, que ficam fora de moda e esta novidade, fruto duma profunda modificação da relação que o Homem mantém com a realidade, cristaliza-se a partir de constantes relativizações. A nova arte nasce para responder ao apelo do *novo* homem, de uma outra consciência espaço-temporal e coube às vanguardas o papel de construir, ao lado da nascente Cultura de Massa, uma nova visão do mundo.

* Versão expandida e revista do texto publicado originalmente em: Tavares, Mirian, Oliveira, Luís Filipe e Bernardes, João Pedro (coord.) (2011). *A Cultura em Conferência*, Faro, Universidade do Algarve/DRCAlg.

Os artistas não queriam que o público se identificasse com as suas obras, preferiam provocar o desassossego através do estranhamento. E buscavam, com sua arte, instaurar um desvio no texto da vida, ao contrário da cultura burguesa, nascida no séc. XIX, que tentava, através dos seus *media*, a literatura de folhetim, a fotografia, as revistas e o nascente cinema, criar mecanismos de identificação. Para Walter Benjamin, os grandes períodos históricos reorganizam o nosso modo de perceber o mundo - a era da reprodutibilidade técnica obriga-nos a mudar a nossa maneira de fruir os objetos artísticos. A arte distancia-se da natureza e cria uma outra realidade enquanto os produtos da chamada Cultura de Massa, mais tarde batizada de Indústria Cultural, percorrem o caminho inverso.

O modelo da perspectiva renascentista, que cai em desuso com o advento das vanguardas, é transportado para as objetivas das câmaras fotográficas e cinematográficas, libertando as artes da tradição mimética e assumindo o lugar da representação. Ao renunciar à reprodução do mundo, as vanguardas renunciam também ao conceito de belo, presente nas obras de arte e nos estudos que as acompanham ao longo dos séculos. A ideia de beleza também adere aos produtos da nova cultura que depende, sobretudo, do mercado e da sua aprovação.

1. Indústria Cultural – entre a civilização e a cultura

Nos anos 40, do séc. XX, os teóricos da Escola de Frankfurt criaram um termo para designar a nova forma de produção de bens culturais: Indústria Cultural, termo criado pelos filósofos Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973). A partir da publicação, no capítulo *Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbetrug* na obra *Dialektik der Aufklärung (Dialética do Esclarecimento)* de 1947, consolida-se a ideia de cultura produzida na lógica da produção de bens capitalista. O termo, Indústria Cultural, foi utilizado pela primeira vez por Horkheimer, em 1941, num ensaio sobre a arte e a cultura de massa. Horkheimer e Adorno procuravam definir o novo papel da arte numa era de produção massiva orientada pelo capitalismo vigente. A produção artística saía da esfera dos bens de consumo espiritual para os bens de consumo primário, já que a sua produção e distribuição em nada diferia da produção e distribuição dos bens de consumo convencionais. A cultura de massa aparecia para substituir outras formas possíveis de cultura e, para estes filósofos, a única forma de resistir à massificação completa do pensamento artístico era viver nas margens, como faziam os artistas de vanguarda. As vanguardas artísticas apareciam como uma forma de resistência necessária, sem a qual a arte sucumbiria à barbárie.

Para os sociólogos e filósofos da Escola de Frankfurt o problema da cultura de massa residia no facto de ser construída sobre uma ideologia fraudulenta. Adorno, Horkheimer e Marcuse, em diversas obras, elaboram o conceito de cultura a partir da distinção feita na Alemanha entre *cultura e civilização*. A cultura era o lugar dos sentimentos elevados onde conceitos como liberdade e felicidade poderiam ser postulados. À civilização caberia o papel de reprodutora de bens materiais. A ideologia burguesa do fim do século XIX difundia a cultura, como uma promessa de futuro, para que a população em geral não questionasse o sistema de produção, e distribuição, de bens materiais. As novas tecnologias permitiriam que mais pessoas desfrutassem dos bens culturais, através do seu processo de reprodução e difusão, aproximando todos do mundo idílico da cultura. O que seria, a partida, um bom negócio para todos. O problema, segundo Benjamin, é que a dissolução da cultura na civilização, ou seja, a conversão de bens simbólicos em bens materiais, não trouxe o prometido paraíso partilhado mas, pelo contrário, converteu a cultura em mercadoria, integrando-a no sistema de valores capitalistas.

A cultura transformada em valor de troca perde as suas qualidades intrínsecas e reforça, ainda mais, o fosso entre a elite e o povo. Pode-se dizer que alguns conceitos da Escola de Frankfurt são datados ou muito marcados pela circunstância em que nasceram, mas não nos devemos esquecer de que a promessa de fusão entre civilização e cultura, de facto, não se concretizou. Os bens de cultura continuam a ser bens de consumo, com valor de troca, e aqueles que escapam a este destino são pertença de uma elite intelectual e/ou económica e estão cada vez mais distantes de uma circulação e consumos verdadeiramente democráticos.

2. Arte e Cultura como bens de consumo – entre a vanguarda e o kitsch

Nem todos os intelectuais de meados do séc. XX viram a questão da cultura, e nesta esfera da arte, dentro da nova realidade de distribuição e consumo, de forma negativa. O filósofo francês Étienne Souriau promoveu uma reflexão muito interessante sobre o papel das artes na sociedade de consumo. Em obras como *L'Avenir de l'esthétique : essai sur l'objet d'une science naissante*, de 1929 e *Clefs pour l'esthétique*, de 1970, Souriau leva à estética numa direção até então inusitada: através da discussão das funções da estética e do seu papel na sociedade contemporânea, ele promove a aproximação entre arte, cultura e realidade socioeconómica. Através da análise do PIB francês, o filósofo destaca a importância das artes no contexto económico do país. Chega a conclusão de que uma significativa fatia dos dividendos em França provinham do consumo de arte, em forma de compras de obras, de antiguidades, da frequência regular a espaços como teatros, cinemas, salas de concertos, bem como a

aquisição de livros de arte e idas a museus. Para Souriau, a arte não é sonho, é o contrário do sonho, porque é um gesto criador que implica uma ação. No campo da Estética a sua posição é bastante provocadora e, ao mesmo tempo, avança em algumas décadas a reflexão sobre o papel das artes na economia de um país.

Apesar de o filósofo francês fazer referências à aquisição de obras de arte e à compra de bilhetes de cinema como formas de consumo artístico, a sua reflexão não aponta para a transformação da arte numa indústria, mas sim, pretende disseminar uma ideia mais pragmática dos artistas e da arte. Em 1939, o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, publica um texto considerado, ainda hoje, seminal para a definição de arte e de cultura: “Avant-garde and kitsch”. Nesta obra, a divisão entre Alta e Baixa Cultura, também presente no pensamento da Escola de Frankfurt, é levada ao extremo, o que faz com que Greenberg seja acusado de elitismo. Para o crítico, a verdadeira arte era produzida apenas pelas vanguardas, que se distanciavam do mercado, criando obras que interessavam ao próprio artista e à arte, mas que não eram percebidas, ou absorvidas, pelo público comum. Para os produtos da Cultura de Massa, ele cria uma nova classificação que denomina de *Kitsch*, termo alemão, utilizado na crítica literária do final do séc. XIX, para definir parte da produção poética ultrarromântica. A palavra *Kitsch*, que aos poucos adquiriu novos significados na cultura ocidental, no texto de Greenberg serve para designar obras que, sendo música, literatura ou pintura, não são consideradas pelo autor, como obras de arte.

Enquanto as obras produzidas pelos artistas de vanguarda mantinham-se à distância do gosto comum, os produtos da cultura de massa eram acessíveis e agradáveis, criados sempre a pensar no público e no mercado. Se esta divisão entre alta e baixa cultura, vanguarda e *kitsch*, fazia sentido nos anos 40, nas décadas seguintes vai sendo paulatinamente, desmontada. Mais ou menos no meio da década de 50, "a literatura e as artes assistiram à rebelião de uma nova geração de artistas, como Rauschenberg e Jasper Johns, Kerouac, Ginsberg e os beats, Burroughs e Barthelme, contra o domínio do expressionismo abstrato, da música serial e do modernismo literário clássico" (Huysen in: Hollanda, 1991: 32). Estes artistas rebelavam-se contra os princípios do alto-modernismo, elitista e excludente, e inauguram um novo período que alguns autores denominaram de pós-modernismo.

3. A utopia pós-moderna

Não existe uma data precisa para o surgimento do pós-modernismo, segundo Vattimo, na década de 60 ainda persistiam fortes características das vanguardas. E é também nesta década que floresce aquilo que o teórico italiano chama de ideologia do *design*, "o

sonho do resgate estético da quotidianidade através da otimização das formas dos objetos, do aspeto, do ambiente" (1992: 69). A ideologia do *design* apontava para uma utopia da unidade, em que o mundo seria totalmente estetizado.

Não pretendo discutir a validade ou não do termo pós-modernismo. Mas, a ideia de uma rotura produzida no campo das artes e da cultura, em meados da década de 50, assenta em bases sólidas e factuais. O discurso único, que nos habituamos chamar de História, começa a ser atravessado por outras vozes e já não se pode afirmar, como fizera Walter Benjamin nas suas *Teses da História*, que a única história que se contava era dos vencedores. Com a perda da referência de uma história única, com a entrada das vozes periféricas nos discursos oficiais, a arte assume, dentro de si, a contradição de ser alta e baixa cultura. Teóricos apocalípticos, como Alain Finkielkraut, escrevem que "As obras existem, mas tendo-se esbatido a fronteira entre cultura e o divertimento, já não há lugar para as acolher e para lhes dar sentido" (1988:126). Na era do *entertainment* absoluto, o mundo vai se transformando numa *disneylandia* tecnológica e as artes, sejam frutos da alta ou baixa cultura, são dispostas no mesmo patamar.

Na contemporaneidade, conforme Finkielkraut, "um par de botas vale o mesmo que Shakespeare". Como os frankfurtianos da década de 40, o filósofo francês afirma que regressamos à barbárie, pois todas as obras "do espírito" foram devidamente enlatadas e "a vida com o pensamento cede suavemente lugar ao frente-a-frente terrível e irrisório do fanático e do zombie" (1988: 145). A crescente estetização do mundo, motivada pela indústria do ócio, criou uma geração que não sabe, ou que não quer, separar Shakespeare de um estilista de botas. Ao eliminar a distinção entre alta e baixa cultura, entre entretenimento e arte, torna-se mais fácil aceitar que as artes ocupem um novo lugar no mundo da indústria cultural, cujo sentido é desinvestido do peso que lhe foi atribuído por Adorno e Horkheimer.

A relação entre as artes e a economia, ou o mercado, como vimos, sempre foi bastante polémica. Alguns artistas, e parte da crítica especializada, negavam-se a admitir que a arte fosse vista como um produto mais entre tantos outros que a cultura industrial produzia em massa. No entanto, a pós-modernidade/a contemporaneidade é marcada pelo ecletismo e pela convivência de opiniões francamente divergentes e, se alguns artistas não se renderam ao mercado, a economia, em tempos de crise, rendeu-se a evidência do produtivo e crescente universo das artes.

4. Da Indústria Cultural às Indústrias Criativas

Nos anos 80, no Reino Unido, o *Greater London Council* começou a utilizar o termo Indústria Cultural para falar de atividades culturais que geravam riquezas e empregos e

que não estavam integradas no sistema de financiamento público. O termo aqui não assume o aspeto negativo que lhe foi dado à nascença, mas serve para ilustrar a ligação entre arte e economia, sendo a primeira, como já havia dito Souriau, uma importante fonte de riqueza e trabalho. Nos anos 90, na Austrália, aparece o termo Indústrias Criativas, que incorporava áreas de produção que envolvessem a criatividade, competência e o talento individual, como potenciais geradores de trabalho e riqueza, sobretudo através da exploração da propriedade intelectual.

O conceito, no caso da Inglaterra, encontrou terreno fértil para desenvolver-se e não ficou submetido ao sabor de políticas culturais efémeras, mas esteve na base da criação de novas políticas e de uma postura diferente, dentro do Estado, em relação à produção artística e cultural:

O caso inglês é comumente usado como referência, devido ao seu pioneirismo e à associação do tema com uma agenda política e econômica. A Inglaterra realizou um mapeamento detalhado das atividades criativas no país (DCMS, 2005) e conta com um Ministério das Indústrias Criativas (Bendassolli *et al*, 2009: 10-18).

Percebeu-se que as artes e a cultura não eram atividades marginais, pelo contrário, estavam plenamente inseridas na lógica de produção e geravam riqueza e trabalho, bens essenciais ao desenvolvimento de qualquer nação.

Fala-se hoje de sociedades pós-industriais, e mais ainda, de sociedades pós-materialistas. Não podemos deixar para trás um pensamento fundamental para alguns filósofos de Frankfurt: a ideia da diluição da cultura na civilização, que deveria ser um benefício, mas que foi desviada do seu fim reificando o universo à sua volta. A tão falada Sociedade do Conhecimento que reflectiria a mudança de paradigma económico e social, é uma realidade. Mas não é uma realidade (com) partilhada. A sua existência está vinculada a uma série de princípios de produção e circulação de bens que está longe de ser uniforme na nossa sociedade global. Talvez o nome tenha sido alterado, mas a ideologia permanece: os bens culturais são uma promessa de paraíso possível. Só que este paraíso está, definitivamente, vetado a muitas pessoas.

Os teóricos, como Castells, Florida ou Inglehart, que refletiram, e que refletem, sobre o conceito de indústria criativa, têm como assente que estas indústrias se instalam naturalmente em sociedades onde “o capital tem base intelectual, fundamentando-se no indivíduo, em seus recursos intelectuais, na capacidade de formação de redes sociais e na troca de conhecimentos (Bendassolli *et al*, 2009). O que, convenhamos, não é a realidade de muitos países, dentre eles, Portugal. A ideia é fascinante: fomentar a criação de indústrias cuja produção seja baseada na criatividade e no talento. A verdade

é que o grosso da produção das indústrias chamadas criativas está voltado para as telecomunicações e novas tecnologias o que inviabiliza, a partida, a distribuição democrática das mesmas num país centralista como o que temos.

A par do conceito de Indústrias criativas, a Europa criou, na tentativa de produzir um turismo cultural e de aproveitar o património instalado nas suas capitais, a ideia de capital europeia da cultura. O conceito de capital da cultura surge ainda nos anos 80 pelas mãos da então ministra grega Melina Mercouri. O Relatório Palmer, de 2004, faz uma extensa avaliação sobre as capitais da cultura, de 1995 a 2004, onde não só descreve os casos estudados como apresenta uma série de recomendações. A ideia do relatório era estudar o impacto económico e cultural, bem como o possível impacto social resultante da escolha de determinada cidade assumir, por um ano, o papel de centro cultural da Europa. Mesmo que a finalidade do relatório seja a de orientar os organizadores das futuras capitais da cultura, é um documento bastante interessante para que se analise a pertinência económica, cultural e social de um evento como este. Uma das conclusões do relatório é a de que se não houver um entrelaçamento entre os objetivos sociais, culturais e económicos, e não houver qualquer mudança das políticas, públicas ou privadas, no que diz respeito ao investimento no setor cultural, o que fica, além das boas lembranças, são apenas dívidas.

Em 1993, Antuérpia foi a capital europeia da cultura e escolheu, como mote, a questão: “pode a arte salvar o mundo?” Não foi encontrada nenhuma resposta satisfatória, se é que há alguma. Mas este mote fez com que o ano de Antuérpia como centro das atenções culturais do mundo europeu fosse bastante produtivo e instigante. Uma cidade com grande tradição no comércio, com um dos maiores portos da Europa, decidiu abrir-se efetivamente às artes, permitindo o desenvolvimento de diversos espetáculos e mostras, dando aos criadores um grande espaço para desenvolver projetos ousados, sem impor um limite economicista para a criação artística. Se este projeto não salvou o mundo, deu alento ao mundo das artes, cujas produções ali realizadas aportaram em outras paragens nos anos que se seguiram.

A arte pode não salvar o mundo. Mas deveria continuar a tentar. Não sou frankfurtiana ao ponto de pensar que os bens da cultura de massa são todos representantes da baixa cultura. Tampouco defendo que a reprodutibilidade mata, a partida, a artisticidade da obra, ou que o cinema, arte reprodutível por excelência, não possa ser considerado Arte. No entanto defendo que devemos olhar para aquilo que já foi feito, e pensado, e pararmos um pouco para refletir. Até que ponto as indústrias criativas podem dar respostas a economias fragilizadas que, em muitos casos, nem sequer passaram pela fase de industrialização? Até que ponto o discurso construído à volta do tema não passa

de retórica, bem elaborada, incitando mudanças de paradigmas e rutura quando no fundo, o que defendem, é apenas a primazia da civilização sobre a cultura? As artes poderão salvar o mundo se servirem para fomentar uma discussão mais vasta e profunda sobre a criatividade, a criação e o conhecimento. E para isto, precisa de readquirir a sua independência. O problema é saber se os artistas estão dispostos, hoje em dia, a frequentar o lugar que outrora foi dos seus antepassados: as margens. E, de uma maneira criativa trazer as margens para o centro.

Referências Bibliográficas

Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1985) *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Bendassolli, Pedro F *et alii*. (2009) “Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades”. *RAE -Revista de Administração de Empresas* [online], vol.49, n.1, pp. 10-18.

Benjamin, Walter (1984) “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense.

Caves, Richard (2000) *Creative Industries*. Harvard: Harvard University Press.

Conford, James & Charles, David (2001) *Culture Cluster Mapping and Analysis: A Draft Report for ONE North East*. <http://www.campus.ncl.ac.uk/unbs/bylife2/lib/files/4731report.pdf>. (Acedido em Abril, 10, 2011).

Dorfles, Gillo (1988) *O Devir das Artes*. Lisboa. Dom Quixote.

Finkieulkraut, Alain (1988) *A Derrota do Pensamento*. Lisboa: Dom Quixote.

Hartley, John (2005) *Creative Industries*. London: Blackwell.

Hollanda, Heloísa. B. de (org.) (1991) *Pós Moderno e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.

Hutcheon, Linda (1991). *Poética da Pós Modernidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Pinto Ribeiro, António (2010) *Capitais europeias da cultura – que fazer com elas?*. <http://www.antoniopintoribeiro.com/cms/?capitais-europeias-da-cultura-que-fazer-com-elas-,68> (Acedido em Abril, 1, 2010).

Tavares, Mirian, Oliveira, Luís Filipe e Bernardes, João Pedro (coord.) (2011) *A Cultura em Conferência*. Faro: Universidade do Algarve/DRCAlg.

Vattimo, Gianni (1992) *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio d'Água.

Sites consultados

Creative industries mapping document (1998). DCMS (*Department for Culture, Media and Sport*) *web site*. Acedido em Abril, 8, 2011 em http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive_1998/Creative_Industries_Mapping_Document_1998.htm

Creative Europe – Supporting Europe’s Cultural and Creative Sectors. Acedido em Outubro, 15, 2014 em http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/index_en.htm

Mirian Tavares é Professora Associada da Universidade do Algarve. Coordenadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Diretora da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. mtavares@ualg.pt

POLÍTICA CULTURAL E O ESTADO

A dinâmica institucional na produção da cultura regional

Marcela Guimarães Silva

Universidade Federal do Pampa, Brasil

Tiago Costa Martins

Universidade Federal do Pampa, Brasil

Resumo: A proposta desse estudo é compreender a dinâmica institucional do Estado a partir das políticas empreendidas no campo cultural. Para isso, o mesmo se pauta pela configuração da região das Missões jesuítas-guaranis, sul do Brasil, para posteriormente apontar algumas atribuições institucionais na produção da cultura regional. Aborda noções de produção cultural, políticas e instituições culturais e em seguida toma como elementos históricos os domínios do patrimônio e da música e a atuação do Governo de Getúlio Vargas nos períodos em que presidiu o país. Através de pesquisas bibliográficas e documentais o artigo debate as políticas culturais como ações empreendidas pelo Estado em contraponto às práticas da população regional. Conclusivamente são destacadas cinco atribuições institucionais do Estado: regulação, normatização, cognição, gestão e mediação. Tais atribuições tanto podem ser vistas de maneira articulada como isoladas no contexto investigado, sendo que em ambas as condições vêm a contribuir para as pesquisas e as práticas culturais.

Palavras-chave: Atribuições Institucionais; Práticas Culturais; Missões Jesuíticas-Guaranis - Brasil.

Introdução

A partir da segunda metade do século XX o uso e a conceituação de cultura foram ampliados na dinâmica social. Cultura passou a sintetizar o compartilhamento de significados comuns, das produções simbólicas e materiais das sociedades, em permanente elaboração e reconfiguração. Cultura vista como atividade “ordinária” (Willians, 1981), envolvendo desde as práticas sociais do cotidiano, a macroorganização política e econômica, a produção científica, artística e cultural. “A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’. Depende de um conhecimento da tradição enquanto ‘o mesmo em mutação’ e de um conjunto efetivo de genealogias” (Hall, 2003: 44).

Nessa ordem é possível dizer que a produção cultural pressupõe momentos específicos.

Em sentido lato tem-se a produção, a circulação/distribuição e o consumo/recepção. Além disso, o conjunto de genealogias está associado à constituição de cada produção cultural dentro de uma organização de agentes, meios de produção, canais de distribuição, públicos e instâncias institucionais.

Instituições como o Estado, o Mercado e o Terceiro Setor apresentam características e atribuições específicas em cada momento da produção e em cada domínio cultural (patrimônio, artes visuais, etc.). A proposta desse estudo é compreender as atribuições das instituições na produção da cultura, especialmente aquelas ligadas ao Estado. Inicialmente apresenta-se uma noção de produção cultural e seus momentos. Na segunda parte, os aspectos genéricos que definem as instituições. Por fim, discorre-se uma reflexão sobre as instituições culturais, procurando compreender suas atribuições na produção cultural a partir do contexto da região Missões jesuítas-guaranis, localizada no sul Brasil considerando como elementos históricos os domínios do patrimônio e da música e a atuação do Governo de Getúlio Vargas.

1. Produção cultural

A partir do surgimento e da expansão dos meios de comunicação de massa, a dimensão da cultura inseriu-se numa dinâmica peculiar. Nota-se que a expansão do capitalismo e da industrialização provocou a “absorção” da cultura nessa mesma lógica: Cultura como uma mercadoria de lazer e entretenimento, diversão e distração dentro de um processo material vinculado às formas materiais de reprodução da vida social (Horkheimer & Adorno, 2000).

Dentro de uma ordem material não existe “produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais. Qualquer prática é simultaneamente econômica e simbólica, uma vez que agimos através dela, construímos uma representação que lhe atribui um significado” (Canclini, 1983: 29-30). Nesse contexto estrutural há uma relação estabelecida dentro do processo de criação (autor-obra-intermediário-público) e a sociedade; uma associação entre material e simbólico dentro da definição de produção

cultural por meio dos meios de produção e as relações sociais de produção (Canclini, 1979).

O jogo de relações e representações que abarcam todo este processo confere o caráter específico da produção cultural e configura um ciclo produtivo de produção, circulação e recepção/consumo. No campo da cultura e da dinâmica contemporânea, pela ordem capitalista e suas consequências, é possível estabelecer um ciclo cultural (Unesco, 2009) formado por: criação de ideias, conteúdos e produtos originais (o artista e a obra); produção das formas culturais (como uma telenovela), bem como as ferramentas, a estrutura e os processos de fabricação (impressão de livros, por exemplo); difusão com o intuito de dar visibilidade e alcançar consumidores/plateia/público; exibição/transmissão dentro do contexto, do lugar e da atividade cultural (TV, teatro, museus, etc.); e consumo/participação na prática da atividade cultural em si realizada pelo consumidor, plateia, etc.

A produção cultural está associada a um conjunto de ações, expressões e objetos carregados de significados. Uma gama de manifestações verbais, símbolos, textos e artefatos. Indivíduos que se expressam e que procuram entender a si mesmo e aos demais pela interpretação desses artefatos. Expressões que produzem e recebem (Thompson, 1995).

Nesse contexto há uma organização estabelecida dentro dos domínios culturais, formado por bens, serviços e atividades de uma determinada produção cultural. O “Marco de Estatísticas Culturais” da UNESCO (2009) apresenta seis domínios culturais centrais: Patrimônio Cultural e Natural; Apresentações artísticas e celebrações; Artes visuais e artesanato; Livros e produtos impresso; Meios audiovisuais e interativos e; Desenho e serviços criativos.

As atividades, bens e serviços constitutivos dos domínios envolvem processos industriais ou não. Por outro lado, envolvem valores estéticos, simbólicos e espirituais em diferentes proporções e conexões com as estruturas materiais. Desta forma é

possível contextualizar o ciclo da produção cultural dentro de um processo circunscrito pelos recursos materiais e procedimentos para a produção e pelas relações sociais de produção entre criador, intermediários, instituições (públicas e privadas), organizadores, público, etc. tal como sugere Canclini (1979).

2. Políticas culturais

Historicamente as políticas culturais estão posicionadas numa visão estatista na qual a sua configuração e primazia estariam na ação do Estado. A partir da década de 1960 surgiram as primeiras discussões conceituais e, até mesmo, normativas do que seria política cultural. Frisa-se, especialmente, a atuação da UNESCO que em 1969 apresenta um conceito aos países-membros da ONU, no qual entende política cultural “como um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e os procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado.” (Unesco, *apud* Reis, 2011: 02).

Essa abordagem destaca a personalidade jurídica como determinante da ideia “pública”, ou seja, se é uma diretriz elaborada por um ente do Estado, então ela é uma política pública. Por outro lado, confere uma racionalidade técnica e operacional na prática estatal à cultura. A visão instrumental da UNESCO procura potencializar a cultura por meio da otimização dos recursos materiais e humanos, conferindo importância aos processos internos de formulação e implementação na gestão pública da cultura. Além disso, dentro do protagonismo do Estado não descarta que a falta de ação também é uma política cultural. Portanto, a ausência de ações, saliente na história das políticas culturais no Brasil, deve ser vista como uma política cultural.

O debate sobre a prática e o conceito de política cultural é reconfigurado dentro da visão multicêntrica ou policêntrica das políticas públicas. Fundamentalmente essa abordagem revê a compreensão do que é “pública”. O que a descreve são os contornos da definição do problema “e não se o tomador de decisão tem personalidade jurídica estatal ou não estatal” (Secchi, 2013: 05).

A abordagem multicêntrica das políticas culturais ao enfatizar o problema como sendo público por conta do fim coletivo – população - enfatiza a presença de outros agentes que não somente o estatal: organizações privadas, organizações não governamentais, organismos multilaterais, redes de políticas públicas, etc. Considera-se, assim, que inúmeros agentes e instituições poderão fazer políticas culturais. Mas a despeito desse “fazer” é preciso retomar a constituição simbólica na qual as políticas culturais contemplam propor a satisfação das necessidades da população.

Parte-se aqui da retomada da condição onde a produção cultural é caracterizada como a (i) produção de significados e (ii) está inserida num contexto estruturado. A produção de significado localiza-se nas práticas cotidianas das pessoas, através das relações estabelecidas com os objetos e os demais indivíduos. Nesta construção social se estabelecem províncias finitas de significados. Noutro ponto – o do contexto estruturado – tem-se a estrutura social que condiciona e articula os significados sociais num cenário mais amplo do sistema social. Este sistema, constituído por um conjunto complexo de atividades, funções, órgãos e subsistemas com determinadas especializações, vai dispor a esfera da produção simbólica dentro de um contexto permeado de agentes e instituições dispostos a manter ou afirmar determinados significados sociais.

É nessa conjuntura que se expõe o microambiente e a macroestrutura na vida social, tema discutido na abordagem teórica do estudo, principalmente ao servir de condição na relação indivíduo e estrutura como parâmetro às políticas culturais. Em especial, esta dimensão sociológica da vida – contexto estruturado - é que define as políticas culturais como uma intencionalidade explícita de construção de sentido, através de meios adequados e de fins (diretrizes) previamente definidos. Por isso se confere às políticas culturais um raio de ação estabelecido no âmbito macrossocial, público e institucional da cultura. Proposta apresentada por Brunner (1992: 211) ao dizer que as políticas culturais são

intentos de intervención deliberada, con los medios apropiados, en la esfera de constitución pública, macrosocial e institucional de la cultura, con el fin de obtener efectos buscados. Son, por lo general, formas de intervención que tienden a operar sobre el nivel organizacional de la cultura; preparación y carrera de los agentes, distribución y organización de los medios, renovación de los medios, formas institucionales de la producción y circulación de bienes simbólicos, etcétera.

Por um lado este conceito apresenta as políticas culturais posicionadas em algum momento da produção cultural, configurando as diretrizes de intervenção focadas na criação cultural; na elaboração da preservação do patrimônio; no consumo cultural; dentre outras. Assim, é preciso considerar nas políticas do setor os espaços sociais de afirmação cultural e a relação com os domínios culturais em seus diferentes momentos.

Diante das discussões apresentadas até o momento, o conceito de política cultural pode ser resumidamente entendido como uma ação de intervenção, incluso a ausência desta, estabelecida dentro de uma configuração de agentes e instituições que operam nos diferentes momentos da produção cultural, buscando satisfazer as necessidades culturais e a manutenção ou a transformação da ordem social no campo simbólico.

3. Instituições culturais do Estado

Genericamente instituição pode ser entendida como um sistema organizado e complexo de relações sociais que possuem certa permanência e que incorpora valores e procedimentos comuns, a qual responde a certos anseios sociais (Dias, 2010).

Scott (2008) entende que as instituições são atividades que dão estabilidade e sentido ao comportamento social, e são difundidas pelas culturas, estruturas e rotinas sociais em múltiplos níveis de jurisdição, constituídas por uma dinâmica estrutural reguladora, normativa e cognitiva. A regulação estabelece e regula o comportamento e as práticas sociais; está em jogo a capacidade de estabelecer regras, fiscalizar a conformidade destas e manipular sanções - recompensas ou punições (Scott, 2008). A normatização sugere uma condição prescritiva, avaliativa e, muitas vezes, obrigatória na vida social.

Scott (2008) sugere que as questões normativas estão contidas em sistemas de valores e normas e é nesse conjunto que se definem metas e/ou objetivos, assim como as formas adequadas para persegui-los. Por fim, a cognição compreende a constituição da realidade social dentro das concepções comuns e da construção dos significados num quadro comum de referência. Os elementos culturais são vistos como constitutivos e, ao mesmo tempo, como constituídos no ambiente institucional.

Já as instituições culturais do Estado estão contidas dentro de um conjunto de propostas de intervenção na realidade social. Tratam-se de políticas culturais que no entender de Canclini (1987) são um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados. Na mesma linha de pensamento, Brunner (1987: 178) entende que as políticas culturais possuem como terreno e objetivo “*la combinación típica de agentes y de instancias institucionales de organización*” que formarão a matriz básica dos circuitos (ou ciclos) culturais. Ou seja, as políticas culturais atuam nos circuitos culturais, sendo que tais ciclos combinam uma série de agentes e instâncias institucionais que abarcam e estão contidos nas diferentes fases de produção, circulação e consumo dos bens culturais. Dentro da produção cultural os mecanismos institucionais do Estado estão direcionados à produção, circulação e distribuição (Brunner, 1987). Nesse sentido, a organização e o controle seriam instituídos formalmente. As instituições culturais do Estado respondem, a priori, pela intervenção pública ou coletiva. Mas é importante indagar qual o papel do Estado nesse contexto? Há de se ter em conta a relação estrutural baseada no governo e na sociedade.

No que tange ao Estado, Brunner apresenta os motivos, objetivos e formas de intervenção das ações praticadas a partir de Heiskanen (1982) e Girard (1982). Os motivos estão na ordem da promoção, proteção e controle, com destaque para a subvenção. Ou seja, fornecer subsídios públicos para domínios fracos economicamente, mas culturalmente importantes. Além disso, destacam-se a proteção da produção cultural territorial e dos direitos da propriedade intelectual e o controle de

ramos/atividades estratégicos para o interesse do Estado e da sociedade, dentre outros.

A conexão com tais motivos sugere alguns tipos de objetivos cujas intervenções públicas procuram alcançar, intervindo na produção cultural. Destacam-se: ampliação do acesso à cultura por meio de ações de democratização e descentralização; promoção da qualidade dos meios de comunicação de massa; promoção do trabalho criativo e das condições de trabalho dos artistas (criadores); modernização das instituições culturais; potencialização da produção cultural nacional (territorial, nas questões de escala); proteção da autonomia cultural do país (território) em relação ao exterior (Brunner, 1987).

A forma de atuação do Estado é apresentada por meio de seis práticas institucionalizadas: apoio direto, quando o Estado compra bens ou serviços culturais; apoio indireto, através de políticas tributárias - leis de renúncia fiscal; regulações, como para os acessos a bens e serviços culturais; incentivo, quando fomenta atividades com premiações, festivais, etc.; convenções internacionais, como os acordos multilaterais; e políticas financeiras à indústria cultural, como créditos bancários e apoio a exportação, por exemplo.

4. Políticas culturais e a região

O relato de algumas políticas culturais procuram descrever as práticas intervencionistas realizadas na região das Missões no sul do Brasil, com ênfase nos municípios de São Miguel das Missões, São Luiz Gonzaga e Santo Ângelo. Assim, inicialmente apresenta-se algumas políticas culturais empreendidas pelo Estado. Na sequência destaca-se a ação do mercado e da sociedade civil, também no âmbito das políticas culturais. Começa-se, assim, com a questão do Estado.

a. Estado e patrimônio

O que se considera como contemporaneidade está associado ao século XX. Intencionalmente se quer estabelecer relações com o Governo de Getúlio Vargas e a consolidação e atuação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A década de 1930 no Brasil foi marcada por um processo de rupturas e grandes transformações sociais: o fim da política “café com leite” (São Paulo – Minas Gerais), a industrialização e urbanização e as conquistas trabalhistas, dentre outras. No campo cultural foi uma década reconhecida como o período de institucionalização da cultura. O governo de Getúlio Vargas sistematizou e executou ações no campo do desenvolvimento simbólico dentro de uma perspectiva estratégica¹. Nesses moldes o patrimônio foi visto como um elemento formador da identidade nacional.

A Constituição de 1937, promulgada no Estado Novo, logo no segundo artigo, passou a permitir apenas uma bandeira, um hino e um brasão abolindo, assim, os símbolos estaduais. Segundo Getúlio Vargas, eles haviam merecido demasiada devoção em detrimento de um sentimento de brasilidade. (Meira, 2008: 131).

Nota-se a intenção de fazer do Estado um ente mais presente na vida dos cidadãos. A partir da criação do Ministério da Saúde e Educação e da efetivação do ministro Gustavo Capanema (1934 até 1945), foram criadas inúmeras instituições culturais como o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), todos em 1937. A criação dessas institucionalidades está dentro de um “processo de legalização, institucionalização e sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país” (Falcão, 1984: 26). Mas, mais do que isso, a conjuntura do Brasil à época é marcada pela relação regional x nacional. A partir do Estado Novo o Brasil passou a ter um poder cada vez mais deslocado do âmbito regional para o nacional. Em grande medida, essas institucionalidades vão referendar a centralidade do Estado e do poder central no campo da cultura.

Nesse contexto, o SPHAN surge com o propósito de promover o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio nacional (Calabre, 2009). Havia em sua criação os desafios de chamar a atenção e fomentar a participação

¹ O primeiro momento do governo Vargas corresponde aos períodos de 1930 a 1934 (Chefe do Governo Provisório), de 1934 a 1937 (Constitucional) e de 1937 a 1945 (Estado Novo). O segundo corresponde a sua reeleição (1951 a 1954).

da população no campo da preservação cultural. Além disso, no campo do desenvolvimento simbólico, buscava-se a unificação da ideia de patrimônio “brasileiro” mais do que regional. No primeiro caso o mecanismo de tombamento representou um elemento de normatização e legitimação da intervenção do Estado. Já no desenvolvimento simbólico, no início da atuação do SPHAN, a política se configurou apenas na preservação arquitetônica como elemento cognitivo, sendo que a origem social dos monumentos tombados indicava tratar de monumentos vinculados às conquistas da etnia branca; da religião católica; do Estado; e da elite política e econômica do país. (Falcão, 1984).

Essa é a configuração inicial do SPHAN, que teve como diretor responsável Rodrigo Melo Franco de Andrade desde a sua fundação até 1967, quando foram criadas divisões regionais pelo Brasil e que no Rio Grande do Sul teve a atuação de Augusto Meyer (Calabre, 2009: 25). Inserido nesse contexto está a região das Missões, especialmente as ruínas da igreja jesuítica-missioneira de São Miguel (naquele período distrito de Santo Ângelo). O estudo referencial de Meira (2008) atesta que a atuação do SPHAN nas Missões teve protagonismo no reconhecimento das ruínas como elemento cultural brasileiro. Em 1937, Rodrigo Melo procura Augusto Meyer para solicitar ajuda no levantamento dos bens arquitetônicos do Rio Grande do Sul e, segundo ele, o estado estava fisicamente longe da ação do SPHAN. O levantamento de documentos (fotos, históricos, etc.) representou a primeira ação institucional no Rio Grande do Sul.

A política de preservação iniciada pelo SPHAN está diretamente associada aos elementos cognitivos de reconhecimento de tais patrimônios. São Miguel foi um exemplo fundamental para compreender os valores que estavam sendo construídos pela incipiente instituição. Meira (2008) aponta uma referência aos valores históricos e artísticos e o processo contraditório com a qual as ruínas passam a ser vistas e legitimadas pela política empreendida.

É interessante que os dois marcos históricos definidos por Meyer para balizar o

inventário do patrimônio no Estado - as Missões Jesuítico-Guarani e a Revolução Farroupilha - estavam relacionados a controvérsias historiográficas na época. Com relação às primeiras, eram questionadas pela historiografia gaúcha de matriz lusa, que começara a manifestar-se na década de 1920 e se aprofundara a partir de 1930, segundo Gutfreind. O reconhecimento das ruínas de São Miguel Arcanjo com o patrimônio nacional não era contraditório com essa vertente historiográfica, uma vez que o relatório de Lucio Costa concordava que se tratava de um monumento espanhol (Meira, 2008: 226).

O debate estabelecido em torno dessa contradição está pautado pelo reconhecimento histórico ou artístico das ruínas para a cultura do Brasil. Sobre o primeiro os relatos sempre posicionam as Missões como elemento jesuítico, desconsiderando os índios guaranis do processo. Nos demais patrimônios do Rio Grande do Sul o critério era histórico, mas Missões o elemento missioneiro era considerado pelo valor artístico. Quando da realização do levantamento do patrimônio para tombamento em 1938, Meira (2008: 238) relatou que o critério de escolha seria o histórico, sendo que na zona missioneira “o valor de arte se sobrepõe ao alto valor histórico”. Talvez, o mais correto ao posicionar as Ruínas no tombamento seria perceber que por um lado estas foram “protegidas como exemplo de um ato de dominação brasileira sobre uma cultura espanhola ‘invasora’”, e por outro como importante bem material, “reduzindo o patrimônio missioneiro apenas à sua herança concretizada nas ruínas e nas esculturas” (Meira, 2008: 243-244).

No tocante à prática política e atuação institucional é de se perceber que isso passa pela legitimação das ruínas diante da comunidade local e regional. A relação entre território, produção cultural e instituições está diretamente relacionada com o processo social de negociação (assimilação e rejeição) desse patrimônio como produto cultural legítimo do território. O papel dessa política cultural parece ser oportuno na construção contemporânea da região das Missões.

Quais as implicações da política empreendida para a região? O contexto estabelecido

reafirma as diferentes formas de valorização dos bens culturais. A política de valorização do patrimônio reconfigurou o uso e a significação desses elementos nas práticas sociais e culturais da população local e regional. Como sugere Bauer (2007: 11), houve um processo de realocação simbólica “de imagens de culto para objetos museológicos”. A religiosidade em torno desses objetos foi se tornando cada vez mais escassa e os laços de pertencimento “foram sendo progressivamente alterados, até que o sustentáculo material que dava suporte à devoção se tornou um lugar para os milhares de visitantes que se deslocam para ver as ruínas de São Miguel”.

Ao que parece, este relato evidencia a dimensão simbólica das políticas culturais que procuram transformar a ordem social no campo simbólico. A articulação entre passado e presente no campo da cultura reafirma os processos de rupturas e continuidades que são, muitas vezes, impulsionados por ações políticas empreendidas pelos governos e que se materializam, especialmente, nas práticas estabelecidas pelas instituições culturais. No caso da região das Missões, Bauer (2007: 10) atesta que “o que torna este aspecto ainda mais interessante é o fato de que esses relatos mantêm-se vivos na comunidade até hoje”.

Entretanto, há um segundo grande momento da atuação do governo federal, ainda sob a tutela do patrimônio histórico e artístico, na região das Missões. Trata-se da década de 70 e da situação política e econômica vivida no Brasil. Da euforia pelo “milagre econômico” até a derrota nas eleições de 1974 o governo militar, especialmente nos períodos de Ernesto Geisel (1974–1979) e João Figueiredo (1979–1985), sofreu uma crise de legitimidade que exigiu a contrapartida da criação de políticas públicas abrangentes e eficazes. Nesse contexto se insere a experiência do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), “embrião da nova política de preservação cultural do Estado” (Falcão, 1984: 31). O Centro foi criado em 1975 por Aloísio Magalhães e trazia na sua concepção o propósito de rever as relações entre Estado e cultura, especialmente com as mudanças no conceito de patrimônio cultural, a abertura da cultura para as representações populares e a descentralização das políticas culturais.

Na sequência das ações políticas houve a fusão entre o CNRC e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Com isso, o IPHAN passa a ser visto dentro de uma política de perspectiva empresarial e economicamente integrada no contexto dos brasileiros e, ao que se percebe, inserido numa ampliação e reconfiguração da presença pública na produção cultural. Como indica Falcão (1984) a cultura passa a ter uma noção enquanto processo, especialmente processo histórico de continuidade e heterogeneidade (nação geográfica, étnica e tecnologicamente diversa e contraditória).

Quanto ao patrimônio material, o trabalho desenvolvido pelo IPHAN derivou de uma postura patrimonial voltada para a restauração de monumentos de “pedra e cal” e de obras de arte do passado (Miceli, 1984). Vale dizer, uma área da produção cultural na qual o mercado – muito interessado nos meios de comunicação de massa no contexto urbano-industrial – não atuava e que fazia do Estado a mão visível de fomento e manutenção. Aliás, é nesse contexto que se estabelecem as bases para o Plano Nacional de Cultura (PNC) de 1975. O PNC procurou focar a preservação dos bens de valor cultural, numa alusão ao que era autêntico em detrimento ao que era produto da indústria cultural. Assim, as instituições culturais do Estado passaram a atuar na cultura “legítima”, no patrimônio histórico e artístico, e na cultura das classes populares, numa alusão ao folclore. Houve uma recusa intencional às atividades culturais vigentes na economia de mercado e, desta forma, “em lugar de carregar nas tintas do ‘nacional’, do legado ‘comum’ e ‘brasileiro’, os teóricos da gestão Portella valorizam o traço ‘regional’ e ‘local’, sede do que é ‘autêntico’ e ‘nosso’” (Miceli, 1984: 108).

Mas a questão do patrimônio material também respondia por outra preocupação política: o desenvolvimento urbano. Entre a urbanização acelerada e o abandono de algumas cidades estava o patrimônio cultural. Portanto, era preciso uma revalidação dos patrimônios históricos regionais em busca de um sincretismo nacional. Uma das soluções foi associar essa atividade com o investimento em turismo cultural, mas sem

experiência na área a saída do governo foi pedir apoio à UNESCO (Calabre, 2009: 83). Desta forma, o governo planejou o desenvolvimento com a articulação entre o patrimônio, a população local e regional e as atividades econômicas possíveis de serem criadas e ampliadas a partir do turismo cultural.

Eis, então, o segundo elemento no escopo das políticas culturais que atuaram diretamente na região das Missões do Rio Grande do Sul. A conjuntura que marca a política nacional na cultura vai incidir na região com algumas particularidades.

Em 1979 as Missões viraram notícia a partir da elaboração de um projeto desenvolvido pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul e da prefeitura de Santo Ângelo. A intenção era apontar as diretrizes para o desenvolvimento de São Miguel (distrito de Santo Ângelo), com o apoio do IPHAN. Naquele mesmo ano ocorre uma reunião entre técnicos da Argentina, Paraguai e Brasil em Assunção que definem várias ações, com destaque para o pedido de apoio à UNESCO e a criação de subcomitês – especialmente do turismo – para articular ações entre as “três regiões” missioneiras.

O ano de 1980 parece consolidar o plano estabelecido anteriormente. Há duas medidas consideradas: disciplinar o uso do solo para proteger a ambientação das ruínas; restaurar a estrutura das ruínas com risco de desabamento. Primeiramente nota-se uma clara posição institucional para a regulação das práticas sociais em torno do patrimônio e, no segundo ponto, uma ação prática, organizativa no próprio patrimônio. Mas se em 79 já era possível perceber a articulação política-institucional além do território das Missões, foi no início dos anos 80 que essas articulações foram efetivadas dentro da região, com a visita do professor Roberto Di Stefano, técnico da UNESCO². Pode-se dizer que do convite feito pela secretária de patrimônio até a vinda e consolidação dos trabalhos do professor Di Stefano as ruínas foram inseridas em três diretrizes fundamentais.

A primeira diretriz está contida dentro da própria preocupação técnica com a

² O professor italiano Roberto Di Stefano era engenheiro civil e presidente do comitê italiano do ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios).

restauração daquele patrimônio. Por um lado a visão de que era preciso desmontar e remontar, como havia ocorrido na década de 30. Por outro, na visão defendida pelo professor, era preciso aplicar técnicas mais modernas de restauro que não agredissem demasiadamente a estrutura das ruínas (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1980).

Tem-se aqui a função normativa e, até mesmo, organizativa da UNESCO enquanto instituição cultural. Como disse o IPHAN à época, depois de vários estudos foi realizada uma “restauração rigorosamente científica” nas ruínas. Em oposição a desmontagem utilizaram-se técnicas de “embrechamento” e de amarras de aço.

A segunda diretriz está focada na dimensão econômica das ruínas. Isto estaria atrelado a consolidação turística desse patrimônio. No entanto, a UNESCO reafirma a necessidade de se ter um plano estruturado para a divulgação e reconhecimento das ruínas. Disse o professor Di Stefano que “a pouca divulgação dada às reduções jesuíticas impedem que elas sejam melhor conhecidas, principalmente no exterior”. Ele não hesitava em reconhecer nas ruínas “a mesma importância de outras ruínas célebres, como a Acrópole, o Coliseu e outras” (*apud* Serviço Nacional de Teatro e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1980: 09).

O apoio explícito de Di Stefano, evidentemente da própria UNESCO, vai ao encontro da política federal, estadual e, naquele momento, até municipal de desenvolvimento. Em 1982 a União sinaliza a liberação de recursos em duas frentes: nas obras de restauração e no planejamento global da redução. Buscava-se, assim, a criação de um parque turístico dentro de São Miguel das Missões.

Se as primeiras diretrizes demonstram a dupla materialidade empreendida pela política cultural do patrimônio, é na terceira que será possível perceber a ação prática no contexto simbólico das Missões jesuíticas-guaranis. Resumidamente é viável pensar que as ruínas precisavam ser legitimadas pelas práticas sociais da população local e regional. Outrora a construção era vista como uma obra jesuítica espanhola. Naquele

momento o patrimônio era considerado missioneiro e reconhecido como “patrimônio cultural do país”. Retoma-se assim o plano de diretrizes para o desenvolvimento de São Miguel, a cargo da prefeitura de Santo Ângelo. Era preciso ter em conta os benefícios sociais e econômicos do projeto, mas de nada adiantaria se ele não estivesse perfeitamente integrado na dinâmica social da população (Serviço Nacional de Teatro e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1982).

A preocupação em tornar o patrimônio uma prática social reconhecida e apropriada pela população local e regional era um dos pontos nevrálgicos da política cultural multidimensional empreendida pelos governos e instituições parceiras. Nesse contexto, não se pode esquecer a dimensão da política internacional, pois se queria estabelecer uma relação entre Brasil e as Nações Unidas, via UNESCO.

Todo o trabalho desenvolvido enquanto política cultural nas ruínas de São Miguel vai ser consolidado em 1983. No dia 06 de dezembro daquele ano, em Florença, Itália, a plenária anual do Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO reconhece as ruínas de São Miguel das Missões como Patrimônio Mundial da Humanidade. O Secretário da Cultura do Ministério da Educação e Cultura, Marcos Vilaça, presente no evento, faz questão de dizer que a outorga enquanto patrimônio da humanidade era o “reconhecimento internacional à política brasileira de preservação e valorização dos bens históricos e culturais do País” (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1983: 02). Pretensiosamente, pode-se dizer que foi a legitimação que faltava às ruínas como um patrimônio cultural verdadeiramente gaúcho e nacional. Mais um recurso para reconhecimento e apropriação cultural das Missões na dinâmica social local e regional, já que essa integração era considerada uma preocupação pontual.

A configuração das políticas culturais focadas no patrimônio apresenta uma gama de práticas e instituições que conectam a produção cultural no território. De maneira muito objetiva é viável perceber a relação entre fixos e fluxos na região por meio de instituições que relacionaram, em graus variados, o material e o simbólico na produção

da cultura. Com tais instituições nota-se uma variação de atribuições dentro do contexto social estabelecido no país e, especialmente, na região. Os exemplos a seguir concorrem nessa mesma ordem.

b) Estado e música

A noção de música regional missioneira está centrada na apropriação ao passado das Missões (Pommer, 2008). Há, objetivamente, o critério da especificidade de ser missioneira mais do que ter alguma aproximação com a musicalidade do período reducional. Considerada, assim, por alguns autores a pedra de toque da invenção de uma cultura missioneira atrelada à região. No entanto, a consideração da música dentro de uma perspectiva forjada e deslocada de um passado sem continuidade ignora o contexto fundamental que permeia a noção de produção cultural, vista no início desse estudo. Trata-se de ver a música como um dos elementos culturais recursivos na dinâmica social, inserido dentro de um contexto estruturado e estabelecido num jogo de relações entre diferentes atores sociais. Nos termos que aqui se referem a produção cultural, o que proporciona à música missioneira seu caráter específico não é o fato desta ter sido estabelecida no período reducional, nem tem nada a ver com até que ponto ela retém com exatidão os acontecimentos daquele período, mas sim, ter a conexão com o território e com a cultura no espaço multidimensional e de múltiplas apropriações. Giddens (1997) dirá que os “materiais antigos” serão usados pelas instituições modernas para fins modernos (legitimidade para os sistemas de poder).

Dito isso, é preciso compreender o contexto em que se estabelece essa música regional. A formação da música missioneira partiu da década de 60 e esteve atrelada à denúncia e protesto. Noel Borges do Canto Fabrício da Silva (1941-1998) é considerado o principal criador e divulgador dessa música no contexto regional. Noel Guarany, como ficou conhecido, após desavenças no Exército Brasileiro resolveu percorrer a América do Sul (Bolívia, Paraguai, Uruguai, Argentina e centro-oeste do Brasil), para ampliar o escopo de possibilidades artísticas. Ele qualificou sua atividade como música de

pesquisa e se negava em participar dos festivais de música (Pommer, 2009). Noel Guarany, juntamente com Cenair Maicá (1947-1989), Jaime Caetano Braun (1924-1999) e Pedro Ortaça (1942-) são considerados os precursores da música missioneira. O significado fundamental da música era protestar “contra certas atitudes políticas, culturais e econômicas da época, fortalecendo a música como tendência de singularização regional” (Pommer, 2008: 177).

A questão que enseja o Estado na relação com a produção musical missioneira está pautada por duas situações. A primeira é o contexto em que surgiu esse tipo de música. O período era marcado pela repressão social diante da ditadura militar. O uso recursivo de elementos jesuítcos-missioneiros são reposicionados, diferentemente do patrimônio material, como mecanismo de protesto e inconformismo. Sabe-se que Noel Guarany, talvez o mais engajado de todos os já citados, atuou em movimentos populares exigindo a liberdade democrática, participando de movimentos estudantis e de greve de bancários no RS. Em 1977, por exemplo, foi convidado a participar de um evento no centro do país juntamente com Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros artistas da MPB. O show acabou cancelado pelo governo por seu conteúdo crítico, mas Noel Guarany passou a ter expressão em jornais do centro do país, e por conta disso divulgou São Luiz Gonzaga, que começava a ficar conhecida como capital da música missioneira (Pommer, 2009: 176-177).

Assim, diferentemente do ocorrido no campo do patrimônio, a música e sua existência dinâmica e fluída na qual se efetiva na vida social, apresenta um jogo de relações e intenções recursivas diferente da prática institucional empreendida pelo Governo Federal à época. A música “escapa” da ação institucional, mesmo com elementos de repreensão e repressão aplicadas pelos governos. O reconhecimento e a legitimação partem do cotidiano, dos usos e apropriações, mais do que da legitimação institucional do Estado.

Já a segunda situação responde por uma ação do Estado efetivada recentemente: o

reconhecimento de São Luiz Gonzaga como capital da música missioneira. O que confere esse reconhecimento está, em primeiro lugar, baseado na origem dos quatro expoentes da música missioneira. Todos são naturais de São Luiz Gonzaga (mesmo que Bossoroca, por exemplo, como distrito de São Luiz tenha sido a terra natal de Noel Guarany). O segundo ponto, já comentado, era a ação desses músicos referenciando sempre São Luiz Gonzaga como seus locais de origem. Ainda, não se pode negar que a população que tinha contato com essa produção cultural já fazia referência a São Luiz Gonzaga como terra da música missioneira.

No entanto, esse reconhecimento institucionalizado só foi realizado em 2012, quando aprovada a Lei Estadual nº14.123/2012, projeto de lei encaminhado pelo Deputado Estadual Diógenes Basegio (PDT), que no texto de justificativa argumenta:

Nesse contexto, um dos episódios mais interessantes da cultura brasileira, o resgate e a definição da identidade missioneira, teve São Luiz Gonzaga como epicentro. Não só pela sua importância, mas pela forma como ocorreu, espontânea e totalmente à margem dos âmbitos letrados, tendo como artífices artistas populares com sólida cultura (Basegio, 2012: 01).

Isso, no entender do estudo, talvez seja reflexo do furor da proposição em reconhecer o município mais do que propriamente a música regional. Na sequência o Deputado enfatiza os “quatro troncos missioneiros” e a história jesuítica-guarani, para, por fim, destacar esses episódios como fundamentais na criação de “uma nova identidade da cultura musical gaúcha”, uma “verdadeira música missioneira” (Basegio, 2012: 02).

Nesse sentido, o que se percebe é que se por um lado a produção cultural efetivamente se realiza num jogo de relações de atores sociais com diferentes intenções recursivas, por outro essas ações nem sempre são, e precisam ser, institucionalizadas para serem reconhecidas e legitimadas no contexto social. A política empreendida no reconhecimento da música parece surgir mais como uma proposta de localizar territorialmente do que legitimar sua prática. Afinal, esta já foi reconhecida desde a década de 60. A atribuição dessa “política cultural” se resume na normatização de uma

prática social.

c) Estado e outras atividades culturais

Outra iniciativa do Estado, especificamente do Governo Federal, é interessante dentro do contexto da região das Missões. Trata-se do programa do “Ponto de Memória”, que está associado ao Plano Nacional de Cultura dentro dos programas Cultura Viva e Mais Cultura. O primeiro procura estimular e fortalecer a criação e gestão cultural e o segundo busca ampliar as ações de produção e consumo cultural, relacionado com os eixos “cultura e cidades”, “cultura e cidadania” e “cultura e economia”. Os Pontos de Memória estão associados aos dois programas e estão contidos no eixo “cultura e cidades”, especialmente por buscar qualificar o ambiente social das cidades e democratizar o acesso aos equipamentos culturais. Assim, o programa atende aos diferentes grupos sociais que não tiveram suas histórias, memórias e patrimônios narrados e expostos em museus.

As diretrizes do programa posicionam a política pública focada no direito à memória em diálogo e com a participação de diferentes grupos e movimentos sociais. Fala-se nos indígenas, quilombolas, grupos das culturas populares, urbanas, rurais, de fronteira, artistas e grupos artísticos independentes, além de “segmentos populacionais etários específicos, de gênero, e/ou que requerem maior reconhecimento de seus direitos humanos, sociais e culturais” (Instituto Brasileiro de Museus, 2014). Desta forma, essa proposta é perfeitamente reconhecível dentro das políticas de democracia cultural empreendidas no contexto atual do Brasil.

Em São Miguel das Missões uma atividade comunitária foi contemplada com o prêmio Ponto de Memória em 2011, projeto denominado Ponto de Memória Missioneira. Mas a elucidação desse caso é interessante pela atuação do Estado num espaço já existente de produção cultural, especialmente no campo identitário e de pertencimento. O processo de apropriação e de reconhecimento das Ruínas de São Miguel por parte da comunidade local e regional, como visto anteriormente, foi sempre catalisado por ações

do Estado. É perfeitamente possível imaginar que nessa negociação nem sempre houve uma aceitação das práticas empreendidas no território. No estudo de Silva (2009) é possível perceber a configuração dos bens culturais no cotidiano dos moradores de São Miguel como um “patrimônio a contragosto”.

As ruínas se transformam num espetáculo perturbador e revelador de contradições sociais. O município passa a abrigar um grande campo de tensões entre seres humanos, objetos qualificados e espaços socialmente construídos. De fora das reuniões que definem os rumos dados ao lugar, os miguelinos passam então a reagir veladamente para terem seu bem de volta (Silva, 2009: 93).

O pesquisador expõe a exclusão dos munícipes nas decisões sobre temas relacionados ao patrimônio de São Miguel e relata a atuação das instituições nacionais e internacionais que em inúmeras ações deixaram de lado qualquer atitude de interação ou relacionamento com a população local. E sentencia dizendo que “mesmo que seja formalmente aberto a todos, nem todos poderão provar dos conteúdos e valores atribuídos ao espaço sacralizado” (Silva, 2009: 93).

Realmente, tais ações são legítimas dentro do campo da produção cultural. Em se tratando de um contexto histórico tão complexo e de uma atuação diversa de diferentes agentes e instituições culturais ao longo do tempo, não é estranho a rejeição das práticas culturais empreendidas pelas instituições do setor. No entanto, o caso do Ponto de Memória revela uma prática comunitária na qual a população local aceita aquela produção cultural como intrínseca a sua trajetória pessoal e coletiva. Assim, para entender a relação entre Estado e cultura, no caso em tela especialmente, é preciso compreender a ação comunitária.

Tudo começou, conforme relata Vivian (2012), com a organização da “Exposição da Cultura Missioneira” realizada pelo senhor Valter Braga no início dos anos 2000. A exposição continha inúmeros objetos do período reducional, capitaneados por Braga e pelos demais moradores de São Miguel. Um fato marcante elucidada a presença desses

objetos no cotidiano da população: em 1990 foram realizadas obras de mobilidade urbana no município, ocasião na qual foram abertas e pavimentadas diversas ruas na cidade. Aquele evento foi acompanhado pelos moradores que seguiam as máquinas à procura de objetos do período jesuítico-guarani. Nota-se, portanto, a construção de um imaginário que acabava apropriando elementos materiais no dia a dia da população local.

Mas o senhor Braga quis dar uma dimensão maior para os objetos de sua posse e aos demais doados pela população. Criou e trabalhou para a consolidação da exposição dentro de uma área de sua propriedade (próximo às ruínas). A partir de boas relações estabelecidas localmente, o empreendedor conseguiu, aos poucos, a adesão de outros moradores, não só para a formação do acervo, mas para organização do local.

Estabeleceu-se, assim, uma relação com outros agentes culturais capazes de auxiliar e dar o apoio necessário à legitimação daquele espaço como ponto de memória coletiva da comunidade local. Desta forma, em contraposição ao espaço institucionalizado das ruínas, o espaço criado tornou-se uma oportunidade para que os habitantes de São Miguel “dispusessem de meios legítimos para atuar na ‘arena patrimonial’, descrevendo e divulgando suas histórias e patrimônios a partir de seus próprios termos” (Vivian, 2012: 1204).

A transformação em Ponto de Memória vai inserir a presença de uma instituição cultural, vinculada ao Estado, em diálogo com a comunidade local e dentro de uma política cultural preocupada com a participação de diferentes grupos no universo da memória coletiva. O órgão, que é responsável pela Política Nacional de Museus (PNM) e pela melhoria dos serviços do setor (visitação, arrecadação, fomento e preservação de acervos), vai atuar como mediador entre as práticas comunitárias e a política cultural.

Portanto, a configuração desse processo vai reafirmar o entendimento da produção cultural e das relações variadas estabelecidas entre a população do território, os agentes e as instituições. A política cultural e a atuação institucional vão ao encontro da

legitimação dada pela comunidade ao conjunto de artefatos e objetos reconhecidos como bens culturais. Desta forma, não se pode desconsiderar o papel mediador que envolve as políticas culturais e, mais especificamente, as instituições.

6. À guisa de conclusão: atribuições das instituições culturais

Resumidamente, as instituições culturais podem ser compreendidas como uma estrutura social composta por regras, convenções e práticas regulares que conformam determinados circuitos e domínios culturais; atuando na normatização, regulação e cognição de práticas e comportamentos sociais; e estabelecidas em diferentes formas, posições e finalidades na produção cultural.

Nessa perspectiva, de forma conclusiva, faz-se a sistematização das atribuições das instituições culturais dentro da produção cultural. Parte-se de duas dimensões. A primeira associa as características fundamentais das instituições composta por três aspectos - regulação, normatização e cognição. A segunda volta-se para as peculiaridades das instituições culturais oriundas dos fatores que mencionam agentes, estruturas e relações estabelecidas na produção cultural, especialmente os aspectos de gestão e mediação. Assim, apresentam-se cinco atribuições como constitutivas das instituições culturais:

Regulação - de modo geral é possível visualizar uma perspectiva de agir sobre comportamentos e ações em diferentes momentos da produção cultural. Assim, o dispositivo regulatório está contido nas pretensões de “assegurar as condições”, “fiscalizar” estruturas e atividades e na emissão de pareceres em atividades realizadas em domínios culturais como o patrimônio arquitetônico. Há uma intenção de estabelecer regras e monitorar as práticas de acordo com o que foi estabelecido.

Normatização - sugere um conjunto de princípios que procuram ordenar, estabelecer e recomendar como as práticas e os comportamentos devem ser realizados. Nesse sentido, as instituições culturais do Estado propõem medidas de instrução, apoio técnico e participação em determinadas áreas com o objetivo de prescrever normas,

regras e demais dispositivos legais que devam ser considerados.

Cognição - as instituições culturais atuam na constituição da realidade social da produção cultural e da própria condição do Estado nesse processo. Assim, quando se apoiam iniciativas culturais no contexto territorial do Estado (União, Estados e municípios) há uma ênfase em constituir, manter e difundir significados dentro de um quadro de referências.

Gestão – a atribuição de organizar e gerir determinados aspectos ou todo o circuito cultural. Aspectos que consideram as institucionalidades como instâncias organizativas da produção cultural dentro de um ou vários domínios. Na gestão é estabelecida a autonomia em realizar atividades como agente cultural. Nessa ordem, há ações de organização e gestão da produção, circulação e, também, do consumo cultural.

Mediação – atribuição dada às instituições culturais com capacidade de articular diferentes instâncias, objetos e agentes sociais. Por exemplo, políticas culturais e públicos ou criador cultural e patrocinadores, etc. A configuração mediadora depende da capacidade de articulação e relacionamento estabelecido dentro de determinado circuito e domínio cultural. No entanto, confere-se às instituições culturais uma força em potência para articulação, para determinada política cultural atingir o seu público-alvo as instituições podem mediar e estabelecer essa conexão. No Brasil, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) realiza essa atividade quando, por exemplo, faz a conexão com as políticas culturais do governo federal e os públicos prioritários dessas políticas, como os índios, quilombolas, etc. nos apoios aos “Pontos de Memória”.

Tais atribuições devem ser vistas como possibilidade e, ao mesmo tempo, não isoladas como única atribuição. O grau de realização evidenciará que podem ser atribuídas tais designações, no entanto, não necessariamente estas são efetivadas nas práticas sociais estabelecidas em determinado momento e domínio da produção cultural. Mesmo assim, a compreensão de tais atribuições contribui significativamente para as pesquisas e as práticas culturais, como as políticas culturais.

Referências Bibliográficas

Basegio, Diógenes (2012) *Justificativa Projeto de Lei 172/2012*. Porto Alegre: Assembleia Legislativa. <http://www.al.rs.gov.br/legislativo/ProjetosdeLei.aspx> (consultado em 16 de Fevereiro de 2014).

Bauer, Leticia (2007) “O arquiteto e o zelador: patrimônio cultural, História e Memória”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [Online], Debates, pp. 1-18. <http://nuevomundo.revues.org/3807> (consultado em 16 de Fevereiro de 2014).

Brunner, José Joaquín (1985) *La cultura como objeto de políticas*. Santiago, Chile: FLACSO.

_____ (1987) “Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades”, in Canclini, Néstor García (ed.) *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, pp. 175-203.

Calabre, Lia (2009) *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV.

Canclini, Néstor García (1979) *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (1983) *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

_____. (1987) *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.

Dias, Reinaldo (2010) *Introdução à Sociologia*. São Paulo: Pearson.

Falção, Joaquim Arruda (1984) “Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional”, in Miceli, Sérgio (Org.) *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difusão Editorial, pp. 21-39.

Giddens, Anthony (2007) *As consequências da modernidade*. São Paulo: EDUNESP.

Hall, Stuart (1997) “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”. *Cultura, Mídia e Educação - Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n 2, jul./dez, pp. 15-46.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor (2000) “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas”, in Adorno, Theodor *et alii Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, pp. 169-214.

Instituto Brasileiro de Museus (2014) *O IBRAM nas Missões*. Entrevista eletrônica. Mensagem recebida por <diego.luiz@museus.gov.br> em 12 de agosto de 2014.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1980) *Boletim do IPHAN/Programa de Cidades Históricas*. n.05, mar./abr., Rio de Janeiro.

Meira, Ana Lúcia G (2008) *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Rio Grande do Sul no século XX: atribuições de valores e critérios de intervenção*. Tese (Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Miceli, Sérgio (1984) “Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil”, in Miceli, Sérgio (Org.) *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difusão Editorial, pp. 97-112.

Pommer, Roselene (2008) *Missioneirismo: a produção de uma identidade regional*. Tese (Programa de Pós-graduação em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Reis, Paula Félix (2011) *Estado e Políticas Culturais*. (Anais do II Seminário Internacional de Políticas Culturais, Rio de Janeiro, 21-23 de setembro de 2011), <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/2011/11/06/artigos-do-ii-seminario-internacional-de-politicas-culturais/> (consultado em 16 de Fevereiro de 2014).

Secchi, Leonardo (2013) *Políticas Públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos*. São Paulo: Cengage Learning.

Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1983) *Boletim do SPHAN/pró-Memória*, n.07, jul./ago, Rio de Janeiro.

Silva, Willians Fausto (2000) *Patrimônio a contragosto: A presença de bens culturais na vida cotidiana de São Miguel das Missões/RS*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Scott, W. Richard (2008) *Institutions and Organizations: ideas and interests*. Los Angeles: Sage publications.

Thompson, John B (1995) *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. São Paulo: Editora Vozes.

UNESCO (2009) *Marco de Estadísticas culturales (MEC) 2009*. Montreal: UNESCO-UIS.

Vivian, Diego (2012) *Ponto de memória missioneira: iniciativas comunitárias e populares de preservação e promoção do patrimônio cultural em São Miguel das Missões (RS)*. (Anais do XI Encontro Estadual de História, Rio Grande, 23-27 de julho de 2012), Rio Grande: ANPUHRS, pp. 1199-1210.

Willians, Raymond (1981) *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Marcela Guimarães e Silva: Doutora em extensão rural pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Professora Adjunta do curso de relações públicas – ênfase em produção cultural da Universidade Federal do Pampa – Unipampa, campus São Borja/RS, Brasil. Coordenadora do grupo pesquisa: Processos e Práticas nas Atividades Criativas e Culturais (CNPq). Integrante do Observatório Missioneiro de Atividades Criativas e Culturais (OmiCult). marcelasilva@unipampa.edu.br

Tiago Costa Martins: Doutor em desenvolvimento regional pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Professor Assistente do curso de relações públicas – ênfase em produção cultural da Universidade Federal do Pampa – Unipampa, campus São Borja/RS, Brasil. Coordenador do Projeto de Pesquisa em Política e Economia da Cultura na região das Missões (CNPq/Ministério da Cultura). Pesquisador do grupo pesquisa: Processos e Práticas nas Atividades Criativas e Culturais (CNPq). Integrante do Observatório Missioneiro de Atividades Criativas e Culturais (OmiCult). tiagomartins@unipampa.edu.br

REFLEXÕES SOBRE O ACESSO A EQUIPAMENTOS CULTURAIS POR PARTE DO CORPO DISCENTE DO INSTITUTO FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – *CAMPUS* SÃO GONÇALO

Erick Nimrichter

Instituto Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Hayla Thami Lage

Instituto Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Natália Cabral Muniz

Instituto Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O acesso a bens culturais é uma questão que requer destaque, já que está diretamente ligado ao desenvolvimento e à construção do indivíduo como ser social. Por essa razão, o Instituto Federal do Rio de Janeiro, *campus* São Gonçalo, sendo uma instituição de ensino, tem a função de ser cenário de discussões deste acesso por parte de seu corpo discente. Através de questionários, foi possível mapear a relação entre os bens culturais e os alunos de nossa unidade, com o propósito de verificar se o município de São Gonçalo oferece infraestrutura no que diz respeito aos equipamentos de cultura e, além disso, à consolidação do papel da escola na relação entre indivíduo e sua formação social.

Palavras-chave: políticas culturais, pesquisa, extensão, acesso, bens culturais.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho desponha, na realidade, da relação entre extensão e pesquisa, visto que o projeto *ETC & TAL* é uma atividade cultural implementada no Instituto Federal do Rio de Janeiro – Campus São Gonçalo (IFRJ-SG) – cuja proposta é a relação entre extensão e pesquisa, permitindo, assim, um olhar que vai do plano prático ao acadêmico. Diante disso, para elucidar a proposta inicial do trabalho em questão, é de suma importância compreender que sua execução depende do projeto original que, por sua vez, propõe-se a desenvolver oficinas divididas em três grandes correntes temáticas: leitura, cinema e teatro. Os principais objetivos dessas oficinas são (a) efetuar atividades periódicas de leitura; (b) fomentar encontros para análise e debate de filmes; e (c) trabalhar noções de teatro no que diz respeito à produção de textos

dramatúrgicos e a prática da interpretação teatral. Portanto, ETC & TAL tem o papel de agente cultural para o corpo discente do IFRJ-SG.

Tendo em vista o trabalho de extensão descrito acima, pensamos em um projeto científico procedente do entrelaçamento entre a proposta extensionista a que pretendemos nos dedicar e a pesquisa acadêmica. O seu principal objetivo é coletar dados sobre a relação entre o aluno residente no município de São Gonçalo e seu acesso aos equipamentos culturais dessa mesma região.

Além de desenvolver ações práticas através das oficinas descritas, tem como procedimentos os seguintes: (a) fazer um levantamento de caráter sócio-cultural através de questionários, verificando o grau de envolvimento dos jovens com atividades extracurriculares; (b) realizar a avaliação dos resultados da pesquisa de opinião com propósito de melhor atender às demandas de nossas oficinas; (c) propor atividades, como palestras, mesas-redondas, novas oficinas e encontros culturais, de maneira a dar conta dos anseios de nossos alunos, tendo como base, primeiramente, o resultado de nosso questionário avaliativo e, também, as sugestões feitas pelo próprio corpo discente durante nossas ações de extensão; (d) traçar o perfil do estudante da unidade São Gonçalo, a fim de verificar os aspectos que facilitam ou dificultam o acesso aos bens culturais oferecidos pelo referido município; e (e) ampliar os limites do projeto para atuação do mesmo na comunidade que vive no entorno do IFRJ-SG.

Dessa forma, nosso projeto visa a realizar a integração entre as atividades acadêmicas e as de cunho prático, levando em conta o perfil de nossos alunos e da comunidade de São Gonçalo para melhor atender às demandas culturais deste município. Com a intenção de expor melhor tal proposta, organizamos o presente artigo nas seguintes subseções: em (1), apresentamos do projeto de extensão a partir do qual esta pesquisa acadêmica baseia-se; em (2), descrevemos a metodologia científica utilizada para desenvolver os dados deste trabalho; em (3) analisamos os resultados da pesquisa; e, por último, em (4) discorreremos algumas considerações finais sobre o tema abordado.

1. O PAPEL EXTENSIONISTA DO PROJETO ETC & TAL

O projeto intitulado *ETC & TAL* constitui-se em uma prática extensionista evidenciada através da promoção de eventos e oficinas, sobretudo, ligados, à leitura, ao cinema e ao teatro. A ideia desse projeto nasceu através da observação, por parte de um grupo de alunos do IFRJ-SG, sobre o acesso escasso a equipamentos culturais ou à programações de cunho cultural no município Este grupo composto por onze estudantes e um professor-orientador começa a formar-se, com o objetivo de atender às demandas por discussões, debates, isto é, atividades em geral que não tratassem apenas de questões

de ordem acadêmica, mas também e, principalmente, de temas culturais em seu sentido mais *latu*. Assim, funda-se o *ETC & TAL*. O primeiro passo tomado foi a organização de três grandes oficinas de funcionamento regular tendo cada uma delas recebido um nome e constituindo-se num GT (grupo de trabalho) específico.

O *LITTERA*, o nosso grupo de literatura, propõe um livro para a leitura mensal aos alunos do IFRJ-SG. A leitura é divulgada com cerca de 20 dias de antecedência, e os alunos que sentirem interesse na obra escolhida devem se inscrever para o debate a ser realizado com agendamento prévio. O grupo de trabalho dessa oficina tem de ler previamente o livro sugerido e, com auxílio da professora-orientadora, elencar temas, oriundos da leitura, para fomentar o debate que, obviamente, é entremeado com a visão de cada leitor inscrito em nossa oficina. Essa oficina espraia seus domínios ao propor, além da atividade mensal, alguns encontros com autores e suas obras, como ocorreu com (a) o escritor Aleksander Henryk Laks (*O sobrevivente* e *Mengele me condenou a viver*), cujo principal tema a ser discutido foi a questão do Holocausto a partir da visão do oprimido e não do opressor; (b) o escritor Marco Simas (*Bárbara não quer perdão; Último trem* e *Identidade*), que nos auxiliou na discussão acerca das relações sociais entre os indivíduos geridas por temas como o coronelismo em cidade ditas pequenas; e (c) o escritor Raphael Montes (*Suicidas; Dias Perfeitos*), que nos possibilitou mostrar aos alunos a literatura nacional contemporânea em franca ascensão no cenário internacional, uma vez que Montes tem sido considerado o grande inovador da nossa literatura policial. Esta oficina literária oferece, pois, aos alunos um espaço de constante discussão sobre a literatura nacional e estrangeira, a fim de despertar o hábito de ler, a busca pelo novo e a constante reflexão sobre o papel da literatura na formação de cidadãos críticos. Este tipo de práticas torna a leitura mais atrativa e não apenas condicionada a avaliações, como ocorre frequentemente em escolas de todo o Brasil.

Outra oficina oferecida aos alunos do IFRJ-SG é a de cinema, denominada *CLACKET*. Esta tem como objetivo exibir um filme e realizar um posterior debate sobre a sua temática norteadora. Esse debate é feito por um convidado que tenha alguma relação com o tema abordado. A ideia inicial é trazer produções que não sejam comuns ao circuito comercial e também algumas mais populares, mas sob um ponto de vista mais crítico. Todo o corpo discente do *campus* foi convidado a participar dessa atividade e, em geral, também temos tido a participação de grande parte do corpo docente, o que gerou um excelente encontro e discussão para a comunidade do Instituto Federal. A oficina é realizada mensalmente, mas em alguns meses exibimos mais de uma

produção, visto que alguns professores sugerem debates e atividades e, sempre que possível, as incorporamos ao projeto.

A nossa terceira oficina é a de teatro: *ARCHARIUS*. Esta se desenvolve através de encontros semanais e se diferencia das outras oficinas propostas, uma vez que, muito embora tenha o auxílio de alguns profissionais de teatro e de uma professora de nossa unidade, o próprio grupo de alunos envolvidos no projeto ministram as aulas. Uma vez por mês, os alunos do curso de teatro, inscritos conforme ordem de chegada, têm uma aula “formal” com um profissional de dramaturgia e, nas semanas posteriores, os integrantes do projeto propõem atividades baseadas no que foi ensinado na primeira aula do mês aos alunos inscritos. Este formato gera uma grande troca de experiências entre atores e não atores, explicitando aos interessados que a oficina de teatro é para não atores. A oficina tem duração total de um semestre, abrindo-se de seguida a inscrição para novos alunos. Atualmente, em virtude de já termos oferecido a oficina por alguns semestres, o *ARCHARIUS* está mudando seu perfil de atuação e, em vez de atuar em formato de oficina para não atores, estamos formando um grupo de dramaturgia cujo objetivo é a adaptação de textos consagrados de autores nacionais como Ariano Suassuna, e a posterior apresentação dessas peças a todo o corpo de funcionários e alunos de nossa unidade. Nosso objetivo final será tornar essas apresentações itinerantes para que possamos abraçar escolas públicas do entorno de nossa unidade com alguns encontros de teatro. Cumpre salientar, entretanto, que, como o projeto não tem financiamento regular, nos valem de cenários, figurinos e equipamentos improvisados, o que torna possível que as apresentações sejam em espaços mais flexíveis, abraçando assim mais tipos de públicos.

Além dessas oficinas regulares, conforme mencionado anteriormente, o referido projeto promove também outros eventos, como, por exemplo, palestras. Em uma delas, recebemos a professora doutora Rosângela Gomes Ferreira com o objetivo de discutir a estrutura de textos dissertativo-argumentativos e seus critérios básicos de avaliação, já que este tipo de textos é essencial por frequente nas atividades acadêmicas. Outras atividades propostas são os bazares culturais, que têm o objetivo de trazer livros a preços mais acessíveis aos alunos. Aqueles são todos angariados por meio de doações e a verba arrecadada em nossos bazares serve de subsídio para o projeto.

Em síntese, o presente grupo de trabalho foi pensado com objetivo de tornar o espaço escolar um lugar de ampla discussão, um lugar dinâmico que permita o aluno trocar experiências e se tornar um cidadão mais engajado nas questões do mundo, aprimorando, assim, a formação do corpo discente do IFRJ-SG. Durante a execução das atividades, pudemos perceber que muitos alunos viam o projeto como única fonte de

acesso à cultura, conceito aqui entendido de maneira mais restrita, já que todo indivíduo traz para sua escola a sua cultura desenvolvida através de suas experiências pessoais e sociais. Neste texto estamos adotando a palavra “cultura” vinculando-a a equipamentos culturais, como detalharemos mais adiante. Levando em consideração esta observação, decidimos avaliar o perfil cultural dos alunos do *campus* São Gonçalo através de um questionário, como veremos na seção seguinte.

2. DA PRÁTICA À PESQUISA: ANÁLISE DO PERFIL CULTURAL DOS ESTUDANTES DO IFRJ – CAMPUS SG

Com o objetivo de avaliar o perfil do corpo discente do IFRJ-SG em relação ao acesso aos bens culturais, elaboramos um questionário que foi disponibilizado *online*¹, onde os alunos puderam-nos informar com qual frequência costumam ir a cinemas, teatros, museus, apresentações e eventos culturais e a localidade desses espaços. Ele foi elaborado com auxílio de uma ferramenta eletrônica – o Google Drive – e o *link* para acesso foi postado na página do *Facebook* que engloba todos os alunos de nível médio do curso técnico em Química de nossa unidade, que conta com cerca de duzentos e cinquenta sujeitos com matrícula ativa. Desse total, a amostra definitiva foi de cento e nove (T=109) que se dispuseram a participar do questionário e cujas respostas foram analisadas.

Deve-se destacar, no que tange aos números, que nosso teste não revela ainda, um parâmetro predominante em relação ao número de estudantes, porém o nosso objetivo principal é ter, ao menos, uma análise-piloto para que seja possível formar parcerias e ampliar a amostra da nossa pesquisa e, mais, gostaríamos que a participação fosse espontânea e não obrigatória.

No questionário foram apresentadas quinze perguntas, sendo catorze de múltipla escolha e uma de resposta aberta. Nas respostas de múltipla escolha foi apresentada uma escala de frequência de uso/acesso, a possibilidade de marcar mais de uma opção.

O primeiro passo analítico foi computar as questões gerais que revelam o local onde residem e a faixa etária de nossos alunos. Após isso, fizemos a categorização e o tratamento de cada questão e, por último, estabelecemos contrastes e comparações, para que fosse possível, assim, obter um perfil dos estudantes de nível médio do IFRJ-SG residentes em São Gonçalo, conforme apresentaremos na seção seguinte.

3. O QUE DIZER, ENTÃO, DO ACESSO AOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS?

¹ Questionário disponível através do endereço: <http://goo.gl/forms/48tUD5SQII>

Para realizar a análise dos dados obtidos através do estudo, é preciso discorrer acerca de alguns fatores que estão atrelados aos termos “cultura” e “bens culturais”. Segundo (DaMatta, 2010), a palavra cultura pode ser carregada de valores pouco comprometidos com a real essência do termo, como quando se julga cultura como algo ligado diretamente à intelectualidade. Ocorre também de a ideia de cultura estar atrelada à setorização dos grupos de indivíduos de acordo com suas tradições e costumes, o que deveria ser aceitável, a não ser pelo fato de isso ocorrer, predominantemente, de forma discriminatória, culminando numa supremacia de certo grupo que possui seus costumes privilegiados.

Dessa forma, frisamos que conceitos de cultura reproduzidos e aplicados pelo senso comum, como, por exemplo, em se tratando da hierarquização de indivíduos através de questões relativas à intelectualidade, bem como a segregação de grupos por meio de crenças ou tradições, conforme citado acima, não representam a ideia de cultura com a qual este trabalho soma forças.

Adotamos, sim, a visão de que cultura está pautada num mapa de códigos através do qual certo grupo, indivíduo ou sociedade lança mão para viver e se inserir no mundo, como se observa em DaMatta (2010: 4), a seguir:

O conceito de cultura, ou, a cultura como conceito, então, permite uma perspectiva mais consciente de nós mesmos. Precisamente porque diz que não há homens sem cultura e permite comparar culturas e configurações culturais como entidades iguais, deixando de estabelecer hierarquias em que inevitavelmente existiriam sociedades superiores e inferiores.

Não é a finalidade deste estudo restringir os significados do “conceito de cultura” e de “bem cultural”, visto que só fizemos a análise de quatro (cinema, teatro, museus e/ou centros culturais e apresentações em geral) dos tantos possíveis; nem mesmo buscamos definir o que seja cultura, uma vez que uma atividade cultural é toda a experiência de um indivíduo no mundo e é originária de suas vivências, como descreveu o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) (2014: 1):

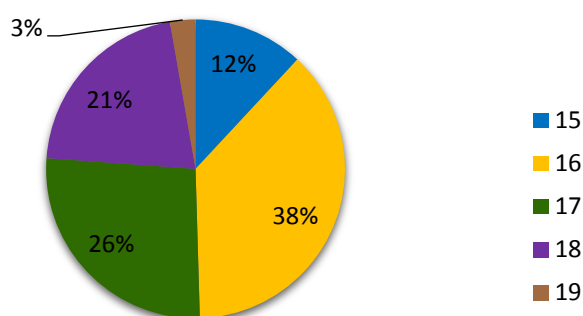
Em seu sentido amplo, [bem cultural] compreende todo testemunho do homem e seu meio, apreciado em si mesmo, sem estabelecer limitações derivadas de sua propriedade, uso, antiguidade ou valor econômico. Os bens culturais podem ser divididos em três categorias: bens naturais, bens materiais e bens imateriais.

Em síntese, nossa proposta é analisar a distribuição desses bens em São Gonçalo, verificando seu real acesso por parte de uma parcela de residentes representada pelos alunos de nosso *campus* escolar.

Como discorrido na seção anterior, temos uma amostra de cento e nove estudantes que participaram do questionário que disponibilizamos para descrever o perfil cultural dos alunos do IFRJ-SG. Esses estudantes são distribuídos da seguinte maneira.

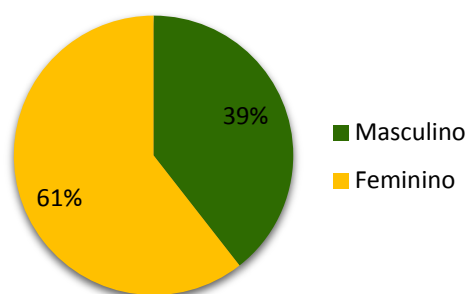
A faixa etária apresentada no gráfico 1 mostra que esta varia de quinze a dezenove anos, sendo predominante a faixa referente aos dezesseis e dezessete anos.

Gráfico 1: Distribuição dos alunos por idade (T=109)



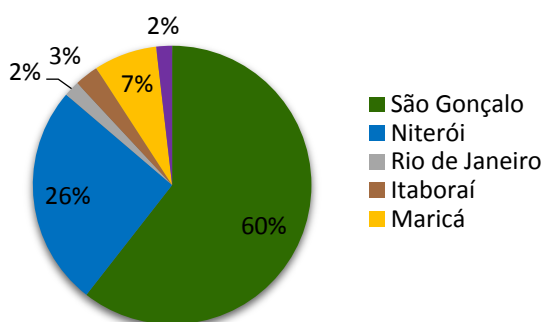
No gráfico 2, verificamos que, do total de alunos participantes, 61% correspondem a estudantes do sexo feminino e, portanto, o restante, ao masculino.

Gráfico 2: Distribuição dos alunos por gênero (T=109)



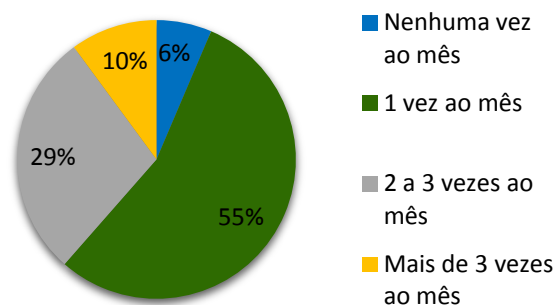
E, finalmente, no gráfico 3, constatamos que a maioria de nossos alunos reside no município de São Gonçalo, 60%, razão pela qual tratar da região é uma prioridade neste estudo.

Gráfico 3: Distribuição dos alunos por cidades onde residem (T= 109)



Para uma primeira análise, levamos em conta as respostas totais que revelam certa dificuldade de acesso dos estudantes aos equipamentos culturais, uma vez que, com exceção do cinema, quem tem uma frequência mensal de uma vez por mês como predominante (V. Gráfico 4):

Gráfico 4: Frequência de acesso ao cinema (T= 109)



Nos demais bens culturais, prevalece “nenhuma vez ao mês” como principal resposta, como podemos ver nos gráficos 5, 6 e 7:

Gráfico 5: Frequência de acesso ao teatro (T= 109)

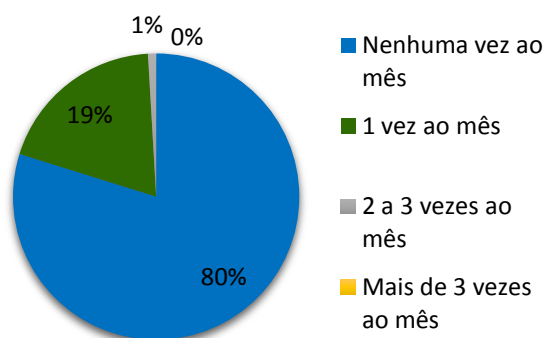


Gráfico 6: Frequência de acesso a museus e/ou a centros culturais (T= 109)

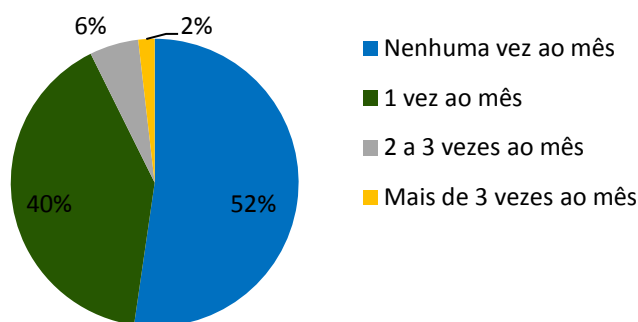
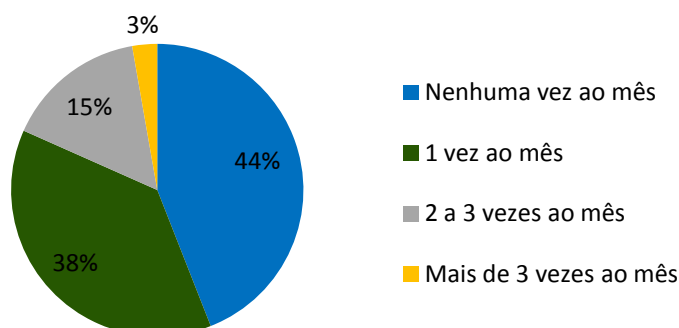


Gráfico 7: Frequência de acesso a shows de variados formatos (T=109)



Tendo presente os dados expostos nos vários gráficos, nota-se que mais que a maioria dos alunos frequentam cinemas com uma periodicidade de “uma vez ao mês”, destoando, assim, dos outros cenários de equipamentos que estão representados nos gráficos 5, 6 e 7, cuja percentagem, em relação à frequência “nenhuma vez ao mês” é igual a 80%, 52% e 44%, respectivamente.

Pode-se justificar essa grande diferença entre os cenários pelo *boom* das construções de *shopping centers*, passando, assim, a haver complexos cinematográficos e não mais apenas salas de exibição normalmente localizadas em ruas e/ou galerias. Esse tipo de espaço comercial tornou-se a primeira opção de lazer e acesso a bens culturais na visão da maioria da população, fazendo com que, dentre dos equipamentos citados, o cinema seja mais visitado do que outros.

Refletindo sobre isso, conclui-se que a partir do não investimento governamental no que diz respeito à relação entre população e cultura, surja, uma aceitação passiva da privatização de um espaço que deve ser público, como expressam Melo & Peres (2006: 7):

Ampliam-se os complexos de diversão (com o surgimento de *shoppings*, parques temáticos, casas de *shows*, entre outros), entretanto, aparentemente cada vez mais se organizam locais públicos para privilegiados, onde, implícita ou explicitamente (por motivos diversos, entre os quais o preço e a distância), definem-se as possibilidades (restritas) de acesso. Hierarquiza-se (e privatiza-se) o espaço urbano.

Levando em conta a percentagem de 60% de alunos residentes em São Gonçalo, priorizamos, neste estudo, a situação dessa grande cidade. Com isso, especificamos, quantitativamente, seus bens culturais. Segundo a Secretaria Municipal de Turismo e Cultura (SMTC), os equipamentos administrados e/ou fomentados pelo poder público são os seguintes (V. Quadro 1):

Quadro 1: Bens culturais administrados e/ou fomentados pelo poder público

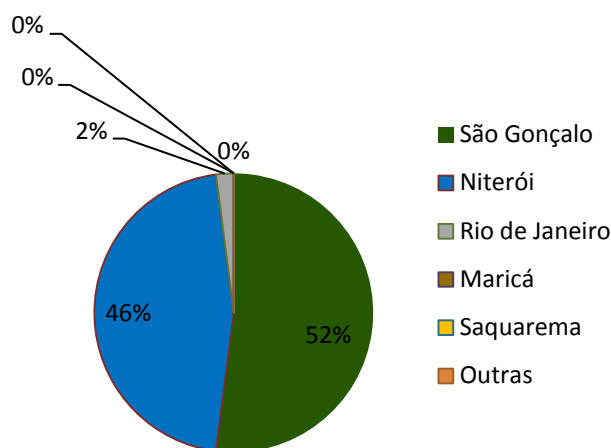
Casa das Artes Villa Real (Bairro: Centro)
Escola de Música Pixinguinha (Bairro: Barro Vermelho)
Teatro Carequinha (Bairro: Neves)
Centro Cultural Joaquim Lavoura (Bairro: Estrela do Norte)
Lona Cultural Lídia Maria da Silva (Bairro: Jardim Catarina)
Espaço Carequinha (Bairro: Centro)

Por serem poucos os bens administrados pelo poder público em São Gonçalo e por estes não receberem uma divulgação efetiva, o mapeamento de todos os equipamentos da cidade torna-se difícil. Somando-se a isso o fato de não haver uma política de mapeamento de todos os bens culturais da cidade, torna-se ainda mais árdua a tarefa de verificar de que recursos culturais nossos alunos dispõem efetivamente. Enumerados os bens culturais públicos da cidade, é possível tecer um parecer insatisfatório acerca do panorama desses equipamentos na segunda maior cidade, em número de habitantes, do estado do Rio de Janeiro – aproximadamente um milhão, segundo o Censo de 2013 do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). De um modo geral, os bens supracitados distribuem-se apenas por cinco bairros de uma cidade que tem o total de noventa e cinco, constatando-se a defasagem na política cultural do município.

Levando em conta a diminuta quantidade de equipamentos disponíveis na cidade, é cabível levantar outra questão: o deslocamento feito pelos estudantes residentes em São Gonçalo para acessar os bens culturais, conforme é elucidado pelos gráficos seguintes.

Dando o devido foco ao acesso a cinemas e apresentações culturais em geral, não há fluxo migratório da cidade de São Gonçalo para outras vizinhas. Isso se baseia no fato da existência de complexos cinematográficos juntamente com a possibilidade de, em feriados e festividades, existirem apresentações gratuitas ou de baixo custo, viabilizando, assim, o acesso a esses equipamentos dentro de São Gonçalo, de acordo com os depoimentos dos alunos (V. Gráfico 8).

Gráfico 8: Cidades escolhidas pelos residentes de S. Gonçalo para aceder ao cinema (T= 109)



Em relação ao acesso a teatros, a museus e a centros culturais, a situação difere bastante da anterior (V. Gráficos 9 e 10)

Gráfico 9: Cidades escolhidas pelos residentes de S. Gonçalo para aceder ao teatro (T=109)

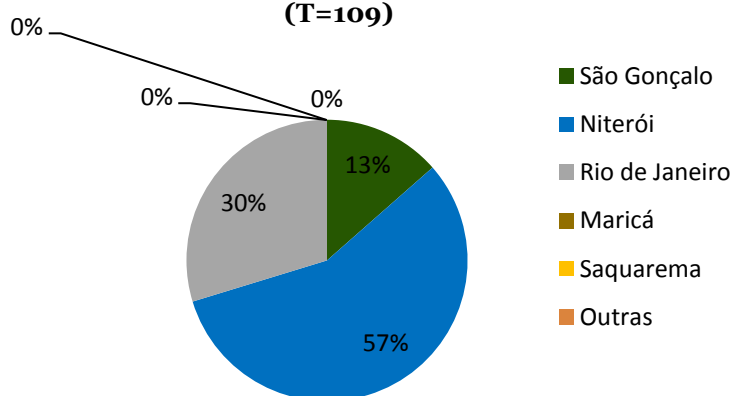
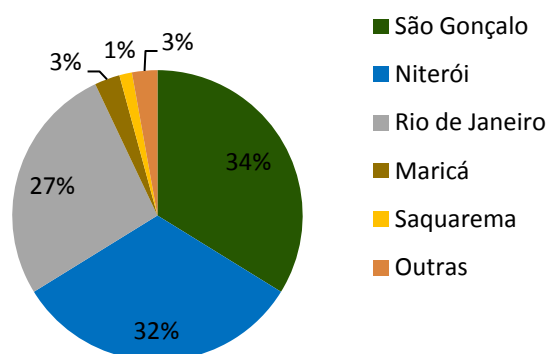


Gráfico 10: Cidades escolhidas pelos residentes de S. Gonçalo para aceder a shows de variados formatos (T=109)



Como visível, a maior parte dos estudantes vai à procura desses espaços em outras cidades como Niterói e Rio de Janeiro. Dessa forma, numa análise rápida, pode-se perceber que há uma oferta maior de bens culturais nestas cidades, fato que pode ser explicado por uma questão econômica e de prestígio político.

Baseados nesses dados preliminares, podemos concluir, então, que, para que tenham acesso a equipamentos culturais, os nossos estudantes precisam, majoritariamente, deslocarem-se de sua cidade de origem para chegar a outros municípios, em geral, prestigiados economicamente. Esse deslocamento tem duas consequências relevantes. A primeira é o próprio reflexo da condição sócio-econômica de São Gonçalo, que revela pouco investimento em cultura; muito embora reconheçamos um esforço atual para promover mais atividades gratuitas destinadas à população residente em São Gonçalo, ainda há pouca divulgação desses eventos. A segunda diz respeito ao alto custo para os habitantes desse município em ir a eventos culturais em outras cidades, uma vez que, além de gastar dinheiro com a atividade em si (quando esta não for gratuita), e no transporte. Para os alunos de nossa unidade escolar, e mesmo os estudantes que residem em São Gonçalo, na maioria dos casos dependem de mais de uma condução para chegar à escola e, com isso, o auxílio financeiro de transporte não cobre nem as despesas referentes à ida ao colégio, muito menos atividades culturais externas ao planeamento letivo, mesmo que fundamentais para a formação de cidadãos críticos.

Assim, o nosso projeto de extensão - ETC & TAL, descrito nas seções anteriores, entra em cena como uma forma de tornar a escola um pólo difusor de cultura num espaço em que o acesso aos equipamentos culturais é bastante limitado.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estamos cientes de que este tipo de análise não institui um cenário final de acesso a bens culturais em qualquer localidade. Por isso, existem medidas já tomadas para aprimorar este trabalho, como, por exemplo: a ampliação da amostra; uma análise mais profunda das razões que favorecem o deslocamento dos estudantes para outros pólos culturais; o mapeamento de outras regiões que não apenas São Gonçalo, uma vez que temos estudantes que residem em Maricá, Saquarema, Itaboraí, Niterói e outros municípios; a implantação de novas atividades culturais abertas à comunidade externa, e o traçar de um mapa mais real de todos os equipamentos disponíveis nas cidades que fazem parte de nosso estudo.

Entretanto, já podemos tecer algumas considerações finais sobre a nossa análise. A primeira diz respeito ao fato de que foi possível identificar um cenário desigual no que concerne ao oferecimento de bens culturais dentro de cidades importantes da região metropolitana do estado do Rio de Janeiro, considerando o seu número de habitantes ou o nível de desenvolvimento econômico.

A cidade de São Gonçalo, *locus* desta análise, tem a necessidade de um investimento em políticas culturais, não apenas por possuir um grande número de habitantes e capacidade de crescimento econômico a longo prazo, mas também pelo fato de o sucateamento das áreas de cultura, lazer e entretenimento ser um dos grandes percaucos vividos pelos moradores da região, para além de melhorias a se fazer na área de educação, saúde, meio ambiente, etc.

O nosso trabalho tem apenas o papel de marco inicial para fomentar discussões dentro e fora do IFRJ-SG em relação à demandas internas e externas, ou seja, de estudantes-residentes e da comunidade do entorno, sobre questões de suma importância atreladas à cultura e, conseqüentemente, ao desenvolvimento do município.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Botelho, Isaura (s/d) *Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública.*
http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/pdf/espaco_debates.pdf
(Último acesso em 02 de julho de 2014).

DaMatta, Roberto (2010) *Você tem cultura?*. http://nau.ufsc.br/files/2010/09/DAMATTA_voce_tem_cultura.pdf (Último acesso em 20 de setembro de 2014).

Grunberg, Evelina (s/d) *Educação Patrimonial – Utilização dos Bens Culturais como Recursos Educacionais*. http://www.pead.faced.ufrgs.br/sites/publico/eixo4/estudos_sociais/educacao_patrimonial.pdf (Último acesso em 02 de julho de 2014).

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (s/d) *Sobre cultura e patrimônio cultural*. <http://www.iepha.mg.gov.br/sobre-cultura-e-patrimonio-cultural> (Último acesso em 27 de maio de 2014).

Melo, Victor Andrade de & Peres, Fabio de Faria (2006) *Espaço, lazer e política: desigualdades na distribuição de equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro*. Lecturas: Educación física y deportes. <http://www.efdeportes.com/efd93/rio.htm> (Último acesso em 01 de julho de 2014).

Erick Nimrichter é aluno do Curso Técnico Integrado em Química no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), bolsista dos Programas Institucionais de Bolsas de Iniciação Científica e Tecnológica (PIBICT) do convênio IFRJ/CNPq e membro do Grupo de Pesquisa “Literatura, Arte e Ciência”. nimrichter.erick@gmail.com

Hayla Thami Lage é Graduada em Letras, Português-Espanhol, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), membro do NEMP/UFRJ (Núcleo de Estudos Morfossemânticos do Português) e professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). hayla.silva@ifrj.edu.br

Natália Cabral Muniz é aluna do Curso Técnico Integrado em Química no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), bolsista dos Programas Institucionais de Bolsas de Iniciação Científica e Tecnológica (PIBICT) do convênio IFRJ/CNPq e membro do Grupo de Pesquisa “Literatura, Arte e Ciência”. nataliacabralmuniz@gmail.com

AGRADECIMENTOS: Ao Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelos apoios financeiros.

COOPERAÇÃO TERRITORIAL EUROPEIA E CULTURA EM PORTUGAL*

Francisco José Veiga

Núcleo de Investigação em Políticas Económicas da Universidade do Minho, Portugal

Francisco Carballo-Cruz

Núcleo de Investigação em Políticas Económicas da Universidade do Minho, Portugal

Linda Gonçalves Veiga

Núcleo de Investigação em Políticas Económicas da Universidade do Minho, Portugal

Resumo: Neste artigo é efetuada uma análise dos programas de Cooperação Territorial Europeia (CTE), nomeadamente, na sua dimensão cultural, assim como da sua aplicação em Portugal nos dois últimos períodos de programação. Com o intuito de analisar o financiamento da cultura em Portugal através dos programas CTE, é efetuado um levantamento dos projetos da área da cultura financiados por estes programas nos períodos de programação 2000-2006 e 2007-2013. A análise em detalhe dos projetos culturais em que participaram entidades portuguesas é complementada com a identificação e discussão de um conjunto de aspetos qualitativos sobre os projetos e programas de CTE, a partir das experiências e perspetivas das entidades envolvidas nos mesmos em Portugal. Da análise efetuada são extraídas várias conclusões e recomendações de política cultural.

Palavras-chave: Cooperação Territorial Europeia; Cultura; Desenvolvimento Económico.

Introdução

Nos últimos anos, a cultura tem assumido uma importância crescente como elemento de alavanca do desenvolvimento económico e social. Para além dum ativo intangível de qualificação e transmissão de experiências e vivências sociais, a cultura tem vindo a revelar-se como um sector com um elevado potencial de geração de riqueza e emprego.

Do lado da procura, a cultura é vista como um bem de consumo individual ou coletivo com uma notável capacidade de geração de externalidades positivas. Do lado da oferta, a cultura é entendida como um sector de atividade que, na sua aceção mais contemporânea, tem vindo a denominar-se Indústrias Culturais e Criativas (ICC). Estas

* Este artigo é parcialmente baseado no estudo *Cooperação Territorial Europeia e Cultura* realizado pelos autores, no âmbito do *Plano de Estudos – Cultura 2020* da Secretaria de Estado da Cultura. O estudo encontra-se disponível em: <http://www.gepac.gov.pt/gepac-seminarios/cultura2020/estudo-4-relatorio-docx.aspx>.

são definidas pela Comissão Europeia no Green Paper sobre ICC como “aquelas indústrias que usam a cultura como *input* e têm uma dimensão cultural, embora os seus *outputs* sejam essencialmente funcionais” (Comissão Europeia, 2010a). A associação e inclusão de atividades criativas ao/no sector da cultura tem dado mais visibilidade ao seu papel em termos de desenvolvimento económico e social.

O reconhecimento da importância da cultura como sector de atividade económica não é exclusivo da União Europeia. Outras instituições internacionais, nomeadamente as Nações Unidas (2008, 2010 e 2013) e a OCDE (2005 e 2009), têm publicado análises sectoriais enfatizando a relevância do sector em diferentes âmbitos. Para além do desenvolvimento em sentido lato, estas entidades têm destacado a estreita ligação entre cultura e ICC e desenvolvimento regional e local. As componentes territoriais da criatividade e da cultura estão presentes também na literatura académica. O papel das cidades (Florida, 2005), das regiões (Department of Culture, Media and Sport, 2001) e dos *clusters* (Cooke e Lazzarretti, 2008 e Power e Nielsen, 2010) tem sido sublinhado na dimensão espacial das ICC.

Na Europa, a cultura tem sido financiada pelos fundos da política de coesão, nos vários períodos de programação. No último, entre 2007 e 2013, os fundos disponíveis para o efeito foram consideravelmente reforçados, nomeadamente através dos programas de financiamento convencionais. Adicionalmente, a cultura e as ICC foram fortemente apoiadas pelos programas de cooperação territorial europeia (CTE). O financiamento por esta via resulta do reconhecimento, por um lado, da importância do intercâmbio de *know-how*, experiências e boas práticas no âmbito cultural e, por outro, da relevância da cultura para o desenvolvimento regional e local.

O objetivo fundamental deste artigo é analisar o financiamento da cultura em Portugal através dos programas CTE. Com essa finalidade é efetuado um levantamento dos projetos da área da cultura financiados por estes programas nos períodos de programação 2000-2006 e 2007-2013. São analisados com detalhe os projetos culturais em que participaram entidades portuguesas, classificando-os em função de diversas dimensões. Essa análise é complementada com a identificação e discussão de um conjunto de aspetos qualitativos sobre os projetos e programas CTE, a partir das experiências e perspetivas das entidades envolvidas nos mesmos em Portugal.

O resto do artigo organiza-se da seguinte forma. Na secção 2 revisa-se a relação entre cultura, economia e território, enquadra-se a CTE na política de coesão e analisa-se o encaixe da cultura nos programas de CTE. Na secção 3, explica-se a metodologia utilizada. O diagnóstico da participação portuguesa em projetos de índole cultural

financiados com recursos da CTE é apresentado na secção 4. Na secção 5, sistematizam-se e discutem-se os resultados das entrevistas realizadas a gestores de projetos baseados na cultura, liderados por entidades portuguesas, e a responsáveis de programas de CTE em Portugal. Na secção 6, apresentam-se as principais conclusões e recomendações.

1. Cooperação Territorial Europeia e Cultura

1.1. Cultura, economia e território

Apesar do número crescente de iniciativas bem-sucedidas de desenvolvimento regional e local baseadas na cultura (Sacco *et al.* 2008 e 2009) e da relevância dos impactos apurados pelos primeiros estudos sobre a dimensão económica do setor cultural e criativo na Europa (KEA, 2006), o reconhecimento da importância da cultura para a competitividade estratégica da Europa é ainda escasso (Centre for Strategy and Evaluation Services, 2010). Por esse motivo, em momentos de crise como o atual, as atividades culturais são um dos primeiros e mais fáceis alvos de cortes nas despesas públicas. Para contrariar esta realidade, é fundamental enfatizar a importância da cultura nas agendas políticas nacional e Europeia, assim como garantir montantes de recursos suficientes para financiar iniciativas de índole cultural.

No debate sobre o contributo da cultura no desenvolvimento regional e local, o Conselho da União Europeia (2010) tem sublinhado a importância de incorporar a cultura, pelo seu carácter estratégico e transversal, em vários âmbitos das políticas públicas e em diversos domínios de intervenção. Tem salientado também a necessidade de incentivar o investimento na cultura e nas ICC, a nível regional e local, de promover o contributo da cultura para a melhoria da atratividade regional e local, de adotar políticas regionais e locais para a geração de competências através da cultura e da criatividade e, finalmente, de reforçar as iniciativas culturais transfronteiriças, transnacionais e inter-regionais como forma de ligar pessoas e reforçar a coesão económica, social e territorial.

O potencial da cultura como veículo de desenvolvimento é também reconhecido pelas Nações Unidas e a OCDE. Os relatórios *Creative Economy* (Nações Unidas, 2008 e 2010) demonstram que as atividades criativas constituem um dos sectores com maiores níveis de crescimento à escala global e evidenciam a sua elevada capacidade transformadora em matéria de geração de rendimento, emprego e receita de exportação. A edição de 2013 (Nações Unidas, 2013), explora diversos vetores de desenvolvimento baseados nas indústrias culturais e criativas e analisa a forma de reforçá-los e qualificá-los para garantir um desenvolvimento económico e social

inclusivo. O relatório salienta que muitos desses vetores podem ser potenciados ao nível regional e urbano. A dimensão territorial do sector cultural e criativo aparece destacada também em vários documentos da OCDE. Os relatórios *Cultural and Local Development* (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico, 2005) e *Impact of Culture on Tourism* (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico, 2009) analisam, respetivamente, o potencial da cultura para o desenvolvimento local e a relação entre turismo, cultura e a atratividade e competitividade dos destinos.

A política de coesão europeia reconhece o papel da cultura no âmbito dos objetivos de convergência, competitividade e emprego e cooperação territorial (Comissão Europeia, 2010b). O aumento da importância da cultura no seio da política de coesão pode ser explicado pelo alargamento do que se entende por cultura. Para além do seu valor *per se* e como ativo para o desenvolvimento de sectores de atividade relacionados, a cultura é entendida como um elemento indutor da capacidade de atração de recursos humanos qualificados por parte de cidades e regiões. Por estes motivos, a cultura e os setores criativos deverão ser progressivamente integrados nas estratégias de desenvolvimento regional e local (KEA, 2012).

A cultura tem contribuído de várias formas para os objetivos definidos na política de coesão. Algumas intervenções culturais financiadas por fundos estruturais extravasam os limites do sector cultural, surgindo em áreas como a regeneração urbana, a renovação de zonas industriais abandonadas, o combate ao desemprego nos setores cultural e criativo, o apoio ao empreendedorismo, o apoio à inovação, a melhoria no acesso ao financiamento para as PME no setor criativo, a introdução das artes cénicas e da arte contemporânea na formulação de políticas, o incentivo à criatividade dos talentos, a diferenciação da imagem e marca das cidades e a partilha de boas práticas na aprendizagem recíproca na Europa.

1.2. A Cooperação Territorial Europeia na Política de Coesão

O principal objetivo da CTE é garantir o equilíbrio e a sustentabilidade do desenvolvimento de todo o território comunitário (Conselho da União Europeia, 2006). Como parte integrante da política de coesão, a CTE contribui para a cooperação transfronteiriça, transnacional e regional, estabelecendo um quadro conjunto de ação e intercâmbio de políticas (Comité Económico e Social Europeu, 2012). O foco da CTE tem vindo a orientar-se para a resolução de problemas, através da cooperação das partes envolvidas e da repartição de custos, e para a partilha de experiências e boas práticas entre diferentes tipos de agentes territoriais.

Nas primeiras etapas da política regional, a coesão económica e social foi assegurada apenas por ações comunitárias que visavam colmatar as disparidades em termos de rendimento e emprego. Nas últimas duas décadas, a cooperação territorial tem assumido maior relevância na agenda política europeia, fruto da maior importância atribuída à definição de políticas para a coesão territorial, do maior envolvimento dos governos subnacionais nas políticas europeias e da consolidação da cooperação territorial como um elemento essencial na integração europeia (Spinaci e Vara-Arribas, 2009).

A perspetiva territorial da coesão económica e social está plasmada no Green Paper sobre Coesão Territorial Europeia, no qual se realça a importância da coesão territorial como forma de garantir o desenvolvimento harmonioso das regiões, garantindo aos seus habitantes a possibilidade de tirar proveito das suas especificidades, fazendo da diferença uma vantagem e contribuindo, desta forma, para o desenvolvimento sustentável da UE (Comissão Europeia, 2008). Deste modo, a política de coesão pode melhorar a coesão territorial por meio: i) da promoção de uma abordagem funcional ao desenvolvimento integrado dos territórios; ii) do desenvolvimento de políticas de base territorial, que assentem na coordenação inter-setorial de políticas e da governação a vários níveis; iii) da promoção da cooperação entre territórios, a fim de reforçar a integração europeia, e; iv) do reforço do conhecimento dos territórios para fundamentar as correspondentes estratégias de desenvolvimento.

A cooperação territorial europeia é, desde o período de programação 2007-2013, um dos objetivos prioritários da política de coesão. O reforço da cooperação transfronteiriça, transnacional e inter-regional foi identificado como um domínio prioritário nas políticas de desenvolvimento regional e local, assim como na implementação da política de coesão europeia (Conselho da União Europeia, 2010). No contexto atual, a abordagem cooperativa da CTE é de extrema importância, tendo em consideração que os desafios que enfrentam as regiões e os Estados membros extravasam as fronteiras nacionais e regionais, requerendo, por isso, medidas de cooperação conjunta na escala de intervenção territorial mais adequada.

Nos períodos de programação anteriores a 2007, a cooperação territorial tinha um alcance muito mais modesto. A precursora da CTE foi a iniciativa comunitária INTERREG, lançada em 1990. Esta iniciativa tinha como objetivo genérico o reforço da coesão económica e social na UE. O INTERREG I centrou-se na promoção da cooperação transfronteiriça, com o objetivo de ajudar as regiões de fronteira a prepararem-se para o Mercado Único. O INTERREG II alargou o espectro do INTERREG I, ao aprofundar a dimensão da cooperação transfronteiriça e alargar o seu

âmbito de intervenção à cooperação inter-regional. O INTERREG III aumentou ainda mais o contexto de intervenção de INTERREG. Desta forma, no período de programação 2000-2006, esta iniciativa comunitária organizou-se em três capítulos com objetivos bem-definidos: i) Capítulo A – cooperação transfronteiriça; ii) Capítulo B – cooperação transnacional; e iii) Capítulo C – cooperação inter-regional.

A conceção da CTE, no período de programação 2007-2013, baseou-se nas experiências de cooperação anteriores, sobretudo no INTERREG III. Ao tornar-se um dos três objetivos da política de coesão, a CTE adquiriu um estatuto jurídico mais elevado. No período 2007-2013 este objetivo da política de coesão dispôs de uma dotação aproximada de 8.700 milhões de euros (2,5% dos fundos do FEDER). Nesse período, a CTE assumiu uma arquitetura similar ao INTERREG III, contemplando os três tipos de cooperação anteriormente referidos: transfronteiriça (1,5% do FEDER), transnacional (0,5% do FEDER) e inter-regional (0,5% do FEDER).

No período de programação 2007-2013, a Comissão propôs uma regulamentação independente para a CTE, que tivesse em consideração a natureza multinacional dos programas e permitisse a adoção de disposições específicas para os programas e operações de cooperação.¹ Propôs também a concentração de programas até em quatro objetivos temáticos, a descomplexificação da gestão dos programas (fusão de autoridades certificadoras e gestoras) e a simplificação do processo de criação e gestão dos Agrupamentos Europeus de Cooperação Territorial (AECT).²

1.3. A Cultura na Cooperação Territorial Europeia

A CTE tem demonstrado ser uma ferramenta particularmente importante para o intercâmbio de ideias em matéria de políticas de inovação, na promoção de uma identidade cultural comum e na preservação e promoção do património cultural, contribuindo assim para o estabelecimento de uma Europa inteligente, sustentável e coesa (INTERACT, 2013). A promoção do crescimento, do emprego e da melhoria da qualidade de vida pode ser alcançada quer através de ideias e estratégias inovadoras, quer através da educação, da capacitação institucional e da profissionalização dos recursos humanos.

¹ Proposta de Regulamento do Parlamento Europeu e do Conselho pelo que se estabelecem as disposições específicas relativas ao apoio do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional ao objetivo de Cooperação Territorial Europeia, COM (2011) 611 final/2, de 6 de outubro de 2011.

² Com esta última finalidade foi apresentado um novo Regulamento: Proposta de Regulamento do Parlamento Europeu e do Conselho pelo que se modifica o Regulamento (CE) núm. 1082/2006 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 5 de julho de 2006, sobre o Agrupamento Europeu de Cooperação Territorial (AECT), no relativo à clarificação, simplificação e melhoria da criação e entrada em funcionamento destes Agrupamentos, COM (2011) 610 final/2, de 14 de março de 2012.

A cultura e as indústrias criativas constituem parceiros naturais dos programas de cooperação territorial. A cultura facilita a ligação a outras regiões ou territórios, configura áreas de cooperação territorial e redes urbanas inovadoras e pode dinamizar o intercâmbio e a transferência de boas práticas, tanto no sector cultural como noutros sectores ou domínios. Embora não existam muitos estudos que discutam, analisem ou avaliem os projetos de índole cultural financiados pelos programas de CTE, nos últimos anos têm sido publicados alguns que se debruçam sobre o seu contributo para o desenvolvimento regional ou para o desenvolvimento sectorial.

O estudo Centre for Strategy and Evaluation Services (2010) analisa a contribuição para o desenvolvimento regional de intervenções baseadas na cultura apoiadas por fundos estruturais e de coesão, durante o período de programação 2000-2006. De acordo com os seus resultados, as principais fontes de financiamento dos projetos culturais durante esse período foram: Programas Operacionais (PO) nacionais, PO destinados a indústrias ou áreas específicas (e.g. PO para o turismo, renovação e desenvolvimento urbano, ambiente ou transportes), PO regionais e Iniciativas Comunitárias (e.g. INTERREG ou Urban Equal). No estudo conclui-se que os países do Sul revelaram maior interesse em financiar atividades culturais através dos Fundos Estruturais que os países do Norte. Outro resultado relevante é que existem diferenças significativas entre países, quanto ao tipo de intervenções e às atividades apoiadas.

O relatório *European Territorial Cooperation – Inspiring Creativity* (INTERACT, 2013) sistematiza as principais tendências no campo das ICC e apresenta as principais atividades e projetos relacionados com as ICC financiados com fundos comunitários. No estudo foram sinalizados 3.884 projetos de CTE (55% do total de programas), dos quais, à volta de 15% se enquadravam nas ICC (583 projetos). De acordo com o estudo, entre 2007 e 2013, 11% dos 8,7 biliões de euros do orçamento do objetivo de CTE financiaram projetos culturais e criativos (cerca de 1,02 biliões de euros), bem acima do valor inicialmente previsto para as iniciativas baseadas na cultura no âmbito deste objetivo da política de coesão (cerca de 470 milhões de euros).³ Estes resultados atestam a crescente importância da cultura nos processos de desenvolvimento regional, justificada pela estreita relação entre cultura e identidade e entre sectores criativos e criação de emprego.

De acordo com a mesma fonte, do total da despesa destinada a projetos culturais no âmbito da CTE, 236 milhões de euros foram canalizados para as indústrias criativas, 420 milhões de euros para as artes, 64 milhões de euros para as indústrias culturais e

³ http://ec.europa.eu/culture/documents/2007-2013_cohesion_policy.pdf.

299 milhões de euros para o turismo cultural. As principais atividades financiadas estavam relacionadas com a preservação do património cultural e o fomento de plataformas de aprendizagem. O estudo conclui ainda que os projetos das ICC acrescentam valor ao contribuírem para o surgimento de novos e mais competitivos mercados nas regiões transfronteiriças, ao estimularem a partilha e transferência de conhecimentos e competências entre regiões de diferentes países e ao promoverem a identidade e imagem territorial.

2. Metodologia: Mapeamento e entrevistas a agentes qualificados

A abordagem metodológica adotada assenta numa perspetiva multi-método, que combina os seguintes procedimentos metodológicos:

- Recolha e tratamento de informação de fontes estatísticas secundárias sobre os projetos de CTE financiados por fundos europeus, com vista à construção de indicadores de síntese que informem o diagnóstico da situação em Portugal;
- Levantamento de opiniões e pontos de vista fundamentados na experiência, através de entrevistas semiestruturadas a gestores e coordenadores de programas e responsáveis de projetos de CTE baseados na cultura em Portugal.

Devido à inexistência de uma base de dados completa sobre os projetos de CTE, para mapear os projetos de índole cultural neste domínio tornou-se necessário construir uma base de dados, a partir de diversas fontes de informação. Este mapeamento é fundamental para levar a cabo o diagnóstico da situação atual em matéria de cooperação cultural europeia em Portugal e caracterizar os projetos financiados no âmbito da CTE.

O processo de mapeamento iniciou-se com a recolha da informação disponível na base de dados *KEEP – Knowledge and Expertise in European Programmes*.⁴ Esta base de dados disponibiliza informação sobre 43 programas e 3.045 projetos de CTE para o período de programação 2000-2006 e sobre 76 programas e 5.617 projetos para o período de programação 2007-2013.

Dado que uma componente importante do diagnóstico tem como finalidade identificar o financiamento captado por parceiros portugueses, tornou-se necessário recorrer a fontes alternativas, uma vez que a informação disponibilizada na *KEEP* apenas se refere aos montantes de financiamento total. O financiamento aprovado por parceiro para cada projeto foi retirado dos *sites* dos nove programas do período de programação

⁴ A *KEEP* é a base de dados gratuita mais completa que existe sobre projetos de CTE entre os países membros da União Europeia e entre esses e os países vizinhos (<http://www.territorialcooperation.eu/keep/>).

2007-2013 em que Portugal participou: i) PO de Cooperação Transfronteiriça Espanha-Portugal – POCTEP; ii) Programa Multilateral de Cooperação Transfronteiriça da Bacia Marítima do Mediterrâneo – ENPI CBC MED; iii) PO de Cooperação Transnacional Espaço Atlântico; iv) PO de Cooperação Transnacional Madeira-Açores-Canárias – MAC; v) PO de Cooperação Transnacional Bacia do Mediterrâneo – MED; vi) PO de Cooperação Transnacional Espaço Sudoeste Europeu – SUDOE; vii) European Observation Network for Territorial Development and Cohesion – ESPON; viii) PO de Cooperação Inter-regional INTERREG IV C, e; ix) URBACT II - European exchange and learning programme for promoting sustainable urban development.⁵

Para a identificação dos projetos de CTE da área da cultura adotaram-se duas abordagens: uma restrita e outra abrangente. No âmbito da primeira, foram considerados projetos culturais aqueles em que uma das três palavras-chave dos projetos na base de dados KEEP correspondia a "Cultural heritage and arts." Aos identificados por este procedimento acrescentaram-se os incluídos na Medida 4.2 – “Support to the artistic creativity in all its expressions to encourage dialogue among communities”, do ENPI CBC MED; no Objetivo 4.3 – “Conserve and promote Atlantic cultural heritage of transnational interest”, do Espaço Atlântico, e; no Subtema "Cultural heritage and landscape", do INTERREG IV C.

Dado que vários projetos, cujo título ou descrição indicavam tratar assuntos da área da cultura, não foram contemplados na abordagem restrita, decidiu-se adotar complementarmente uma abordagem abrangente. Esta aproximação permitiu classificar também como culturais projetos cujo título ou descrição incluía uma ou mais de um conjunto de 74 palavras-chave relacionadas com a cultura.⁶ Depois de sinalizar os projetos não contemplados na definição restrita que continham pelo menos uma das palavras-chave consideradas, procedeu-se à leitura da sua descrição, a fim de verificar se efetivamente pertenciam à área da cultura.⁷ Para além dos projetos identificados seguindo a metodologia descrita, foram incluídos na abordagem abrangente projetos de

⁵ Para confirmar os montantes de financiamento e obter informação em falta foram estabelecidos contactos com os serviços do Instituto Financeiro para o Desenvolvimento Regional (IFDR). Os dados fornecidos sobre o financiamento aprovado para os parceiros portugueses participantes em projetos de CTE, no período de programação 2007-2013, referem-se a 30 de junho de 2013. Em casos pontuais, em que a falta de informação persistia, foram assumidos determinados pressupostos para a alocação dos montantes de financiamento entre parceiros. Em caso de discordância nos valores dos montantes, foram considerados os valores fornecidos pelo IFDR.

⁶ A maioria das palavras-chave considerada foi proposta e utilizada no estudo ESSnet-CULTURE (2012). Os domínios culturais adotados nesse estudo foram utilizados também para classificar os projetos identificados, ainda que foram acrescentados mais dois: “11 – Turismo Cultural” e “12 – Interdisciplinar”.

⁷ Esta filtragem justificou-se porque determinadas palavras-chave sinalizavam erradamente projetos de outras áreas. Por exemplo, com a palavra-chave “cultur” foram sinalizados projetos que tratavam temas relacionados com agricultura, silvicultura, floricultura ou aquacultura, entre outros.

CTE de índole cultural não sinalizados, considerados culturais ou ligados às indústrias criativas pelo estudo elaborado pelo *INTERACT Point Vienna* (INTERACT, 2013).⁸

Com base nas abordagens descritas foi identificado um conjunto alargado de projetos culturais no contexto da CTE, nos dois períodos de programação. De acordo com a definição restrita de projeto cultural foram identificados 438 projetos no período de programação 2000-2006 e 803 projetos no período de programação 2007-2013. Com base na definição abrangente, foram mapeados um total de 1.869 projetos de âmbito cultural: 656 do período de programação 2000-2006 e 1.213 do período de programação 2007-2013.

Com vista à recolha de informação de natureza qualitativa sobre a participação de entidades portuguesas em projetos de cooperação territorial com componente cultural, recorreu-se à realização de entrevistas a responsáveis de entidades gestoras de projetos (chefes de fila) e de programas de CTE. A entrevista é uma técnica de investigação qualitativa que permite obter informação de forma personalizada (Ritchie e Lewis, 2003). No contexto deste estudo, as entrevistas permitiram compreender os motivos explicativos dos factos ou tendências subjacentes ao diagnóstico, confrontar os entrevistados com opiniões ou pontos de vista alternativos sobre diversos aspetos, fundamentar a avaliação do funcionamento dos programas, perspetivar o futuro dos programas em função da informação disponível e informar as recomendações de política.

As entrevistas efetuadas tiveram carácter semiestruturado. Este tipo de entrevistas baseia-se num guião elaborado antes da realização da entrevista, que limita tematicamente a interação entre os intervenientes. Não obstante esse balizamento, este tipo de entrevistas permite o relacionamento de temáticas diversas para melhorar a compreensão das matérias objeto de estudo, graças à sua flexibilidade e à possibilidade de acrescentar questões não incluídas no guião. As questões previstas no guião eram de carácter aberto, permitindo que o entrevistado realizasse comentários e matizações nas suas respostas, com vista a incrementar o valor acrescentado da iteração.⁹

Foram entrevistados os responsáveis de cinco dos treze projetos da área da cultura, do período de programação 2007-2013, com chefes de fila portugueses.¹⁰ Concretamente, foram entrevistados os responsáveis dos projetos:¹¹ *Creative Clusters* (URBACT II),

⁸ Relativos ao período de programação 2007-2013.

⁹ O guião da entrevista está disponível nos anexos do estudo *Cooperação Territorial Europeia e Cultura* (<http://www.gepac.gov.pt/gepac-seminarios/cultura2020/estudo-4-relatorio-docx.aspx>).

¹⁰ Abarcam cinco dos vários programas de CTE em que Portugal participa.

¹¹ A listagem das entidades está disponível nos anexos do estudo *Cooperação Territorial Europeia e Cultura* (<http://www.gepac.gov.pt/gepac-seminarios/cultura2020/estudo-4-relatorio-docx.aspx>).

Cruise Atlantic Europe (Espaço Atlântico), *Incubators for Cultural Enterprises* (Programa MED) e *Instâncias Territoriais de Cooperação* (POCTEP). Adicionalmente, embora a Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Norte (CCDR-N) não tenha sido chefe de fila do projeto, pelas suas especiais características, foi entrevistada a responsável dessa entidade no projeto *Vitour Landscape*, liderado pela entidade italiana Parco Nazionale delle Cinque Terre.

Relativamente às entidades gestoras de programas de CTE,¹² foram realizadas entrevistas no Instituto Financeiro para o Desenvolvimento Regional (IFDR), que assegura a coordenação nacional da participação portuguesa em programas de CTE, na Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional – Norte (CCDR-N), que é o coordenador regional dos programas, e no Secretariado Técnico do PO de Cooperação Transnacional Espaço Atlântico (o único cuja entidade de gestão é portuguesa).

3. Cooperação Territorial e Cultura: uma análise dos projetos financiados nos períodos de programação 2000-2006 e 2007-2013

Nesta secção são apresentados os resultados do mapeamento dos projetos de CTE na área da cultura, efetuado com base nas abordagens e a partir das fontes de informação referidas na secção de metodologia. Deu-se especial destaque aos projetos com participação ou liderança portuguesa. De acordo com o nosso conhecimento, trata-se da análise mais completa sobre projetos de CTE relacionados com temáticas culturais realizado até a data em Portugal.

No Quadro 1 reportam-se dados relativos ao número de projetos de CTE, ao número de parceiros (entidades) envolvidos nos mesmos e ao respetivo financiamento europeu (FEDER). A informação refere-se aos períodos de programação de 2000-2006 e 2007-2013 e para os três tipos de cooperação territorial: transfronteiriça, transnacional e inter-regional.

Os dados apresentados permitem constatar que, em termos quantitativos, existe uma clara preponderância dos projetos de cooperação transfronteiriça, os quais representam 57% do total em 2000-2006 e 78% em 2007-2013. No entanto, no que se refere ao número de parceiros e ao financiamento, os programas de cooperação transnacional são dominantes no período 2000-2006 e os de cooperação transfronteiriça em 2007-2013. É de realçar também o considerável aumento do número de projetos e de parceiros e, sobretudo, do financiamento entre ambos os períodos. Relativamente aos

¹² A listagem das entidades está disponível nos anexos do estudo *Cooperação Territorial Europeia e Cultura* (<http://www.gepac.gov.pt/gepac-seminarios/cultura2020/estudo-4-relatorio-docx.aspx>).

recursos disponibilizados, o financiamento total mais que triplica, passando de 1.801 M€ (milhões de euros) para 6.471 M€.

Quadro 1 – Projetos de Cooperação Territorial Europeia

<i>Tipo de Cooperação</i>	2000-2006			2007-2013		
	Nº de Projetos	Nº de Parceiros	Financiamento Europeu (em €)	Nº de Projetos	Nº de Parceiros	Financiamento Europeu (em €)
Transfronteiriça	1.752	4.533	321.567.709,00	4.359	18.427	4.555.053.685,15
Transnacional	937	10.220	1.183.706.932,55	931	9.525	1.546.447.453,63
Inter-regional	356	3.441	296.116.052,63	327	3.176	370.014.035,02
Total	3.045	18.194	1.801.390.694,18	5.617	31.128	6.471.515.173,80

Fontes: Portais na *Internet* do KEEP e dos programas POCTEP, ENPI CBC MED, Espaço Atlântico, MAC, MED, SUDOE, ESPON, INTERREG IVC e URBACT II. IFDR e Urbact Secretariat.

A informação relativa aos projetos de CTE com componente cultural é reportada no Quadro 2. Com base na definição abrangente foram identificados 656 projetos e 3.498 parceiros em 2000-2006 e 1.216 projetos e 5.866 parceiros em 2007-2013. Mais uma vez, a cooperação transfronteiriça é predominante a todos os níveis no período 2007-2013 e no número de projetos no período 2000-2006, enquanto a cooperação transnacional tem maior peso ao nível dos parceiros e do financiamento no período 2000-2006. Também se verifica um forte aumento no financiamento total, que mais que triplica de um período de programação para o outro, atingindo um montante de cerca de 992 M€ em 2007-2013, correspondente a 17,1% do financiamento total de 6.471 M€ para projetos de cooperação territorial.

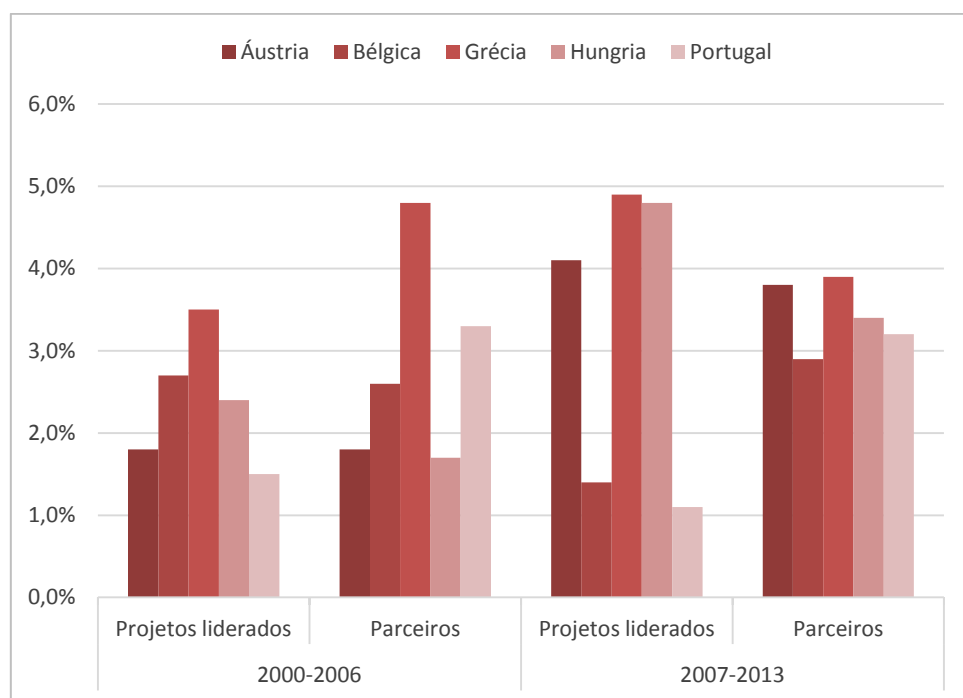
Quadro 2 – Projetos de Cooperação Territorial Europeia da área da Cultura

<i>Tipo de Cooperação</i>	2000-2006			2007-2013		
	Nº de Projetos	Nº de Parceiros	Financiamento Europeu (em €)	Nº de Projetos	Nº de Parceiros	Financiamento Europeu (em €)
Transfronteiriça	409	1.001	70.805.537,37	1.071	4.385	779.897.683,76
Transnacional	188	2.002	189.357.889,62	94	885	144.305.593,73
Inter-regional	59	495	51.261.306,56	51	596	67.736.804,82
Total	656	3.498	311.424.733,55	1.216	5.866	991.940.082,31

Fontes: Portais na *Internet* do KEEP e dos programas POCTEP, ENPI CBC MED, Espaço Atlântico, MAC, MED, SUDOE, ESPON, Interreg IVC e URBACT II. Base de dados de INTERACT (2013), IFDR e Urbact Secretariat.

Na Figura 1 apresenta-se o peso dos projetos liderados e de parceiros na área da cultura em Portugal e em quatro países com população similar, no total dos projetos e de parceiros na área da cultura. A percentagem de projetos liderados por entidades portuguesas é marginal (1,1%); em termos comparativos, o peso dos projetos com chefe de fila português é consideravelmente inferior ao dos outros quatro países. No período 2007-2013, apenas 13 projetos da área da cultura foram liderados por entidades portuguesas. No mesmo período, entidades da Grécia e da Hungria lideraram 59 e 58 projetos, respetivamente. Com exceção da Bélgica, Portugal apresenta um número de parceiros inferior ao dos países de dimensão populacional similar utilizados como referência. Portugal apresenta também o pior rácio de projetos liderados por parceiro. Concretamente, apenas 1 em cada 14 entidades envolvidas em projetos de índole cultural é chefe de fila, o que se traduz num rácio de 1/14. O segundo pior rácio é o da Bélgica, de 1/10, enquanto o da Grécia é de 1/4 e o da Hungria é de quase 1/3. À luz destes dados, conclui-se que a frequência com que as entidades portuguesas lideram projetos na área da cultura é extremamente baixa.

Figura 1 – Projetos da área da cultura e parceiros por país



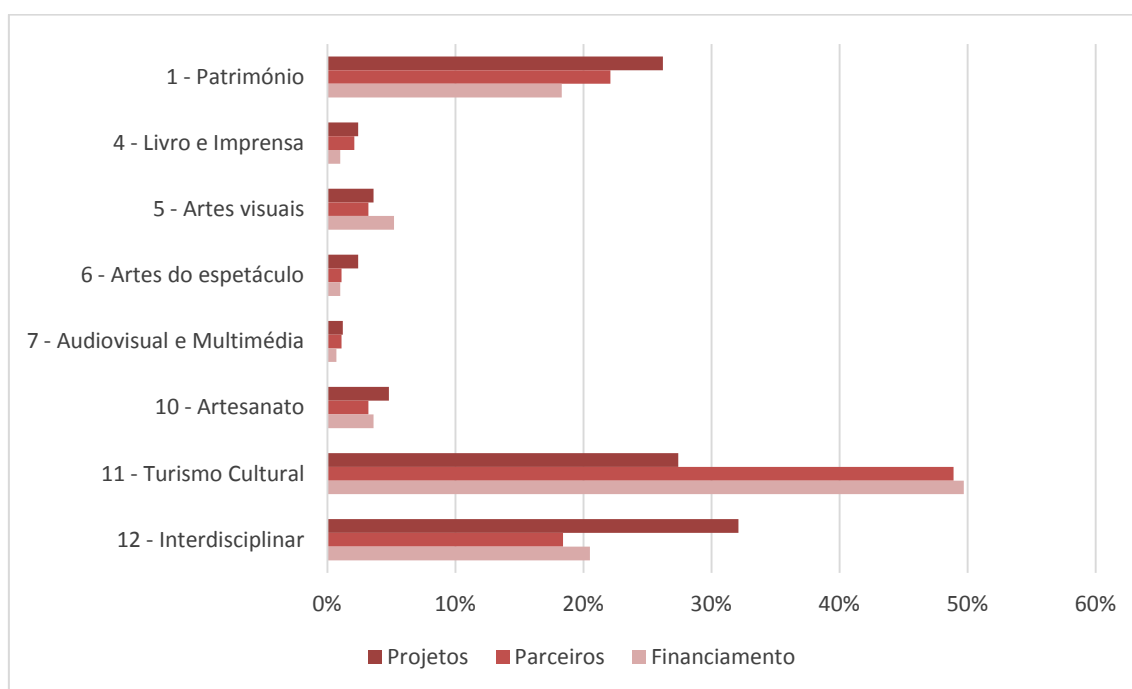
Fontes: Portais na *Internet* do KEEP e dos programas POCTEP, ENPI CBC MED, Espaço Atlântico, MAC, MED, SUDOE, ESPON, INTERREG IVC e URBACT II. Base de dados de INTERACT (2013). IFDR e Urbact Secretariat.

No período de programação 2007-2013, 190 entidades portuguesas foram parceiras de 84 projetos de índole cultural, beneficiando de um financiamento de cerca de 22 M€, que correspondeu a 19,6% do financiamento para projetos com componente cultural nos nove programas de CTE em que Portugal participou. O PO de Cooperação Transfronteiriça Espanha-Portugal (POCTEP) é o que se destaca, contribuindo com mais de metade dos projetos (48) e com cerca de dois terços dos parceiros (139) e do financiamento (15,9 M€). Segue-se o programa INTERREG IVC, com 18 parceiros e 2,3 M€ de financiamento. Nos programas ENPI MED CBC e ESPON não houve qualquer projeto da área da cultura com parceiros portugueses.

Relativamente aos projetos em que participaram entidades portuguesas, a distribuição dos projetos, parceiros e financiamento por domínio cultural é apresentada na Figura 2. Em termos do número de projetos, destaca-se o domínio interdisciplinar com 27, seguido do turismo cultural com 23 e do património com 22 projetos. Em conjunto, estes três domínios culturais concentraram 85,7% dos projetos. Em termos de parceiros e financiamento, o turismo cultural é preponderante, com quotas de 48,9% e 49,7%,

respetivamente. Também nestas dimensões os projetos ligados ao património e ao domínio interdisciplinar acompanham o turismo cultural na liderança, com quotas a rondar os 20%, em ambos os casos. Os restantes domínios culturais possuem uma importância relativamente reduzida. Em certos domínios, nomeadamente nos de 2-Arquivos, 3-Bibliotecas, 8-Arquitetura e 9-Publicidade não foram identificados projetos da área da cultura com parceiros portugueses.

Figura 2 – Projetos, parceiros e financiamento por domínio cultural

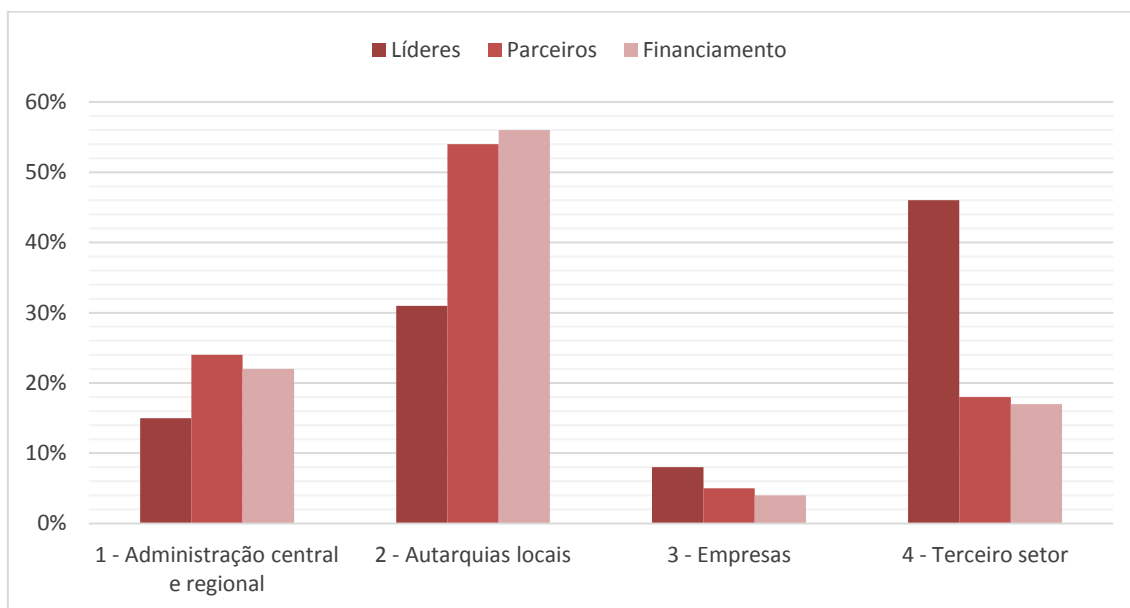


Fontes: Portais na *Internet* do KEEP e dos programas POCTEP, ENPI CBC MED, Espaço Atlântico, MAC, MED, SUDOE, ESPON, INTERREG IVC e URBACT II. Base de dados de INTERACT (2013). IFDR e Urbact Secretariat.

Das entidades portuguesas parceiras de projetos com conteúdo cultural, mais de metade (102 ou 54%) são autarquias locais (ver Figura 3). Seguem-se as entidades pertencentes à administração central e regional (45 ou 24%) e as do terceiro setor (34 ou 18%). A participação de empresas nestes projetos de índole cultural é relativamente marginal, dado que apenas 9 entidades deste tipo foram parceiras nos mesmos. Das 13 entidades portuguesas que aparecem como chefe de fila, 6 pertencem ao terceiro setor, 4 são autarquias locais, 2 integram a administração central e regional e 1 é uma empresa. As entidades do terceiro setor representam apenas um quinto das entidades parceiras (18%), mas lideram quase metade dos projetos com chefe de fila português

(46%). Contrariamente, as autarquias locais e a administração central e regional estão sub-representadas em termos de liderança dos projetos. Finalmente, relativamente ao financiamento, a distribuição é quase igual à dos parceiros, destacando-se as autarquias locais que absorvem 56% do financiamento total, que ascende a cerca de 12 milhões de euros.

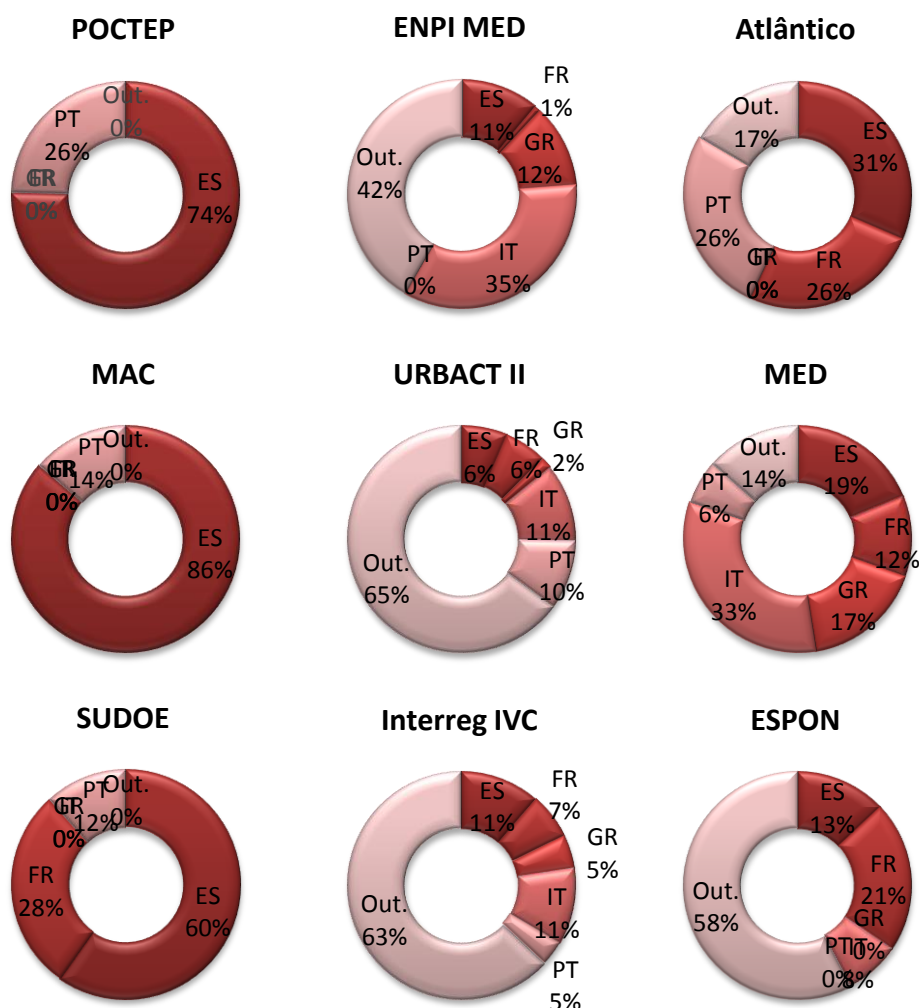
Figura 3 – Líderes, parceiros e financiamento por tipo de entidade



Fontes: Portais na *Internet* do KEEP e dos programas POCTEP, ENPI CBC MED, Espaço Atlântico, MAC, MED, SUDOE, ESPON, INTERREG IVC e URBACT II. Base de dados de INTERACT (2013). IFDR e Urbact Secretariat.

Cruzando os domínios culturais e os tipos de agentes foram identificados os domínios culturais de eleição para cada tipo de entidade parceira. O par dominante é autarquia local e turismo cultural, dado que 62 autarquias (quase um terço das 190 entidades portuguesas) participaram em projetos de turismo cultural. Seguem-se em ordem de importância, embora com uma expressão bastante menor, as combinações entidade da administração central e regional e património (18) e autarquia local e património (17).

Figura 4 – Financiamento para projetos da área da cultura por programa e país



Fontes: Portais na *Internet* do KEEP e dos programas POCTEP, ENPI CBC MED, Espaço Atlântico, MAC, MED, SUDOE, ESPON, INTERREG IVC e URBACT II. Base de dados de INTERACT (2013). IFDR e Urbact Secretariat.

A repartição por país do financiamento para projetos com conteúdo cultural em cada um dos nove programas de CTE em que participou Portugal consta na Figura 4. A distribuição do financiamento nos PO de Cooperação Transfronteiriça Espanha-Portugal (POCTEP) e de Cooperação Transnacional Madeira-Açores-Canárias (MAC) evidencia a maior capacidade de captação de financiamento por parte dos parceiros espanhóis, que absorveram 74% dos recursos financeiros do POCTEP e 86% dos do MAC para a área da cultura. Nestes PO os parceiros portugueses ficam com os restantes 26% no caso do POCTEP e 14% no caso MAC. A capacidade de captação de

financiamento das entidades portuguesas é maior nos PO Espaço Atlântico e URBACT II. No Espaço Atlântico obtiveram 26% do financiamento total, uma percentagem similar à da França e não muito inferior à da Espanha (31%). Neste programa o financiamento recebido pelas entidades portuguesas ultrapassou o garantido por entidades do Reino Unido e da Irlanda. Relativamente ao programa URBACT II, Portugal é o segundo país em termos de captação de financiamento (10%), apenas atrás da Itália (11%) e à frente dos restantes 21 países que receberam financiamento ao abrigo deste programa em projetos da área da cultura.

4. Cooperação Territorial e Cultura: A perspetiva dos beneficiários e dos responsáveis de coordenação e gestão de programas

Com a finalidade de compreender as motivações e comportamentos das entidades portuguesas participantes em projetos de CTE da área da cultura, assim como avaliar a sua participação nos mesmos, foram entrevistados os responsáveis de cinco projetos de CTE, pertencentes a cinco dos programas vigentes durante o período de programação 2007-2013. Para validar a informação obtida e conhecer o funcionamento dos programas, foram igualmente entrevistados Responsáveis de Autoridades de Gestão dos Programas (Espaço Atlântico), Responsáveis Regionais pela Gestão de Programas de CTE (CCDR-N) e Coordenadores Nacionais de Programas de CTE (IFDR).¹³

A seguir são apresentadas de forma organizada as opiniões e posições maioritárias que foram expressas pelos representantes das entidades beneficiárias nas entrevistas realizadas. Constam apenas as opiniões que foram validadas pelos responsáveis de coordenação e gestão de programas, também de forma maioritária. Os pontos de vista dos entrevistados são, em alguns casos, completados com observações ou informações obtidas a partir de outras fontes.

As principais motivações apontadas pelas entidades portuguesas para participar em projetos de CTE de índole cultural são a partilha de experiências e soluções e o desenvolvimento de ideias para cobrir necessidades culturais ou relacionadas com a cultura, ou atrair e desenvolver negócios. Foram ainda referidas a diversificação, qualificação e complexificação sectorial e a potenciação de recursos locais e o contributo para a conceção de políticas públicas eficazes.

Relativamente ao sucesso das candidaturas, existe um conjunto de aspetos que os entrevistados consideraram chave, nomeadamente, a qualidade da parceria, a

¹³ Os guiões das entrevistas e as listas de entidades entrevistadas estão disponíveis nos anexos do estudo *Cooperação Territorial Europeia e Cultura* (<http://www.gepac.gov.pt/gepac-seminarios/cultura2020/estudo-4-relatorio-docx.aspx>).

pertinência do tema e a sua justificação, a experiência e capacidade do chefe de fila, a estrutura da candidatura, a repartição de tarefas e a razoabilidade do orçamento. A qualidade da parceria foi invocada por todos os entrevistados. As recomendações neste âmbito são a preparação atempada, a escolha de parceiros com valor acrescentado na temática do projeto, evitando, sempre que possível, a entrada de parceiros por compromisso, e a razoabilidade da repartição dos parceiros por países/regiões. Deve ser evitada, sempre que possível, a entrada nos projetos por arrastamento, para cumprir com os requisitos de multi-nacionalidade/multiregionalidade ou de tipologia de entidade (público/privada), exigíveis a uma parceria num projeto de CTE. Nos períodos de programação anteriores a 2007, houve uma quantidade apreciável de projetos transfronteiriços em que as atividades desenvolvidas em Portugal e em Espanha pouco tinham de comum e pouca interligação existia entre os parceiros envolvidos. Este tipo de situações é ainda frequente em alguns programas e, na opinião dos entrevistados, resulta da atitude pouco proactiva e da falta de cultura de cooperação dos parceiros portugueses, em geral, especialmente dos de menor dimensão. De todas formas, em alguns casos, justifica-se a criação de parcerias em cascata, quando o convite de uns parceiros por parte de outros serve como garantia de qualidade das escolhas.

Nos últimos períodos de programação, as consultoras especializadas têm-se erigido em agentes centrais nos processos de candidatura em programas de CTE. Embora o recurso a consultoras possa aumentar a probabilidade de sucesso de uma candidatura, também a pode desvirtuar, se as preocupações e necessidades das entidades não ficarem refletidas nos projetos. Apesar da maioria das experiências com consultoras não ser a melhor, o apoio das mesmas revela-se especialmente importante para entidades que não disponham de recursos humanos suficientes para lidar com a carga burocrática inerente à preparação de uma candidatura e à execução de um projeto.

A escolha do tema do projeto é outro assunto fundamental. Deve estar bem fundado nos objetivos e prioridades do programa, focando, sempre que possível, as dimensões que o programa tenciona privilegiar e o seu carácter inovador. A justificação das escolhas deve incluir a relevância da temática para a rede. Adicionalmente, deve ser explicada a forma em que o projeto contribui para os objetivos e prioridades específicas em que se insere e para o desenvolvimento e a coesão, no âmbito de uma estratégia de base territorial. Deste ponto de vista, afigura-se especialmente importante compreender as decisões de aprovação dos projetos por parte da autoridade de gestão e, no caso das áreas que não são explicitamente apoiadas pelo programa, efetuar leituras imaginativas dos termos das convocatórias. Na escolha dos conteúdos é

fundamental evitar a artificialidade temática ou forçar a ligação ente temas e dimensões escassamente relacionadas. Deve igualmente ser evitada a elaboração unilateral das candidaturas (pelo chefe de fila ou por um pequeno grupo de parceiros).

A experiência e capacidade do chefe de fila acabam por ter uma importância considerável na preparação e montagem das candidaturas. A sua relação com a temática central do projeto é relevante, mas não tanto como noutra tipo de programas. As entidades devem estar conscientes das suas capacidades e das suas limitações. Nem todas as entidades reúnem as condições necessárias para ser chefe de fila, sobretudo no que respeita ao atempado tratamento de toda a carga burocrática envolvida e à folga financeira necessária para arrancar com o projeto. A falta de competências e capacidades administrativas, humanas e financeiras das entidades de menor dimensão condicionam o seu posicionamento na parceria e o seu potencial para exercer a liderança do projeto. Sendo este o perfil maioritário das entidades do sector cultural Português, é compreensível que, em geral, apareçam em posições de menor destaque.

A estrutura da candidatura e a repartição de tarefas, bem como a razoabilidade do orçamento foram também invocados nas entrevistas como aspetos a ter em consideração. A forma de organização dos conteúdos e a alocação de tarefas aos parceiros deve ser adequada e ter presente as competências dos mesmos. As tarefas incluídas devem responder aos objetivos do projeto, devendo evitar-se a inclusão de tarefas ou atividades próprias dos parceiros. Mais uma vez, a experiência das autoridades de gestão facilita a identificação deste tipo de práticas destinadas a financiar atividades dos parceiros e não atividades próprias do projeto. A determinação e repartição do orçamento devem ser presididas pela razoabilidade e a parcimónia. Em linha com a observação anterior, deve ter-se em consideração que os programas de CTE financiam projetos e não entidades.

Um aspeto considerado sumamente importante pelos entrevistados para garantir a apresentação de candidaturas a projetos de CTE, em quantidade e qualidade, é o trabalho de animação e dinamização de atores e redes. A responsabilidade destas atividades corresponde às autoridades nacionais e regionais, no caso português, ao Instituto Financeiro de Desenvolvimento Regional (IFDR) [atual Agência para o Desenvolvimento e Coesão (ADC)] e às Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional (CCDR), respetivamente.

Um motivo de preocupação relativamente aos projetos financiados é o escasso número de parceiros e chefes de fila portugueses em alguns programas de CTE. Embora a menor capacidade administrativa e financeira e a menor iniciativa das entidades

portuguesas face às suas congéneres europeias contribuam certamente para que assumam em menos ocasiões papéis de liderança, o FEDER indicativo de Portugal nos programas de CTE limita fortemente o número de chefes de fila e o financiamento global obtido por entidades portuguesas. Isto porque, sendo a aprovação dos projetos feita por consenso dos países participantes em cada programa, por muito boas que sejam as candidaturas portuguesas, os restantes países dificilmente aceitam ceder a Portugal parte dos seus montantes indicativos FEDER.

Relativamente à fase de execução, os entrevistados apontaram que, regra geral, os projetos tiveram um desempenho técnico em linha com o esperado ou inclusivamente superior. No entanto, a execução financeira tem sido relativamente baixa. Por um lado, porque os cortes nas dotações financeiras de muitas das entidades envolvidas, sobretudo das públicas, provocaram grandes dificuldades ao financiamento das atividades previstas. Por outro lado, porque o carácter reembolsável das despesas e a ausência de adiantamentos na maioria dos programas criaram graves entraves à execução dos projetos, pois o tempo de espera entre a realização da despesa e o reembolso efetivo da mesma ultrapassou frequentemente os seis meses, chegando, em certas ocasiões, aos doze meses.

O bom desempenho de alguns dos projetos selecionados tem sido sublinhado via passagem a fases de capitalização ou através da obtenção de reconhecimentos ao trabalho realizado. O projeto *Incubators for Cultural Enterprises*, do programa MED, liderado pela Comunidade Intermunicipal do Alentejo Central (CIMAC), passou à fase de capitalização. Este projeto tinha como objectivo promover a atividade artística e cultural com o intuito de impulsionar o desenvolvimento nas regiões inseridas no projecto, através do fortalecimento das pequenas e médias empresas ligadas ao sector cultural. A fase de capitalização, à qual apenas passam os melhores projetos, por convite das autoridades de gestão, destina-se ao reforço de redes, à consolidação e potenciação de parcerias e à perpetuação de resultados. O projeto capitalizado, também coordenado pela CIMAC, denomina-se *3C4 Incubators*. Insere-se genericamente na mesma temática e abrange um número superior de parceiros, procedentes de diversos projetos e, inclusivamente, de outros programas, nomeadamente do INTERREG IVC.

Outro dos projetos de índole cultural reconhecidos em termos de desempenho é o denominado *Creative clusters in low density urban areas*, liderado pela Câmara Municipal de Óbidos. Este projeto visou a promoção do desenvolvimento em zonas urbanas de baixa densidade, através de atividades recreativas e culturais e do desenvolvimento de empresas de alta tecnologia, *clusters* competitivos e redes de parceria, entre outros. O projeto, financiado pelo URBACT II, tem sido alvo de diversos

reconhecimentos. O seu *Local Action Plan* foi um dos três escolhidos (de entre 200) pela autoridade de gestão para efeitos de *follow-up*, pela sua qualidade e pertinência. A dinâmica do projeto fez com que a Câmara de Óbidos fosse convidada a dar contributos para o *Green Paper* da CE sobre Indústrias Criativas. No domínio do desenvolvimento das ICC, Óbidos foi considerada, pela prestigiosa consultora KEA, como um dos 50 casos a acompanhar nos próximos anos na Europa. No seguimento do projeto *Creative clusters in low density urban areas*, a Câmara Municipal de Óbidos foi convidada a integrar 12 redes no âmbito do URBACT II. Um desses convites cristalizou num outro projeto do mesmo programa denominado *Creative Spin*.

Com a finalidade de identificar as principais limitações e competências dos parceiros portugueses que participaram nos projetos de CTE, solicitou-se aos entrevistados que identificassem os seus pontos fracos e fortes e os relacionassem com as ameaças e oportunidades que podem afetar o desempenho das entidades portuguesas, no âmbito destes programas, no próximo período de programação. Entre os pontos fracos destacam-se as limitações de recursos humanos e financeiros, derivadas da reduzida dimensão dos parceiros portugueses que participam nestes programas e da crise económico-financeira que tem afetado o país nos últimos anos. Como aspetos negativos foram elencados a dificuldade para lidar com as consultoras que operam no mercado de projetos e a escassa capacidade das entidades portuguesas para divulgar os seus resultados.

No período de programação 2014-2020, as limitações de recursos podem transformar-se numa ameaça se continuarem a existir restrições financeiras no funcionamento dos serviços, bem como limitações para contratar. Esta ameaça é mais grave para as entidades do sector cultural, atendendo às dificuldades que historicamente têm existido em Portugal para financiar instituições e iniciativas de carácter cultural com recursos do orçamento do Estado. No âmbito financeiro, foi também apontada como uma ameaça a considerar a crescente financiarização dos programas e a possibilidade de que o instrumento do financiamento a fundo perdido perca importância face à previsível generalização de instrumentos de engenharia financeira no âmbito da política de coesão.

Entre os pontos fortes das entidades portuguesas foram referidas a flexibilidade ou adaptabilidade e a gestão da mudança, em alguns casos designada por criatividade na gestão ou por elevada capacidade de resposta. Os entrevistados indicaram também a preocupação dos chefes de fila portugueses com o envolvimento dos parceiros. Uma das oportunidades óbvias deste tipo de programas é o reforço das parcerias e das redes e a partilha de experiências e o *benchmarking*. Esta oportunidade foi apontada

unanimemente por todos os entrevistados. Em termos latos, a CTE pode constituir uma oportunidade para as entidades do sector cultural pelo considerável montante de recursos que irão mobilizar alguns dos seus programas no período de programação 2014-2020. Note-se ainda que neste período há um incremento das taxas de cofinanciamento, as quais em alguns programas podem atingir 85% do montante total do projeto.

5. Conclusões e recomendações

Neste artigo foi efetuada uma análise dos programas de CTE, nomeadamente, na sua dimensão cultural, assim como da sua aplicação em Portugal nos últimos períodos de programação. As principais conclusões do estudo são descritas abaixo.

A cultura assume um papel cada vez mais determinante enquanto elemento promotor da competitividade dos territórios, gerador de emprego e riqueza, dinamizador da coesão social e territorial e instrumento de afirmação internacional das comunidades. O seu papel mais preponderante é ao nível local e regional.

A CTE é um dos objetivos da política de coesão. Este objetivo tem vindo a ganhar relevância na agenda política europeia, devido à maior importância concedida às políticas para a coesão territorial, ao maior envolvimento dos governos regionais e locais na definição e implementação das políticas europeias e ao reconhecimento do seu papel impulsionador do processo de integração europeia. O sector cultural e as ICC são parceiros naturais dos programas de CTE, dado que, por um lado, promovem a dimensão sociocultural e transnacional e, por outro, dinamizam o intercâmbio e a transferência de boas práticas em amplas áreas de cooperação e no território europeu.

No período de programação 2007-2013, Portugal recebeu à volta de 118 milhões de euros dos programas de CTE. O POCTEP, com 60,5 milhões de euros, o Espaço Atlântico, com 19,5 milhões de euros, o SUDOE, com 12,3 milhões de euros e o INTERREG IVC, com 7,4 milhões de euros concentram quase 85% dos recursos da CTE para Portugal, nesse período de programação. Em termos globais, as prioridades privilegiadas pelos vários programas foram a de Ambiente e Desenvolvimento Sustentável (38%) e a de Inovação na Competitividade e Emprego (36%).

De acordo com a definição abrangente de projeto cultural adotada neste estudo, no período de programação 2007-2013, 1.216 projetos de um universo de 5.617 têm caráter cultural. 5.866 parceiros, dos 31.128 que estiveram envolvidos em projetos de CTE, participaram em projetos de base cultural. Em termos de financiamento, os projetos

culturais obtiveram 992 milhões de euros dos 6.471 milhões de financiamento foram alocados a projetos de CTE.

No período 2007-2013, 190 entidades portuguesas foram parceiras de 84 projetos de base cultural, beneficiando de um financiamento de cerca de 22 milhões de euros, que corresponde a 19,6% do financiamento para projetos com componente cultural nos nove programas de CTE em que Portugal participou. Destaca-se o PO de Cooperação Transfronteiriça Espanha-Portugal, por concentrar mais de metade dos projetos, cerca de dois terços dos parceiros e 15,9 milhões de euros de financiamento. Segue-se o programa INTERREG IVC, com um quinto dos parceiros e 2,3 milhões de recursos FEDER. Nos programas ENPI MED CBC e ESPON não houve qualquer projeto da área da cultura com parceiros portugueses.

A distribuição dos projetos, parceiros e financiamento por domínio cultural é escassamente diversificada. Relativamente ao número de projetos em que participam entidades portuguesas, destaca-se o domínio interdisciplinar com 27, seguido do turismo cultural com 23 e do património com 22 projetos. No total, estes três domínios culturais abrangem aproximadamente 85% dos projetos. Nas distribuições por parceiro e financiamento, o turismo cultural assume uma posição de liderança, com quotas de cerca de 49% e 50%, respetivamente.

Das entidades portuguesas parceiras de projetos com conteúdo cultural, mais de metade (54%) são autarquias locais. Cerca de um quarto pertencem à administração central e regional (24%) e quase um quinto ao terceiro setor (18%). As empresas têm uma participação relativamente marginal em projetos de índole cultural (5%), dado que apenas 9 participam como parceiros neste tipo de projetos. Das 190 entidades portuguesas, unicamente 13 aparecem como chefe de fila. Delas, 6 pertencem ao terceiro setor, 4 são autarquias locais e 2 são entidades da administração central e regional e a que resta é uma empresa privada.

As principais motivações apontadas pelas entidades portuguesas para participar em projetos de CTE de índole cultural são a partilha de experiências e soluções e o desenvolvimento de ideias para cobrir necessidades culturais ou relacionadas com a cultura, ou atrair e desenvolver negócios. Foram ainda referidas a diversificação, qualificação e complexificação sectorial e a potenciação de recursos locais e o contributo para a conceção de políticas públicas eficazes.

Existe um conjunto de aspetos-chave para garantir o sucesso das candidaturas aos projetos de CTE, nomeadamente, a qualidade da parceria, a pertinência do tema e a sua justificação, a experiência e capacidade do chefe de fila, a estrutura da candidatura, a

repartição de tarefas e a razoabilidade do orçamento. Embora o recurso a consultoras possa aumentar a probabilidade de sucesso de uma candidatura, também a pode desvirtuar, se as preocupações e necessidades das entidades não forem tidas em consideração.

Na perspetiva dos beneficiários, os principais problemas durante a fase de execução destes projetos são os de carácter administrativo e financeiro. Em relação a estes últimos, as baixas taxas de execução são um indício dos mesmos. Os problemas neste domínio relacionam-se com os cortes nas dotações financeiras de muitas das entidades envolvidas, sobretudo as públicas, e com a ausência de adiantamentos e a utilização de um sistema de reembolsos com diversos níveis de controlo, que provoca atrasos consideráveis no recebimento das despesas efetuadas.

No período de programação 2014-2020 a cultura aparece marginalmente nas orientações temáticas da política de coesão. Concretamente, apenas é mencionada no objetivo seis do Regulamento do FEDER, no contexto da *proteção, promoção e desenvolvimento da herança cultural*. Apesar da escassa presença explícita das iniciativas direta ou indiretamente relacionadas com a cultura nas prioridades de investimento, algumas delas permitem acomodar iniciativas de natureza cultural ou relacionadas com a cultura.

A dotação indicativa para os programas de CTE para Portugal, no período de programação 2014-2020, é de aproximadamente 107 milhões de euros. Desses recursos, mais de 60% são destinados à cooperação transfronteiriça. A taxa de cofinanciamento nestes programas passa a ser de 85% do orçamento das intervenções.

Embora os recursos que poderão ser captados por projetos baseados na cultura nos programas de CTE devam ser modestos, os parceiros portugueses deverão manter uma atitude proactiva na formação de parcerias, na escolha de temáticas e na dinamização de redes. Neste âmbito o papel das diversas tutelas é extremamente importante. Estas devem promover a constituição, junto da Agência para o Desenvolvimento e Coesão e as Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional, de uma bolsa de potenciais parceiros com interesse e capacidade em participar nos programas de CTE.

As autoridades com responsabilidade em matéria de política cultural devem incentivar a participação de entidades culturais nas ações de informação, formação e animação que venham a ser organizadas pela Agência para o Desenvolvimento e Coesão, as Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional e as Autoridades de Gestão dos Programas.

A propósito do eventual reforço futuro do objetivo de CTE, o governo português deve ter um papel ativo na definição das orientações estratégicas de Portugal neste domínio, promovendo o alargamento dos territórios cobertos por programas de CTE a países com os quais se partilhem elementos identitários relevantes, tais como a língua, a cultura ou o património. Nestas circunstâncias, os esforços devem concentrar-se na inclusão, a prazo, nos programas dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, em especial, da República de Cabo Verde por motivos de proximidade com os territórios insulares do nosso país.

Referências Bibliográficas

Centre for Strategy and Evaluation Services (2010) *Study on the contribution of culture to local and regional development – Evidence from the structural funds, final report*. Kent: Centre for Strategy and Evaluation Services.

Comissão Europeia (2008) *Livro Verde sobre a Coesão Territorial Europeia – Tirar partido da diversidade territorial*. Bruxelas: Comissão Europeia.

Comissão Europeia (2010a) *Green Paper on Cultural and Creative Industries – Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries*. Bruxelas: DG Educação e Cultura, Comissão Europeia.

Comissão Europeia (2010b) *The European Agenda for Culture – Progress Towards Shared Goals*. Bruxelas: Comissão Europeia.

Comité Económico e Social Europeu (2012) *Proposta de regulamento do Parlamento Europeu e do Conselho que estabelece as disposições específicas para o apoio do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional ao objetivo de Cooperação Territorial Europeia*. Bruxelas: Comité Económico e Social Europeu.

Conselho da União Europeia (2006) *Decisão do Conselho relativa às orientações estratégicas comunitárias em matéria de coesão*, Jornal Oficial L 291 de 6 de outubro de 2006, 11-31.

Conselho da União Europeia (2010) *Conclusões do Conselho sobre o contributo da cultura para o desenvolvimento regional e local*, Jornal Oficial C 135 de 26 de maio de 2010, 15-18.

Cooke, Philip & Lazzeretti, Luciana (2008) (eds.) *Creative cities, cultural clusters and local economic development*. Cheltenham: Edward Elgar.

Department of Culture, Media and Sport (2001) *Creative Industries Mapping Document 2001*. Londres: Department of Culture, Media and Sport.

ESSnet-Culture (2012) *ESSnet-Culture Final Report*, Luxemburgo: European Statistical System Network on Culture.

Florida, Richard (2005) *Cities and the creative class*. Nova Iorque: Routledge.

INTERACT (2013) *European Territorial Cooperation – Inspiring Creativity*. Viena: INTERACT Publications.

KEA (2006) *The Economy of Culture in Europe*. Bruxelas: KEA European Affairs.

KEA (2012) *Use of Structural Funds for Cultural Projects*. Bruxelas, Parlamento Europeu.

Nações Unidas (2008) *Creative Economy Report 2008 – The Challenge of Assessing the Creative Economy: Towards Informed Policy-making*. Genebra e Nova Iorque: Nações Unidas.

Nações Unidas (2010) *Creative Economy Report 2010 – A Feasible Development Option*. Genebra e Nova Iorque: Nações Unidas.

Nações Unidas (2013) *Creative Economy Report 2013 – Widening Local Development Pathways*. Genebra e Nova Iorque: Nações Unidas.

Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico (2005) *Culture and Local Development*. Paris: Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico.

Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico (2009) *The Impact of Culture on Tourism*. Paris: Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico.

Power, Dominic & Nielsen, Tobias (2010) *Priority Sector Report: Creative and Cultural Industries*, Europe INNOVA, European Cluster Observatory.

Ritchie Jane & Lewis, Jane (2003) *Qualitative Research Practice: a Guide for Social Science Students and Researchers*. Londres: Sage.

Sacco, Pier Luigi; Ferilli, Guido; Pedrini, Sabrina (2008) “System-wide cultural districts: An introduction from the Italian viewpoint”, in Kagan, Sacha & Kirchberg, Volker (Org.), *Sustainability: A new frontier for the arts and cultures*. Frankfurt a.M.: VAS Verlag, pp. 400-460.

Sacco, Pier Luigi; Blessi, Giorgio Tavano; Nuccio, Massimiliano (2009) “Cultural policies and local planning strategies: What is the role of culture in local sustainable development?”, *Journal of Art Management, Law, and Society*, 39(1): 45-64.

Spinaci, Gianluca & Vara-Arribas, Gracia (2009) “The European Grouping of Territorial Cooperation (EGTC): New Spaces and Contracts for European Integration”, *EIPAScope*, 2009 (2): 5-13.

Francisco José Veiga, Professor Catedrático do Departamento de Economia e membro do Núcleo de Investigação em Políticas Económicas (NIPE) da Escola de Economia e Gestão (EEG) da Universidade do Minho. Doutorado em Economia em 1998 pela Universidade da Carolina do Sul (EUA). Leciona e investiga nas áreas da Macroeconomia, Crescimento Económico e Economia Política, tendo 25 artigos publicados em revistas científicas internacionais. Liderou e participou em diversos projetos de investigação financiados pela FCT. Foi diretor do NIPE, do Departamento de Economia e dos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento em Economia da EEG-UM. Presentemente é membro do Conselho Geral da Universidade do Minho. fjveiga@eeg.uminho.pt

Francisco Carballo-Cruz, Professor Auxiliar do Departamento de Economia e membro do NIPE da EEG-UM. Doutorado em Economia em 2007 pela Universidade de Oxford (Reino Unido). Leciona nas áreas de Economia Pública, Economia Regional e de Avaliação de Programas e Políticas Públicas e a sua atividade de investigação desenvolve-se nas áreas da Economia dos Transportes, das Finanças Públicas e da Economia Regional. É membro dos Conselhos Diretivo e Executivo do EURES Transfronteiriço Galiza-Norte de Portugal e do Conselho de Administração da TecMinho. É membro permanente do Comité Executivo da *European Regional Science Association*. Foi recentemente eleito Auditor Interno da *Regional Science Association International*.

Linda Gonçalves Veiga, Professora Associada com Agregação do Departamento de Economia e membro do NIPE da EEG-UM. Doutorada em Economia em 1999 pela Universidade da Carolina do Sul (EUA). Leciona e investiga nas áreas de Economia e Finanças Públicas e Economia Política, tendo quinze artigos em revistas científicas internacionais. Liderou diversos projetos de investigação financiados pela FCT. Foi Diretora do Departamento de Economia, vice-presidente da EEG e diretora do NIPE. É atualmente diretora do programa de doutoramento em Economia.

PONTOS PARA UMA DISCUSSÃO OPERACIONAL SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS (LOCAIS)

Natália Azevedo

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

Resumo: O universo que designamos como políticas culturais mantém a sua centralidade no campo analítico e social, seja ele europeu, nacional ou regional/local. Enquanto propostas de leitura e de intervenção, as políticas culturais são universos de projeto que nos permitem desenhar e concretizar dois parâmetros de uma mesma questão: as práticas de cidadania ativa na relação com as culturas e as artes; e a avaliação sustentada da maior ou menor distância entre os pressupostos de atuação delimitados e as práticas sociais de criação, mediação e receção culturais. Num outro sentido, e em salvaguarda dessa questão central, permitem-nos averiguar até que ponto as práticas culturais e artísticas dos diferentes atores sociais – sejam criadores e políticos, sejam mediadores e recetores – fundamentam um saber viver situado (porque inscrito em territórios físicos e sociais) das culturas e das artes. No contexto de final da primeira década do século XXI, as iniciativas municipais dos últimos 15 anos continuam a suscitar perplexidade quando entendidas como práticas políticas de democratização cultural e artística dos tecidos sociais locais. Nada melhor do que questionar tais modalidades de conceção e intervenção por via de um esforço ainda algo distante: observatórios regionais/locais de avaliação e intervenção.

Palavras-chave: políticas culturais municipais; observatórios culturais; intervenção cultural e artística.

Ponto 1.

Desenhar uma relação possível entre as ciências sociais, no caso a sociologia, e o espaço público, quer quanto aos modos de diagnóstico da realidade social contemporânea, quer quanto à síntese refletida sobre os instrumentos operatórios de leitura e intervenção nos espaços sociais, tem sido uma das nossas aspirações analíticas. Mais ainda quando a nossa pesquisa sociológica tem incidido sobre um objeto teórico e empírico peculiar: as políticas culturais municipais, no caso dos concelhos da Área Metropolitana do Porto (AMP). O destaque tem sido o conjunto de concelhos da AMP, com um referencial empírico de 9 concelhos que, entre 1991 e 2004, constituíam o território metropolitano: Espinho, Gondomar, Maia, Matosinhos, Porto, Póvoa de Varzim, Valongo, Vila do Conde e Vila Nova de Gaia. Nos últimos trabalhos que

realizámos (Azevedo, 2014)¹, configurámos o objeto para além dos limites temporais e jurídicos que o definiam e anotámos o seguinte: ao longo da década de 1990, e com tempos políticos e sociais diferenciados de afirmação, as políticas culturais autárquicas institucionalizaram-se com duas matrizes básicas - a construção e a dinamização de equipamentos culturais municipais e a criação de uma oferta cultural local.

O universo que designamos como políticas culturais mantém a sua centralidade no campo analítico e social, seja ele europeu, nacional ou regional/local. Enquanto propostas de leitura e de intervenção, as políticas culturais continuam a ser universos de projeto e de intervenção que nos permitem desenhar e concretizar dois parâmetros de uma mesma questão: as práticas de cidadania ativa na relação com as culturas e as artes; e a avaliação sustentada da maior ou menor distância entre os pressupostos de atuação delimitados e as práticas sociais de criação, mediação e receção culturais. Num outro sentido, e em salvaguarda dessa questão central, permitem-nos averiguar até que ponto as práticas culturais e artísticas dos diferentes atores sociais – sejam criadores e políticos, sejam mediadores e recetores – fundamentam um saber viver situado (porque inscrito em territórios físicos e sociais) das culturas e das artes.

Nesse cenário crescente de afirmação das políticas culturais, as cidades foram entendidas como territórios privilegiados para a dinamização cultural e turística por potenciarem sinergias económicas e sociais locais. Entre a centralidade funcional do Porto e as centralidades difusas e alternativas dos concelhos contíguos, que entre 1990 e 2004 definiram os municípios do território metropolitano, a cultura – entendida no vasto leque de *representações políticas e simbólicas* - deixou de ser um *não-lugar* político e sedimentou-se, ainda que com picos variáveis, como um dos vetores transversais dos projetos locais de desenvolvimento.

Quando entre fevereiro de 2002 e julho de 2006 enquadrámos um projeto de investigação nos concelhos da AMP com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)², os contextos políticos locais e supramunicipais potenciavam dinâmicas culturais e turísticas com características peculiares. Por outro lado, e em articulação com a dimensão turística dos projetos políticos municipais, a realidade cultural e artística dos municípios exigia-nos partir do pressuposto que seria possível

¹ Estudo sociológico que apresenta em formato livro uma versão selecionada da dissertação de doutoramento em sociologia apresentada pela autora em 2007 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e intitulada *Políticas culturais, turismo e desenvolvimento local na Área Metropolitana do Porto – um estudo de caso* (Azevedo, 2007). Encontra-se também disponível em <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id06id1203&sum=sim> (formato digital).

² Projeto POCTI/SOC/39803/2001 – *Culturas urbanas, turismo e desenvolvimento local na Área Metropolitana do Porto*.

constituir num território metropolitano uma intervenção coesa e articulada. Porém, nas décadas de 1990 e 2000, a AMP pouco mais retratava do que os seus princípios formais quanto à *aspiração metropolitana*.

Ponto 2.

Nos meandros dos mundos culturais, as culturas e as artes, com as múltiplas formas de manifestação, sempre nos mobilizaram para certas preocupações analíticas. Interessaram-nos tanto quem protagonizava consumos e procura culturais (os públicos), como quem construía a oferta e que processos enformavam as representações e as práticas culturais. Porém, cedo concebemos que aquelas não podiam ser desligadas do enfoque nos atores sociais - eleitos locais e atores culturais (locais e regionais) – e do que redimensionavam como pressupostos do desenvolvimento: a oferta cultural municipal e metropolitana e as potencialidades turísticas dos concelhos da AMP.

Temos alguns pontos de chegada, que já não são pontos hipotéticos de pesquisa e de atuação, mas sim pressupostos interiorizados no campo político e resultados sociais das intervenções políticas dos últimos 15 anos: i) a relação entre as políticas culturais e turísticas e os processos do desenvolvimento num contexto territorial local e metropolitano; ii) a articulação reflexiva entre os discursos políticos dos eleitos locais em exercício de funções e as representações de cultura e de turismo cultural como elementos estruturantes dos projetos e das práticas políticas em torno do desenvolvimento; iii) a relativa descoincidência entre os projetos de cidade cultural e turística dos atores políticos locais e os dos atores locais e regionais ligados a organismos de desenvolvimento, de cultura e de turismo; iv) a relativa diferenciação de práticas culturais municipais, com dinâmicas de especialização funcional no conjunto de concelhos da AMP, tanto políticas como culturais; v) e, na sequência de tal, lógicas de afirmação, apropriação e concorrência presentes, quer na fisionomia dos seus espaços e produtos de cultura, quer nas políticas de intervenção cultural e turística; vi) o investimento simbólico e financeiro municipal nas décadas de 1990 e 2000 em equipamentos multifuncionais e programas de oferta cultural municipais e a maior procura dos bens e serviços culturais locais e interconcelhios; e, por último, vii) a dificuldade tanto jurídica como financeira e política em arquitetar uma estratégia metropolitana integrada no campo das culturas, artes e turismo.

Ponto 3.

Quando reunimos condições para aprofundar os conhecimentos sobre os processos de desenvolvimento e as políticas de turismo nos concelhos que compõem a AMP,

contribuímos para que os atores do poder político e das instituições culturais e turísticas tenham acesso a levantamentos sincrónicos e diacrónicos de informações. Tais diagnósticos são informações sobre as dinâmicas culturais e turísticas dos concelhos que, dentro dos limites de qualquer exercício analítico, podem sugerir-lhes uma outra fundamentação das políticas culturais e das práticas de planeamento, intervenção e avaliação. Num outro quadrante de discussão, os processos de *avaliação ex-ante* das políticas culturais municipais podem ser um meio para testar grelhas de observação sistemática (no sentido metodológico mais amplo do termo) sobre os concelhos e a região metropolitana e arquitetar instrumentos de base para a implantação de observatórios locais sobre as realidades culturais e turísticas dos concelhos.

No contexto metropolitano aqui em causa, reconheçamos que é pelo eixo de análise dos *públicos culturais*, e da *procura* socialmente segmentada, que a AMP tem sido mais vezes enquadrada. Se transpormos tal eixo de análise para o contexto da sociedade portuguesa, o domínio sociológico do estudo dos públicos da cultura prima por ser necessário: nos últimos 15 anos tem-se configurado o interesse da comunidade de sociólogos pela operacionalização do conceito e pelo alargamento dos conhecimentos empíricos sobre os públicos culturais. Tal tem exigido a fragmentação científica das dimensões de análise e a escolha de objetos empíricos particulares: atendendo ora aos eventos, ora às instituições que os concebem e implementam, ora ainda à delimitação territorial em que se inscrevem. Estes resultados empíricos são contribuições fundamentais do património sociológico português – a legitimidade científica das investigações pela comunidade de pares – mas, igualmente, traduzem a maior sensibilidade dos atores culturais e políticos para o diagnóstico e a avaliação de eventos e de públicos.

O que nos parece crucial no momento presente é não obscurecer as virtualidades analíticas e empíricas que outros concelhos de média dimensão, situados na orla litoral ou na orla do interior português, poderão ter face às cidades centrais de Lisboa e Porto. O protagonismo político e simbólico que alguns destes concelhos/cidades adquiriram nos últimos anos tendem a legitimar a nossa proposta de diagnóstico e avaliação do universo das políticas culturais municipais. Reflexo curioso do vaivém necessário entre a realidade política e cultural destes municípios (objetos sociais que se legitimam por princípios políticos de atuação municipal mais visíveis e coerentes nos princípios dos anos 2000) e os instrumentos teórico-metodológicos disponíveis para o efeito. Por outras palavras, o vaivém desafiador entre a empiria do (e sobre o) social e a teoria sociológica operacionalizável.

Para esse efeito, mantêm-se como coordenadas de análise possíveis as seguintes: i) o enquadramento institucional das políticas culturais municipais; ii) os princípios e os objetivos; iii) as atividades e as modalidades de atuação; iv) os recursos disponíveis e efetivos; v) os efeitos políticos e sociais da intervenção cultural; vi) as virtualidades e os obstáculos da gestão política e da gestão técnica das iniciativas culturais; vii) a relação com as políticas turísticas da AMP. No caso deste último, viii) a diversidade cultural dos concelhos da AMP e as potencialidades turísticas presentes nos discursos políticos quotidianos e na oferta cultural concelhia; ix) o turismo cultural, na diversidade de sentidos e formas que assume; mas também x) no maior ou menor alcance regional da aspiração simbólica dos atores políticos e económicos quanto à realidade social dos seus concelhos – criar e solidificar a marca Porto e Norte de Portugal.

Ponto 4.

No verso da questão, e de modo a concretizá-la, apontemos uma sugestão operacional: desenhemos uma estratégia de investigação de ordem intensiva e com preocupações de triangulação de técnicas e de dados. A circularidade metodológica exige o intercâmbio possível entre as virtualidades inscritas nas abordagens qualitativas e quantitativas, ambas atravessadas por pressupostos comparativos. Porém, e sem descurar uma postura de *continuum* metodológico, o desenho intensivo define-se como a aproximação dominante: analisemos similitudes e diferenças entre políticas culturais municipais e façamos a experiência desse painel por *contraste*.

As técnicas a contextualizar – na multiplicidade socialmente inscrita das virtualidades analíticas que sugerem e nas circunstâncias de interação de partida – correspondem a tentativas de saturação analítica do objeto. A *entrevista*, numa feição não estruturada quando sugerida a informantes privilegiados, e com relativa diretividade quando direcionada para a conversação com atores sociais e políticos, é uma tentativa descritiva e analítica face ao objeto em questão. Quando cruzada com outros instrumentos – a *observação* com fins exploratórios e associada às situações de interação da entrevista, a *análise documental* de um conjunto de fontes, o *inquérito por questionário* a públicos emergentes e efetivos e as *histórias de vida* política, cultural e artística de alguns dos protagonistas do tecido social local – alargam-se os horizontes de leitura das políticas culturais à escala municipal e metropolitana.

Na relação triangular entre culturas e artes, turismo e desenvolvimento, os vértices reposicionam-se; contudo, ponderamos os dois primeiros como vetores políticos dos planos mais globais do desenvolvimento e que, *a priori*, estão na origem de uma possível afirmação dos centros urbanos concelhios e da própria AMP. A cultura e o

turismo são dimensões com *lugar sociológico* nas problematizações sobre os processos de desenvolvimento e têm *lugares políticos* nas matrizes sociais de leitura do local e do regional. Quando há, a hierarquização das prioridades políticas decorre, por um lado, do equilíbrio funcional entre as necessidades do território local e a oferta possível de respostas; por outro, das lógicas de exercício dos poderes político e económico e dos recursos exigíveis. A cultura e o turismo continuam a ser dimensões prioritárias do desenvolvimento num momento em que os trajetos históricos e político-económicos primordiais da qualidade de vida social têm níveis de realização política e de equidade social. Valerá a pena posicionar a centralidade destas questões num cenário em que encontramos uma AMP composta por 17 (diferentes) concelhos, com mandatos políticos autárquicos recentes e com uma marca mais definida quanto a uma região, tanto do ponto de vista político e mediático como social – Porto e Norte de Portugal.

Numa abordagem operacional, justificar-se-á, de igual modo, interpretar as já registadas lógicas de afirmação intraconcelhia, por confronto com os constrangimentos formais e políticos de afirmação interconcelhia e metropolitana. O projeto metropolitano em torno da oferta cultural e das potencialidades turísticas regionais continua a desenhar-se mais como uma aspiração política do que como a possibilidade efetiva de tais práticas políticas.

Aproximemo-nos do figurino sociológico da *investigação direcionada para uma prática sustentada* – e retenhamos que o nosso *campo de possíveis* é tão legítimo e limitado quanto outros construídos a partir dos códigos teóricos e metodológicos de leitura científica sobre o social.

Ponto 5.

O que dizer da centralidade dos anos 1990 e 2000? Os eleitos locais da AMP associam, política e simbolicamente, a cultura e o turismo enquanto vetores transversais aos projetos do desenvolvimento intraconcelhio. As representações políticas e simbólicas que constroem sobre o território metropolitano dimensionam, num painel de cruzamentos intersticiais, princípios de afirmação territorial municipal, de cooperação sectorial entre alguns concelhos e de convergência quanto à natureza da oferta cultural e turística. Por outro lado, protagonizam, enquanto eleitos locais, algumas práticas contrárias aos princípios anteriores: a competitividade intermunicipal; a não articulação política na temporalidade da oferta e na criação e usos dos equipamentos culturais e desportivos; o não planeamento da oferta turística regional; ou a divergência quanto à liderança política do projeto metropolitano e aos equilíbrios possíveis entre as

necessidades e as especificidades culturais e turísticas intraconcelhias e supramunicipais.

Com a extensão formal da AMP (à data de 2014 com 17 concelhos), como posicionar os discursos políticos e os discursos sobre as práticas políticas? Conseguiremos visualizar os mesmos *pontos de convergência* dimensionados a uma escala de 9 concelhos? A cultura deixou de ser um *não-lugar político* e passou a constituir uma prioridade de intervenção, ainda que mais entre aqueles que, face à centralidade funcional do concelho do Porto, mais dificuldades infraestruturais têm. Testemunham-no os programas políticos, os planos e relatórios de atividades das autarquias, as práticas políticas objetivadas pelos próprios eleitos locais, os princípios estratégicos de atuação e as prioridades de investimento político e social. No caso presente, mais do que compreender os diferentes posicionamentos assumidos pela cultura no quadro institucional das autarquias, interessa-nos analisar as temporalidades e os contextos em que adquirem uma centralidade política relativa.

Num universo de 17 concelhos, contrastar e/ou aproximar os percursos políticos desenvolvidos e os cenários culturais locais, tanto na componente da oferta/criação como na da procura/receção, permite-nos compreender os lugares que se vão posicionando nas relações com o centro económico e cultural (o Porto) e com outras extensões territoriais (ora para o litoral, ora para o interior). Como interpretar, nessas temporalidades, as especificidades sociodemográficas, económicas, culturais e turísticas que os redefinem, a reciprocidade da relação com o centro polarizador da região e o estatuto de centralidades alternativas? Por outro lado, as necessidades sociais das comunidades locais traduzem uma outra reflexividade sobre o social que os próprios atores protagonizam. O equilíbrio entre as duas dimensões da relação – as necessidades e potencialidades da vida local inscritas territorialmente e as competências e modos de exercício do poder local – é a matriz transversal às representações dos autarcas sobre a natureza da sua própria prática política e os processos do desenvolvimento concelhio sustentado. Contudo, a cultura mantém-se central nos discursos políticos e sem correspondência com concretizações efetivas ou com tempos políticos e sociais não coincidentes com os das formulações intencionais. Numa AMP a 17 concelhos, torna-se heurística a análise das velocidades concelhias diferentes e dos desencontros entre os dois níveis: o *representacional/reflexivo* e o da *prática*.

Ponto 6.

Indicadores como os que contemplam a macroestrutura autárquica na relação direta com os serviços culturais autárquicos continuam a primar pela curiosidade factual quando perspetivados nos 17 concelhos. Ainda que tenham sido alvo de um posicionamento organizacional e político mais autónomo, com atribuições, competências, recursos e técnicos próprios, a autonomia efetiva daqueles comporta constrangimentos institucionais e políticos que vale a pena operacionalizar em grelha de observação documental: i) os equilíbrios sectoriais no seio da organização; ii) as representações políticas diferenciadas no seio do município; iii) a maior ou menor legitimidade política e social da intervenção cultural no concelho; iv) as prioridades orçamentais e a hierarquização dos gastos municipais na cultura; v) a composição sociodemográfica das equipas de técnicos dos serviços culturais; vi) a acumulação de pelouros na mesma figura política; vii) os recursos organizacionais (financeiros e técnicos) como peças estruturantes das práticas políticas no campo da oferta cultural municipal.

No mesmo percurso analítico, valerá a pena continuar a discernir, e nessa escala territorial (17 municípios), as representações polissémicas daquilo que constitui a *cultura*, ou como preferimos designar, as *culturas* e as *artes* (os sentidos e campos de possíveis da prática política): viii) o equilíbrio entre modalidades culturais diferentes - traços da *cultura popular*, da *cultura erudita* e das *indústrias culturais*); ix) as estratégias de formação de públicos para a *cultura erudita* e para a produção/criação cultural; x) a ação pedagógica dos projetos e atores culturais envolvidos; xi) o cruzamento entre os níveis de expressão cultural; xii) o investimento político e social nas formas de *cultura cultivada* e nas manifestações artísticas contemporâneas (pelos municípios); xiii) a reconfiguração das tradições culturais inscritas nas historicidades de cada concelho (pelas associações locais); e xiv) o aumento progressivo dos investimentos financeiros e logísticos na diversidade cultural e artística.

Para além do alargamento dos equipamentos culturais municipais, associado ao dos equipamentos desportivos nos concelhos, destacam-se outros pontos de chegada concelhios e potenciais indicadores de análise da contemporaneidade das políticas culturais municipais: xv) o alargamento das infraestruturas culturais e desportivas e das potencialidades turísticas da oferta cultural e desportiva; xvi) o aparecimento de equipamentos, bens e serviços que se coadunam com a valorização do património arquitetónico urbano; xvii) a territorialização da oferta municipal cultural e desportiva; xviii) a associação entre as manifestações culturais locais e as potencialidades turísticas

daí advenientes para os concelhos e para a Região do Norte (desde o turismo cultural e o turismo de negócios até ao ecoturismo e ao turismo balnear).

Ponto 7.

Assinalemos outras convergências interconcelhias, indicadores possíveis da definição e operacionalização das políticas culturais municipais: i) a promoção de eventos culturais com influência supramunicipal (regional, nacional e internacional); ii) a contínua preocupação estratégica com a revitalização do tecido social e do associativismo cultural; iii) o investimento na revitalização e manutenção do património local a partir das possibilidades criadas pelos financiamentos nacionais e comunitários dos últimos anos; iv) a relativa continuidade dos posicionamentos político-partidários municipais, com uma fragmentação das câmaras no binómio socialistas/sociais-democratas; v) a relativa longa duração do exercício do papel político dos autarcas; vi) a criação de uma oferta cultural municipal permanente, a dinamização de uma rede de equipamentos municipais básicos para os usos dos residentes locais e a formação e alargamento dos públicos culturais e artísticos.

Num outro sentido, o dilema principal das políticas culturais atravessa-se na sustentabilidade temporal e estrutural dos processos já expostos. Sem esquecermos que as culturas e as artes se posicionam de modo diferenciado nos discursos e práticas políticas, há distâncias entre os concelhos que traduzem desafios nos modos de perspetivar as políticas culturais no tempo e no espaço e na relação com a endogeneidade e a exogeneidade dos atores, projetos, equipamentos, recursos. Por exemplo: i) a centralidade do Porto quanto à rede de equipamentos culturais que detém, à diversidade e amplitude da oferta cultural municipal e às possibilidades da formação cultural e artística dos atores sociais residentes e não residentes no concelho; ii) as centralidades culturais *endógenas* dos concelhos limítrofes ao Porto e para usos das comunidades residentes nos municípios; iii) a viabilidade política dos princípios da democratização cultural e da descentralização cultural face à macrocefalia cultural e artística – redimensionada, é certo – que o centro urbano do Porto possui quanto a equipamentos, criadores e públicos. A estratégia global para concretizar um *serviço público* – neste caso pelo poder local – nas áreas da criação/produção, formação/distribuição/mediação e receção cultural e artística é mais exequível num posicionamento metropolitano, que integre as centralidades culturais difusas dos municípios da AMP.

As políticas culturais municipais consubstanciam-se, do nosso ponto de vista, na base de diagnósticos sistemáticos sobre públicos, tanto na sua configuração sociológica

como nas condições (espaços, tempos, modalidades) em que se apropriam das manifestações culturais e artísticas. As análises que realizámos até ao momento fazem-nos crer que a reflexividade política e social dos autarcas e dos atores culturais e artísticos orienta-se no sentido de perspetivar as políticas culturais a vários níveis: diagnóstico, conceção, implementação e avaliação. Porém, são ainda dimensões por explorar com sistematicidade nas práticas políticas municipais. São variáveis que o poder político local reposiciona à medida que determinados eventos culturais de referência dos concelhos – e registe-se que qualquer um dos concelhos da AMP o tem, ainda que com amplitudes diferentes – se consubstanciam, tanto pela oferta como pelos públicos criados.

Ponto 8.

De forma a sustentar mais e melhor este pressuposto, configura-se a necessidade de um esforço metropolitano na conceção, implementação e avaliação de uma política cultural conjunta ou, pelo menos, de certas dimensões de uma política cultural supramunicipal: i) a temporalidade da oferta; ii) a criação e dinamização de certos equipamentos e iii) a oferta de certos bens e serviços que, pelo seu âmbito e pelos recursos exigidos, mais e melhor se operacionalizam por via do esforço metropolitano. As políticas culturais locais podem ser concebidas e implementadas em termos metropolitanos. A cultura terá uma expressão maior com uma aproximação entre as políticas e as ações desenvolvidas pelos municípios nestas matérias, de modo estratégico, sistemático, concertado e coordenado. Perante um cenário de não regionalização efetiva do território português, uma das variáveis com acentos particulares nos discursos de alguns dos atores locais, o esforço de viabilizar políticas de concertação metropolitana torna-se, do ponto de vista representacional dos autarcas, pouco possível, quando não, política e institucionalmente, insustentável.

Outros pontos de chegada estruturam o princípio analítico de algum bloqueio político ao desenvolvimento de parcerias municipais conjuntas: i) a competitividade política e cultural entre concelhos e lideranças; ii) a aspiração a uma certa legitimação social e simbólica da centralidade difusa no campo cultural local; iii) os desequilíbrios estruturais significativos quanto à escala dos equipamentos e aos recursos financeiros, técnicos e humanos disponíveis; iv) o posicionamento sempre negociado das prioridades políticas e sociais dos investimentos na cultura face a outras áreas do desenvolvimento; v) as representações negativas dos eleitos locais sobre a viabilidade global do projeto metropolitano.

Valerá a pena discutir e integrar na análise dos novos concelhos do território metropolitano variáveis cuja resolução implica opções ideológicas, alterações jurídicas e concertações políticas. Que mecanismos de aproximação existem entre as políticas culturais municipais que permitam identidades metropolitanas no exterior? Como contrariar as insuficiências legais do diploma sobre as áreas metropolitanas, a exiguidade dos recursos à escala metropolitana, as prioridades políticas diferenciadas entre os representantes políticos, a falta de visibilidade política e de estrutura organizacional operacional da Junta Metropolitana da AMP ou o estatuto diferenciado que a cultura e o turismo têm, decorrente da sua própria natureza ideológica? Estes últimos são vetores sectoriais das políticas globais do desenvolvimento que só se consubstanciam quando integrados nas lógicas económicas de funcionamento dos mercados e da produção de riqueza. Mas estas, diríamos, também se autossustentam quando em articulação ponderada com os processos culturais e turísticos. A uma escala local e regional, tais reposicionamentos transversais adquirem maior pertinência e viabilidade na articulação entre o *local* e o *global*.

Ponto 9.

Permanecemos com a convicção que a transformação da cidade e do concelho se processa por via da produção/criação cultural e artística e das dinâmicas turísticas. No momento presente, 2014, o Porto enquanto concelho e cidade revigora-se num projeto político que, para além das ressonâncias demagógicas que os *faits divers* culturais também têm, sugere diferenças de pressupostos e de práticas no campo cultural e artístico local e metropolitano. À luz de uma AMP composta por 17 concelhos – o que, se amplia as possibilidades da oferta e dos usos culturais e artísticos, amplia também as responsabilidades políticas e sociais quanto à sustentabilidade integrada dessa mesma oferta – mantemos como necessários os vetores analíticos partilhados nos pontos anteriores. E acrescentamos o desafio que o duplo papel do sociólogo configura: o do estudo científico dos processos sociais e o da intervenção estruturada e participada sobre essa mesma realidade social.

As políticas culturais fundamentam-se em exercícios sistemáticos de diagnóstico e de avaliação. Daí que, num sentido sociológico, mereça atenção a análise diacrónica da configuração política e social da oferta e da procura culturais à escala dos municípios portugueses, como dos processos de mediação cultural e artística nesses mesmos contextos. Nomeadamente, entre aqueles que, mesmo numa situação de não centralidade territorial – concelhos do interior do continente português – e de não centralidade cultural e turística, direcionaram recursos para a criação de uma oferta

cultural municipal, dos anos 1990 em diante, e ao abrigo dos programas de financiamento do poder central e comunitários.

Numa segunda perspetiva operacional, de que modo é possível assegurar a sustentabilidade do investimento político e social na área das culturas e das artes, nas suas mais diversas manifestações, à escala local e supramunicipal? A sustentabilidade torna-se viável, em certa medida, desde que se integre, no processo de conceção, implementação e avaliação das políticas culturais e turísticas, o conjunto de instâncias de decisão política, regionais e locais; os agentes económicos e turísticos, públicos e privados; e as instâncias técnicas de atuação. É da articulação horizontal entre, pelo menos, estes três níveis de atuação, posicionada e negociada com as redes locais do associativismo e os agentes da mediação cultural e artística, que as lógicas municipais podem aferir as possibilidades efetivas da sustentabilidade dos seus projetos para os concelhos.

Preocupação política e social dominante no presente entre os municípios e o Estado é a articulação entre a cultura e o turismo, à escala regional, de forma a potenciar sinergias locais e promover práticas de desenvolvimento concertado. Tal pressupõe lógicas de atuação da AMP, e dos concelhos que a compõem, com uma menor conflitualidade político-partidária e uma maior operacionalidade jurídica, organizacional e técnica na conceção, implementação e avaliação dos projetos culturais e turísticos (municipais e metropolitanos).

Mais ainda central, para efeitos de análise operacional, é o plano da relação entre a análise e a ação: como articular, num contexto de exercício do poder político, as lógicas de investigação e as lógicas de intervenção? Como se sustenta a sua pertinência e se viabilizam os diagnósticos dos públicos, dos contextos da oferta e dos modos de procura e de relação com os bens culturais, artísticos e turísticos? Ou, em contrapartida, como conceber e implementar, nos contextos locais, sistemas de avaliação orientada, controlada e sistemática dos projetos, dos processos e dos resultados, tanto no plano da oferta como no da procura cultural, artística e turística?

Do nosso ponto de vista, são vetores de resposta plausíveis a criação de observatórios locais e regionais, a relação com os meios universitários e as instâncias técnicas do território metropolitano, os intercâmbios participados entre poder político, associativismo local e regional, atores de mediação cultural e turística e atores económicos. Estas questões adquirem tanto mais pertinência quanto mais perspetivadas segundo posicionamentos teórico-metodológicos transdisciplinares. Por outro lado, e em sintonia com as respostas cientificamente fundamentadas, são as

práticas políticas que potenciam as mudanças dos cenários culturais e turísticos municipais. Da consonância participada e plural entre o saber investigar o cultural e o saber intervir politicamente sobre o cultural, poder-se-á, também, (re)construir a cidade, o concelho e a região metropolitana enquanto território de produção e de receção cultural e simbólica.

No contexto de final da primeira década do século XXI, as iniciativas municipais dos últimos 15 anos continuam a suscitar perplexidade quando entendidas como práticas políticas de democratização cultural e artística dos tecidos sociais locais. Como se situarão em 2014 os dois vetores principais destas políticas: a criação de uma rede municipal de equipamentos e a conceção e sustentabilidade de uma oferta cultural municipal? Não estarão dissociados dos sentidos da descentralização e democratização cultural e da formação cultural dos públicos. Porém, valerá a pena questionar tais modalidades de conceção e intervenção por via de um esforço ainda algo distante: observatórios regionais/locais de avaliação e intervenção. Ainda que resolvamos alguns dos desafios enunciados, as políticas culturais serão sempre *cenários de espanto* quando entendidas como práticas políticas efetivas de democratização e de integração dos tecidos sociais locais e regionais.

Referências bibliográficas

Azevedo, Natália (2014) *Políticas culturais, turismo e desenvolvimento local na Área Metropolitana do Porto: fragmentos de um estudo de caso (1980-2001)*. Porto: Ed. Afrontamento.

Azevedo, Natália (2007) *Políticas culturais, turismo e desenvolvimento local na Área Metropolitana do Porto: um estudo de caso*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Natália Azevedo: Professora Auxiliar do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e Investigadora Integrada do Instituto de Sociologia da UP, linha de investigação Desigualdades, Cultura e Território. Doutora e mestre em Sociologia pela FLUP, tem como áreas privilegiadas de investigação a sociologia da cultura e a sociologia das artes. Desenvolve atividades de pesquisa nos domínios das culturas urbanas, práticas e políticas culturais, desenvolvimento local, turismo cultural e metodologias de investigação, intervenção social e avaliação. Tem exercido funções de consultoria metodológica e de avaliação de projetos de investigação e intervenção no domínio do social e artístico. nazevedo@letras.up.pt

QUE OPÇÕES PARA UMA POLÍTICA CULTURAL TRANSFORMADORA?

Rui Matoso

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal

Resumo: A questão fundamental é entender que cultura e cidade são interdependentes e constituintes do ecossistema urbano-simbólico, que poder e cultura são duas dimensões axiais da interação social e da resiliência cultural, e que neste contexto emerge a necessidade de abrir as diversas esferas públicas das cidades à democracia radical e ao questionamento dos problemas concretos e das potenciais soluções alternativas. Tal necessidade advém do simples reconhecimento que sem uma transformação do poder local, sem uma redefinição das estruturas de relação de poder existentes, e do seu corolário como efetiva distribuição relacional do poder pelos cidadãos, o espaço público continuará refém da inércia reprodutora dos mesmos vícios e negligências. Em suma, qualquer política cultural que se pretenda assumir como transformadora, terá de permitir no seu interior cristalizado a existência de "práticas instituintes", práticas que possibilitem a re-instituição das instituições socioculturais, que coloquem em causa a construção social do consenso operacional e favoreçam o reconhecimento das diferentes necessidades culturais e das exigências feitas por pessoas e organizações de um dado território.

Palavras-chave: Política; Cultura; Transformação.

o. PREÂMBULO

Na nossa atualidade pós-política, em que o discurso dominante tenta obstruir a própria possibilidade de uma alternativa à ordem atual, todas as práticas que possam contribuir para a subversão e a desestabilização do consenso neoliberal hegemónico são bem-vindas.

Chantal Mouffe

Com efeito, nada nos permite afirmar que de repente as políticas sociais se teriam tornado impossíveis, que as políticas industriais apenas teriam efeitos negativos, que a tecnologia estaria ao serviço exclusivo de interesses financeiros dominantes, que a ruína das antigas formas de gestão administrativa da economia apenas poderia levar ao triunfo de mercados selvagens.

Alain Touraine

Este artigo surge na sequência da participação do autor, enquanto moderador e relator do ciclo de conferências *Cultura, Espaço Público e Desenvolvimento: Que opções para uma política cultural transformadora*¹ promovido pela Comunidade Intermunicipal do Alentejo Central (CIMAC), nos dias 12, 13 e 14 de Junho de 2014 em Évora, uma iniciativa integrada no projecto *3C4 Incubators – Culture, Creative and Clusters for Incubators*², de cooperação territorial europeia, financiado pelo Programa MED³, o qual tem como objetivo central a promoção do sector cultural e criativo enquanto fator de desenvolvimento territorial e de inovação económica e social.

Os comentários e sínteses das intervenções dos quatro painéis constituintes do ciclo de conferências (cultura e desenvolvimento; cultura e espaço público; cultura e território; experiências de intervenção cultural), encontram-se incluídos na publicação bilingue disponível na sua versão digital (Comunidade Intermunicipal do Alentejo Central e Matoso, 2014).

Pretende-se agora proceder a uma (meta)reflexão, distanciada do evento e da respetiva publicação, com o intuito de identificar horizontes de pensamento, investigação e ação suscitados pela pergunta inerente ao ciclo de conferências: *Que opções para uma política cultural transformadora?*

Resumidamente, diríamos que se trata de um conjunto de reflexões em torno das políticas culturais locais e da sua íntima conexão com a ideia premente de re-democratização da vida coletiva.

1. ENQUADRAMENTO NO PROGRAMA MED

Conforme referido pela organização, o ciclo de conferências “pretende abordar e debater as relações entre cultura, espaço público e desenvolvimento, procurando identificar alternativas de intervenção cultural geradoras de desenvolvimento social” (Comunidade Intermunicipal do Alentejo Central e Matoso, 2014: 5). Deste modo, a CIMAC, na sua qualidade de chefe de fila do referido projecto financiado pelo Programa MED - de Cooperação Territorial para o Mediterrâneo 2017-2013, no eixo prioritário 1: inovação, pretendeu igualmente fazer uso do principio de subsidiaridade previsto nos tratados da União Europeia, o qual implica que as decisões da União Europeia devem ser tomadas ao nível o mais próximo possível do cidadão.

Consequentemente, e segundo a entidade líder do projeto, "é necessário tirar partido da experiência e dos dados entretanto adquiridos, afinando as prioridades e as novas

¹ <http://tinyurl.com.pcrqaek>

² <http://www.3c4incubators.eu>

³ <http://www.programmemed.eu>

linhas de orientação e comunicando o sentido das realidades locais, com vista a uma “universalização” dos valores em presença, tendendo a melhorar a caracterização futura dos chamados programas de cooperação territorial europeia” (Comunidade Intermunicipal do Alentejo Central e Matoso, 2014: 5).

Com o intuito de incentivar os agentes culturais da região a adotar uma perspetiva integradora da dimensão cultural no paradigma de desenvolvimento integrado e duradouro, a organização complementou o aludido ciclo de conferências com a realização de um workshop relativo ao tema “cultura e desenvolvimento sustentável”⁴, complementado ainda com uma série de visitas de estudo a espaços e a estruturas de produção cultural localizadas em Évora.

Dito de forma sumária, o conjunto global das iniciativas agregadas ao projecto *3C 4 Incubators – Culture, Creative and Clusters for Incubators*, inclui-se na finalidade de promoção da coesão territorial defendida pela política regional da União Europeia (Inforegio)⁵, visando assim apoiar a criação de emprego, a competitividade, o crescimento económico, uma melhor qualidade de vida e o desenvolvimento sustentável.

Do ponto de vista político importava contribuir, através do princípio de subsidiaridade, para a caracterização dos futuros programas de cooperação transnacional, chamando-se a atenção para a necessidade da reflexão crítica em torno das políticas públicas de cultura ao nível local, numa visão integradora da cultura nas restantes dimensões da democracia (território, espaço público, participação, educação, desenvolvimento sustentável, ...).

Do ponto de vista da participação, da capacitação e empoderamento dos agentes culturais havia que proporcionar um encontro (ciclo de conferências e workshop) que promovesse a partilha e o debate em torno das relações entre cultura, território, desenvolvimento, espaço público e as respectivas experiências de intervenção cultural.

O resultado da interlocução foi posteriormente publicado e entregue à entidade gestora do programa MED, de modo a que as necessidades e aspirações dos agentes culturais locais sejam escutadas pelos gestores dos programas de financiamento europeus (bottom-up).

Cumpra-se assim o requerimento da "existência de instituições políticas e culturais que protejam e promovam o direito à narração e, complementarmente o direito a ser

⁴ <http://tinyurl.com/mcjapzs> (consultado em 03 de novembro de 2014)

⁵ http://ec.europa.eu/regional_policy/index_pt.cfm

ouvido" (Bhabha, 2007: 25), bem como o entendimento da cultura como capacitação para exprimir as aspirações dos cidadãos diretamente envolvidos nas esferas da criação e produção cultural, isto é, favorecendo uma política de reconhecimento. Pois qualquer projeto ou iniciativa de desenvolvimento, seja grande ou modesta no seu âmbito, deve desenvolver um conjunto de ferramentas para identificar o mapa cultural das aspirações (Appadurai, 2004).

2. CULTURA E DESENVOLVIMENTO

Quando um sistema é incapaz de tratar os seus problemas vitais, se degrada ou se desintegra ou então é capaz de suscitar um meta-sistema capaz de lidar com seus problemas: ele se metamorfoseia.

Edgar Morin

No contexto da história contemporânea, a relação entre cultura e desenvolvimento económico esteve durante séculos marcada pela opressão colonial, mas foi com os processos de produção do capitalismo fordista que surgiu o termo *reajustamento cultural* no planeamento do desenvolvimento económico, o qual se referia à necessidade de promover um processo de sujeição social e de aculturação das populações autóctones, pois em diversos países colonizados as suas tradições culturais dificultavam a expansão do trabalho industrial em massa.

Rodolfo Stavenhagen (2001) foi mais longe ao definir o conceito de “colonialismo interno” para se referir à condição dos povos nos países colonizados e a sua subjugação a uma política que os induzia a incorporar a cultura da economia capitalista nas suas próprias vidas, significando muitas das vezes a destruição das suas representações e produções culturais.

Na década de 1970, a noção de “etnodesenvolvimento” (Stavenhagen, 2001) surgiu como meio de combater o etnocídio, permitindo uma resposta dos grupos étnicos e minorias e o reencontro com os valores da sua cultura específica, com foco no reforço da sua capacidade de resistir à exploração e opressão e, especialmente, no seu poder de decisão independente, através de um controlo mais eficaz dos processos políticos, económicos, sociais e culturais que afetam o seu desenvolvimento. A cultura do apartheid na África do Sul é um exemplo clássico de como a imposição da segregação étnica serviu os interesses exclusivos de desenvolvimento económico da classe dominante. Neste contexto só a mundivisão pós-colonial de personalidades como Frantz Fanon, Leopold Senghor, Aimé Césaire ou Amílcar Cabral, permitiu identificar

a urgência da descolonização cultural como fundamental para a luta pela libertação nacional.

A UNESCO viria a enfatizar pela primeira vez em 1982 a relação entre cultura e desenvolvimento na conferência mundial sobre políticas culturais (Mondiacult). Na declaração do México (UNESCO, 1982), foi redigido um capítulo exclusivamente dedicado à dimensão cultural do desenvolvimento:

DIMENSÃO CULTURAL DO DESENVOLVIMENTO

10. A cultura é uma parte essencial do processo de desenvolvimento e ajuda a reforçar a independência, a soberania e a identidade das nações. O crescimento tem sido frequentemente concebido em termos quantitativos, sem levar em conta sua dimensão qualitativa necessário, ou seja, a satisfação das aspirações espirituais e culturais do homem. O desenvolvimento autêntico persegue o bem-estar e satisfação contínua de todos e cada um.

11. É essencial humanizar o desenvolvimento; seu objetivo final é a dignidade individual da pessoa e responsabilidade social. O desenvolvimento envolve a capacidade de cada indivíduo e cada povo a aprender, aprender e compartilhar as suas experiências.

12. Proporcionar a todos os seres humanos a oportunidade de construir um futuro melhor pressupõem que deve ser ajustado continuamente o ritmo de desenvolvimento.

13. Um número crescente de mulheres e homens querem um mundo melhor. Não só buscar a satisfação das necessidades básicas, mas o desenvolvimento do ser humano, seu bem-estar e sua possibilidade de convivência harmoniosa com todos os povos. Seu objetivo não é a produção, o lucro ou o consumo em si, mas a sua plena realização individual e coletiva, e da preservação da natureza.

14. A humanidade é o que está nos princípios e nas finalidades do desenvolvimento.

15. Qualquer política cultural deve resgatar o sentido profundo e o desenvolvimento humano. Novos modelos são necessários e é no campo da cultura e da educação que eles têm de procurar-se.

16. Só podemos assegurar um desenvolvimento equilibrado através da integração de fatores culturais nas estratégias para alcançá-lo; conseqüentemente, estas estratégias devem sempre levar em conta o contexto histórico, social e cultural de cada sociedade.

De 1970 até ao presente foi constante o embate entre perspetivas distintas, por exemplo entre o *Choque de Civilizações* de Samuel Huntington (1999) e o *Orientalismo* de Edward Said (2004). Todavia, neste campo, o papel da UNESCO e do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) tem sido relevante na defesa da importância da dimensão cultural do desenvolvimento. O relatório de 1995, *Our Creative Diversity* (UNESCO,1995) ou o relatório de 2004 do Desenvolvimento Humano *Liberdade Cultural num Mundo Diversificado* (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, 2004), são exemplos claros disso mesmo.

Independentemente das conquistas políticas e culturais efetivas, é inegável que cultura e desenvolvimento se interpenetram e quase se fundem, evidenciando o composto dinâmico que Augusto Santos Silva (2000) identifica com o Ser e o Agir, duas dimensões fundamentais da existência humana que, na sua interdependência íntima, conferem sentido às diversas estratégias de ação. A cultura é, portanto, o lugar mais adequado para pensar a integração das múltiplas dimensões do desenvolvimento. Contudo, uma outra correlação indispensável quando se trata de abordar o tema do desenvolvimento é a sua conexão direta com a qualidade efetiva da democracia, designadamente quando a colocamos ao nível local, uma vez que é a esta escala que a participação democrática ativa e plural mais se faz sentir e os seus efeitos maior potencial comportam.

Se o desenvolvimento tem necessariamente a ver com transformação, por ser sobretudo um processo de elaboração, confronto e realização de projetos, torna-se necessário uma política cultural do desenvolvimento: a cultura como consciência crítica do desenvolvimento; e em simultâneo, uma política de desenvolvimento da cultura: reforço da democracia participativa e da diversidade cultural, participação culturalmente orientada.

Pressupõe-se portanto um desenvolvimento endógeno – nunca limitado a uma visão ensimesmada, mas pelo contrário, aberta ao cosmopolitismo -, para que os atores possam mudar-se a si mesmos através da criatividade social em vez de continuarem presos a imposições neocoloniais de qualquer género. E desta forma, "assegurar a cada um a possibilidade de contribuir para a formação de ideias e participar na definição das opções que determinam o futuro", diz a *Declaração Europeia sobre os Objectivos Culturais* (Conselho da Europa, 1984).

As possibilidades de auto-determinação e livre intervenção cívica correspondem às ideias desenvolvidas por Amartya Sen na sua obra *O Desenvolvimento como Liberdade*, partindo do princípio fundamental de que a liberdade individual é um

produto social que emerge da construção interativa e interdependente entre atores sociais, e da compreensão cooperante dos problemas e das soluções (Sen, 2003). Assim, a expansão das liberdades substantivas é tida como fim prioritário e como meio principal do desenvolvimento na liberdade política: possibilitar aos cidadãos a oportunidade de discutir, debater e participar nas escolhas dos princípios e valores para eleger as prioridades do desenvolvimento.

Se entendermos que a participação requer capacitação, conhecimentos e competências educacionais básicas, e que a cultura é um aspeto fundamental da capacitação, é forçoso reconhecer a urgência de políticas culturais locais inspiradas na democracia e cidadania cultural ⁶ e nos valores do desenvolvimento humano ⁷. Em termos pragmáticos, aplicados às realidades municipais, é isto que defende a *Agenda 21 da Cultura* (A21C) ⁸, a qual vê na diversidade cultural o principal património da humanidade, e defende a inclusão da dimensão cultural como quarto pilar do desenvolvimento sustentável, pois "existem claras analogias políticas entre as questões culturais e ecológicas. Tanto a cultura como o meio ambiente são bens comuns da humanidade" (Agenda 21 da Cultura, 2004).

A *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, adotada em Outubro de 2005 pela 33^a Conferencia Geral da UNESCO, e ratificada em Dezembro do mesmo ano pela União Europeia, explicita no seu Artigo 2^o (princípios orientadores) alínea 6 (princípio do desenvolvimento sustentável) que "a diversidade cultural é uma grande riqueza para os indivíduos e sociedades. A proteção, a promoção e a manutenção da diversidade cultural constituem uma condição essencial para um desenvolvimento sustentável em benefício das gerações presentes e futuras" (UNESCO, 2005).

Ao ratificar esta convenção, os Estados-membros comprometem-se a empenhar-se em integrar a cultura nas suas políticas de desenvolvimento, a todos os níveis, tendo em vista criar condições propícias ao desenvolvimento sustentável e, neste contexto, privilegiar os aspetos ligados à proteção e à promoção da diversidade das expressões

⁶ A noção de "cidadania cultural" denota o papel formativo da cultura na compreensão e construção das práticas de cidadania, tais como as formações de identidade e os comportamentos altruístas que contribuem para uma capacidade coletiva de viver juntos. A cidadania cultural centra-se na expressão, produção e participação cultural como processos chave através dos quais a cidadania se desenvolve e floresce.

⁷ "O desenvolvimento humano está preocupado com o que eu considero ser a ideia de desenvolvimento de base: ou seja, o avanço da riqueza da vida humana, mais do que a riqueza da economia em que os seres humanos vivem, que é apenas uma parte dela." Amartya Sen, PNUD. Consultar: <http://hdr.undp.org/en/humandev>

⁸ A Agenda 21 da cultura é o primeiro documento, com vocação mundial, que aposta por estabelecer as bases de um compromisso das cidades e dos governos locais para o desenvolvimento cultural. Consultar: <http://www.agenda21culture.net/>

culturais (Artigo 13º – integração da cultura no desenvolvimento sustentável). Portugal ratificou a adesão à convenção em 2007, tendo entrado em vigor no dia 16 de Junho⁹. A pergunta evidente é a de saber se e como os Estados-membros, designadamente Portugal, realizaram este compromisso ratificado com a UNESCO?

Até ao momento não existem evidências de que tal tenha efetivamente sido realizado, e para que tal evidência se verificasse "a todos os níveis" teria certamente de haver uma resolução política que permitisse alterar o paradigma das políticas de cultura ao nível local¹⁰.

3. POLÍTICAS CULTURAIS TRANSFORMADORAS

A vida urbana supõe que aconteçam encontros, confrontos e diferenças, conhecimento e reconhecimento recíprocos (em que se inclui o combate ideológico e político) dos modos de viver, patterns que coexistem na cidade.

Henri Lefebvre

De que modo as políticas públicas de cultura são transformadoras? Transformadoras de quê? De que forma as políticas culturais locais, (in)existentes atualmente em Portugal, favorecem este desiderato? Quais são os mecanismos públicos que promovem a democracia cultural participativa, por exemplo?

Antes de prosseguir, consideramos que existe uma questão de fundo que não terá sido ainda suficientemente elucidada na esfera pública cultural. A ideia hoje muito em voga de que as políticas culturais são na sua essência dirigidas à cultura objetivada, declinadas em políticas de arte, políticas de património, políticas de mercado (indústrias criativas e culturais), isto é, políticas das coisas e dos profissionais; fazendo-nos esquecer que o processo cultural culmina na receção individual e na interação social simbólica, ou seja, numa qualidade subjetiva da cultura, na qual reside o potencial da individuação psicológica (self) e social - a cultura não é simplesmente uma soma de atividades dispersas, mas antes o conglomerado de diversos modos de vida com sentidos distintos. Através desta última aceção, a cultura é tida para além das práticas profissionais e institucionais no campo das artes e do património, e é encarada como um processo criador contínuo que não é apenas fruto do trabalho dos artistas ou de outros profissionais da cultura, nem sequer das instituições, mas de todos os grupos

⁹ Aprovada pela Resolução da Assembleia da República n.º 10-A/2007; ratificada pelo Decreto do Presidente da República n.º 27-B/2007.

¹⁰ Vide: *Insights for the future implementation of art. 13* - David Throsby <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001572/157287E.pdf>

sociais e indivíduos. É neste sentido, que importa ter em consideração o alargamento inclusivo da base social das práticas e das políticas culturais.

É na esfera da cultura-ação "vívda, relacional, assente no incessante ofício de reinterpretção e reatualização dos significados circulantes nos processos de interação" (Lopes, 2007: 16), que a lacuna existe e persiste, no que respeita à construção de políticas culturais públicas. Todavia, as causas estão também há muito diagnosticadas.

A maior destas lacunas, e a mais estruturante, é sem dúvida a inexistência de um debate construtivo e conclusivo acerca dos modelos de políticas culturais locais motivadas pela intensificação da democracia e pelo ideário pragmático do desenvolvimento humano sustentável¹¹, tendo em consideração que aos executivos municipais e administração pública local cabe, em grande medida, a responsabilidade de ser facilitador e regulador dos processos de mudança, nomeadamente na requalificação e adaptação dos serviços públicos de cultura.

Apesar da existência de exceções, a realidade global vem no entanto sendo outra, pois o forte intervencionismo do poder local, "legitimado, em boa parte, pela debilidade da sociedade civil ou pela exiguidade do sector privado implicado na produção e distribuição culturais, cria redes clientelares e mesmo efeitos perversos de imposição arbitrária de segmentos particulares de gosto. Não raras vezes, a política cultural da autarquia, refletindo o *presidencialismo municipalista*, é o reflexo pouco subtil do gosto do seu responsável máximo" (Lopes, 2000: 83).

Diversos outros estudos empíricos (Ribeiro, 2007; Ferreira, s/d; Fortuna & Silva, 2002) sobre políticas e práticas culturais em Portugal evidenciam que o principal obstáculo à existência de políticas públicas de cultura municipais reside num poder político cujos modelos de governação são adversos à diversidade e à democracia cultural, i.e., a generalidade dos autarcas, diz Augusto Santos Silva, "tem grande dificuldade em entender, de forma não instrumental, a natureza e o alcance das manifestações que resultam destes ambientes urbanos e se concretizam em participação, interação e expressão cultural." (Silva, 1995: 262). Esta postura radica ainda no então designado "grau zero do poder local"¹², ou seja, num funcionamento excessivamente consensual da ação política e na sua contrapartida mais elementar: o *fazer obra*.

¹¹ Sobre a relação entre cultura e desenvolvimento humano sustentável vide: https://www.academia.edu/3504522/CULTURA_E_DESENVOLVIMENTO_HUMANO_SUSTENT%C3%81VEL

¹² Vide: Juan mozzicafredo, Isabel Guerra, Margarida A. Fernandes, João Quintela [1988]. Revista Crítica de Ciências Sociais nº 25/26.

Quando referimos anteriormente que a qualidade da democracia e cidadania cultural se aferem pela capacidade de assegurar a cada um a possibilidade de contribuir para a formação de ideias e participar na definição das opções que determinam o futuro, podemos concluir que estamos ainda longe desta tão simples e genuína exigência de soberania popular.

Num outro ângulo desta mesma problemática, o do direito à cidade, tal como defendido por Henri Lefebvre (2012), ou seja do direito a construir a cidade que idealizamos (democrática e inclusiva, criativa e bela, inteligível e justa,...); a situação não é melhor, pois, segundo o geógrafo e urbanista, comissário da *Carta Estratégica de Lisboa*¹³, João Seixas, uma parte considerável do poder local "se encontra aprisionado por aparelhos partidários com estratégias laterais e parcelares muitas vezes distintas das que poderiam prosseguir objectivos mais colectivos (...) Contribuindo estes factores, por sua vez, para uma paisagem sociocultural onde são manifestas as dificuldades ou mesmo o desinteresse no desenvolvimento de culturas activas de cooperação e de subsidiariedade, e a considerável distância face aos cidadãos e às suas formas de expressão cívica" (Seixas, 2013: 44-45).

As cidades ideais são entidades dinâmicas, e por isso mesmo geram novas formas de organização, novos projetos e novas relações sociais consubstanciadas em redes locais de tipologias diversas. As cidades não podem ser meras máquinas artificiais e administrativas capturadas pelos fluxos globais de hegemonização, da informação e do financiamento. Nem produtos *prontos-a-consumir* enclausuradas numa cultura burocrática.

A questão fundamental aqui, é entender que cultura e cidade são interdependentes e constituintes do ecossistema urbano-simbólico, e que poder (relacional e distribuído) e cultura são duas dimensões estruturais da interação social e da resiliência cultural¹⁴.

Neste ponto do diagnóstico, é simples de verificar que a ausência de determinadas circunstâncias dificulta a implicação dos cidadãos na conceção das próprias políticas, estratégias e projetos. Ausências, tais como:

¹³ <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/camara-municipal/carta-estrategica> (consultado em 06 de novembro de 2011)

¹⁴ A resiliência cultural de uma cidade é a energia interna (vitalidade) que permite que a cidade consiga reagir a forças externas, adaptar-se criativamente a elas mas conservar a sua identidade específica, a longo prazo, apesar dos processos de transformação turbulentos. A noção de resiliência cultural enfatiza a necessidade de salvaguardar a memória cultural da comunidade enquanto força produtora e formadora da consciência coletiva, contribuindo para a sustentabilidade da confiança, da cooperação e da coordenação de ações, promovendo um sentido de pertença e de comunidade. A resiliência cultural depende da capacidade de reflexão e decisão de forma sistemática, multidimensional, aberta e relacional, vinculando as perspectivas de curto, médio e longo prazo.

- de serviços públicos de cultura orientados para o desenvolvimento cultural duradouro (sustentabilidade);
- de mecanismos pro-ativos de participação cívica;
- de medidas que favoreçam a diversidade cultural, os direitos e as liberdades culturais;
- de estratégias e políticas transparentes e publicadas;
- de linhas de financiamento público escrutináveis dirigidas a projectos de cidadania cultural;
- da revitalização do espaço público e da esfera pública cultural, abertos ao agonismo, à dissensão, à diversidade, à estranheza e à diferença (Lopes, 2007: 72);
- da valorização da criatividade social e do pensamento crítico;
- da promoção da diversidade semiótica da cidade;
- da capacitação do trabalho em rede e da cooperação entre atores sociais;
- da auto-limitação dos poderes do Estado (local, regional, nacional);
- da separação clara entre as funções político-administrativas e as funções estéticas (comissariados, curadorias, programações,...); da implementação de mecanismos e processos de *arms lenght*, que separem o poder executivo das opções estéticas (culturais, artísticas);
- da definição de mecanismos de participação da sociedade civil na gestão, programação e avaliação de equipamentos culturais públicos;
- de possibilidades de transformação das instituições socioculturais abertas à participação múltipla dos agentes culturais (práticas instituintes);
- de políticas e estratégias favoráveis à diversidade e pluralidade de minorias culturais e artísticas (iniciativas moleculares) *versus* a valorização e empenho político-administrativos em prol de eventos majoritários e de massas (de largo espectro eleitoral);
- a dificuldade de articulação e cooperação inter-associativa e entre protagonistas (programadores, artistas, ativistas,...) por um lado; e a tentação (real) da municipalização da cultura, ou seja, a absoluta centralidade dos equipamentos e

dispositivos municipais e participação direta da Câmara como produtora de eventos culturais, por outro; o que na prática significa a imposição de um consensualismo sociocultural, logo um déficit de práticas diversificadas e a redução dos “mundos” possíveis a uma unificação ideológica.

Neste sentido, a cultura enquanto dimensão de política pública não pode continuar a ser entendida como mero ornamento populista, entretenimento ou ocupação dos tempos livres vocacionada para a distração dos cidadãos mais aborrecidos (pão e circo). Uma política cultural democrática e atenta aos quotidianos e às circunstâncias concretas em cada momento e geografia, deve acima de tudo entender a cultura como uma capacidade ativa de cidadania: como conjunto de ferramentas simbólicas e conceptuais que os membros de uma comunidade necessitam para lidar com a realidade difusa do mundo contemporâneo e para elaborar novas estratégias de vida coletiva.

Como não existe desenvolvimento sustentável sem participação ativa e crítica dos cidadãos (de baixo-para cima), também a construção de uma política cultural local deve obrigatoriamente nascer de um debate público democrático, plural e inclusivo. O desenvolvimento cultural apoia-se na multiplicidade dos agentes sociais, e os princípios de boa governança incluem a transparência informativa e a participação cidadã na conceção das políticas culturais, nos processos de tomada de decisões e na avaliação de programas e projetos¹⁵.

A motivação para a mudança urgente e necessária na direção de sociedades sustentáveis e indutoras de bem-estar equitativamente distribuído não pode fazer esquecer as circunstâncias atuais da política e da microfísica do poder, a colonização tecnocrática e o controle do espaço público ou a concentração excessiva de poder nas formas de governação pública atuais.

Não existem contudo fórmulas mágicas ou saltos quânticos que permitam passar de um ambiente urbano monocromático, em especial nas cidades médias e pequenas, onde a dominação sociopolítica é exercida atavicamente pelos mesmos agentes *de sempre*, para a construção imediata ou espontânea da ação coletiva e da inovação social. Nem a implementação burocrática de fóruns participativos como um fim em si mesmo deve ser vista como contributo consistente para o desenvolvimento sustentável. Iniciar um processo de construção de uma política cultural local requer “planeamento estratégico criativo e participativo” e o uso consistente de metodologias que visem a mudança social e a inclusão da ação coletiva.

¹⁵ Vide *Agenda 21 da Cultura* – princípios, 5º.

Um dos processos recentemente realizados em Portugal foi a elaboração das *Estratégias para a Cultura em Lisboa*, e a sua publicação num documento que regista a metodologia participativa e as fases de diagnóstico, análise e identificação de medidas e projectos. O *Guía para la participación ciudadana en el desarrollo de políticas culturales locales para ciudades europeas*¹⁶; *Towards an architecture of governance for participatory cultural policy making* e *Towards Cultural Citizenship: Tools for Cultural Policy and Development*, da autoria de Colin Mercer¹⁷, *Cultural Governance in Sustainable Cities*¹⁸, de Nancy Duxbury ou ainda *The Hangzhou Declaration: Placing Culture at the Heart of Sustainable Development Policies*¹⁹ são recursos úteis e pragmáticos, entre outros documentos e casos-de-estudo existentes neste âmbito e em diversas geografias²⁰. No que concerne a metodologias participativas já testadas o documento *Advice on local implementation of the Agenda 21 for culture*²¹ é um guia eficaz para a implementação de políticas culturais locais destinado às cidades aderentes à Agenda 21 da Cultura.

O Mapeamento Cultural (Cultural Mapping) como ferramenta de envolvimento dos cidadãos é crucial para a formulação de políticas participativas e para a realização da cidadania ativamente envolvida como sujeito e objeto do processo de planeamento. Recentemente o Centro de Estudos Sociais (Coimbra), realizou uma conferência internacional: *Mapping Culture: Communities, Sites and Stories*²², onde foi lançado o projeto *Artéria: o Centro em Movimento*²³, o qual propõe para reflexão a forma como a atividade artística pode contribuir para refundar as bases da cidadania, da democracia e da sustentabilidade urbanas, o projeto fornece ainda uma plataforma em linha para suporte da cartografia das comunidades em causa e relevando simultaneamente aspetos tangíveis e intangíveis.

Um outro projeto de investigação, *Culturizing Sustainable Cities*²⁴, pretende responder à questão: Como podem as práticas artísticas e culturais ser incorporadas no planeamento e desenvolvimento de cidades mais sustentáveis? Enquanto que o

¹⁶ http://www.ecumest.ro/pdf/Guia_participation_ciudadana_ESP_web.pdf (consultado em 06 de novembro de 2014)

¹⁷ https://www.academia.edu/786688/Towards_Cultural_Citizenship_Tools_for_Cultural_Policy_and_Development (consultado em 06 de novembro de 2014)

¹⁸ http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_Duxbury2014-KultUr1%281%29.pdf (consultado em 06 de novembro de 2014)

¹⁹ <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/FinalHangzhouDeclaration20130517.pdf> (consultado em 06 de novembro de 2014)

²⁰ Neste campo, mas com uma abordagem sociológica, as obras de Isabel Carvalho Guerra são um importante contributo: Guerra, Isabel (2006) *Participação e acção colectiva*. Cascais: Princípia Editora; Guerra, Isabel (2002) *Fundamentos e Processos de uma Sociologia da Acção*. Princípia Editora.

²¹ <http://www.agenda21culture.net/index.php/docman/agenda21/137-d2advice-on-local-implementation-of-the-agenda-21-for-culture>

²² <http://www.ces.uc.pt/eventos/mappingculture/>

²³ <http://www.ces.uc.pt/projectos/arteria7/>

²⁴ <http://www.ces.uc.pt/projectos/culturizing/>

ECLÉTIS (*European Citizens' Laboratory for Empowerment: Cities Shared*)²⁵ publicou recentemente *A contribution from Cultural and Creative actors to citizens' empowerment* (disponível em www.ecletis.eu), onde se relatam múltiplas experiências de cidades europeias em torno do papel da cultura na revitalização plural da esfera pública.

4. COMPLEXIDADE, TRANSDUÇÃO E TRANSGOVERNANÇA

A capacidade transdutiva é partilhada pelo homem e pela máquina, contudo é o “vivente” que na sua dimensão problemática, geradora de devir e mediação, opera segundo um teatro de individuações e que avança de meta-estabilidade em meta-estabilidade.

Gilbert Simondon

Os processos de desenvolvimento local sustentável, enquanto sinónimo de transformação e resiliência, colocam a tónica no papel desempenhado pela governação, enquanto processo interativo e reflexivo de debate e diálogo e capacidade de gerir a crescente complexidade da cidade como evolução e sistema dinâmico em constante fluxo, de resolver conflitos gerando novas sínteses, integrando vários elementos e componentes geralmente considerado separados ou em conflito/contradição, identificando novas conexões, sinergias e redes relacionais.

A (trans)governança da cidade promove a cooperação e a capacidade de coordenar ações de múltiplos atores diferentes, a construção de uma *rede neural* de conexões, fornecendo à cidade uma capacidade intrínseca de auto-organização. Neste aspeto, uma ação bem sucedida é mais do que o cumprimento das metas específicas, é também sobre a criação eficaz e efetiva de uma plataforma coletiva e permanente de concertação social (Duxbury, 2014).

O conceito de *transgovernança* desenvolvido por Louis Meuleman observa que as estruturas de governança atualmente existentes parecem negar a complexidade social e a incerteza do nosso mundo contemporâneo e argumenta que “a governança da sustentabilidade deve ser mais culturalmente sensível, reflexiva e dinâmica” (2013: 37), o que exige atenção permanente e sistemática para traduzir ou adaptar as possíveis soluções para um determinado contexto cultural, e requer instituições, instrumentos, processos e envolvimento dos atores sociais.

Em nosso entendimento, e no contexto do urbanismo, a proposta de Meuleman surge na esteira do conceito de *transdução* usado por Henri Lefebvre na sua obra *O Direito à*

²⁵ <http://www.ecletis.eu/>

Cidade, onde refere que “a transdução supõe um feedback incessante entre o quadro conceptual utilizado e as observações empíricas. A sua teoria (metodologia) dá forma a certas operações mentais espontâneas do urbanista, do arquiteto, do sociólogo, do político e do filósofo. Ela introduz o rigor na invenção e conhecimento na utopia” (2012: 111).

A pertinência do uso da ideia de transdução prende-se com a necessidade de entender a cidade enquanto suporte das mediações (relacionais e comunicacionais), i.e., de conceber a cidade como “um sistema semântico, semiótico ou semiológico, a partir da linguística, da linguagem urbana ou da realidade urbana concebida como um conjunto de signos” (idem: 65), e que implica compreender a função de modulação e tradução (transdução) da pluralidade de informação e conhecimento circulante na cidade.

No campo da filosofia da técnica e da comunicação (ressonância, individuação, iteração, interação, feedbacks múltiplos), a genealogia da hermenêutica dos processos transdutivos (entre seres humanos e os meios ambientes urbanos, naturais e tecnológicos) deve contudo ser procurada na obra do filósofo francês Gilbert Simondon (2009), o qual foi de facto quem mais desenvolveu este quadro conceptual, a partir dos pressupostos da filosofia evolucionista (Bergson e Georges Canguilhem), da etnografia e da teoria da projeção orgânica (Ernst Kapp).

A utilidade de transpor para a temática da governança urbana o quadro teórico da transdução, deve-se, tal como referido anteriormente (Meuleman), à necessidade de desenvolver novos paradigmas e modelos de governança e sustentabilidade que incluam a dimensão cultural na sua verdadeira potência (diversidade, pluralismo, democracia, participação, redes e tecnologias,...).

Importa pois reconhecer que a noção clássica de forma (estática) se tornou insuficiente para pensar a transdução, pois a teoria da forma ignora a meta-estabilidade (equilíbrio meta-estável); é então necessário que seja substituída pela noção de *in-formação* (forma significativa). Pensar transdutivamente é mediar entre ordens diferentes e colocar realidades heterogêneas em contacto, e transformando-as em algo diferente - e representa a verdadeira marcha da invenção, não sendo por isso dedutiva nem indutiva (Simondon, 2009). Um evento transdutivo é então aquele que articula realidades diferentes, fazendo emergir o que antes existia separadamente.

É para nós evidente que quando hoje se equacionam as problemáticas de governança, sustentabilidade e políticas públicas de cultura, temos de ter em mente a complexa meta-estabilidade (permanente tensão equilíbrio-desequilíbrio) associada ao desenvolvimento e uso das novas tecnologias, designadamente sabendo de antemão

que a essência das tecnologias transdutivas reside na mediação das relações entre pessoas, máquinas, coisas e animais. É preciso pois notar que a mediação técnica não liga diretamente, mas modula as relações dos coletivos sociotécnicos (homem-máquina). Uma das linhas de pesquisa nesta área da *organologia* é a desenvolvida por Bernard Stiegler, e por si designada como “psicotecnologias da transindividuação” (Stiegler e Rogoff, 2010), e vem sendo aplicada no centro de investigação coordenado por Stiegler e Vincent Puig no *Centre Pompidou*²⁶.

Com maior ou menor ênfase no papel das tecnologias no quotidiano das cidades, no espaço público ou espaço privado, na gestão do bem comum ou na individuação psicológica e social, o que não podemos negar é que as estratégias políticas de governança requerem o pensamento complexo para lidar com o “incerto, o acaso, o jogo múltiplos das retroacções” (Morin, 1991: 19). Estas transformações de paradigmas pressupõem uma viragem do pensamento (*mindset*), do pensamento simples (disjuntivo e segregador) para o complexo (multidimensional, integrador) capaz de ultrapassar as dificuldades contemporâneas reproduzidas pela "patologia do saber" e pela “inteligência cega” (idem: 16).

5. CODA

Em *Notas para una ética hacker en la cultura local*, José Ramón Insa Alba (s/d), realiza uma justa síntese da convergência da cultura tecnológica nas realidades culturais institucionais, afirmando mesmo que “a capacidade de recombinar informação e conhecimento através das estruturas sociais é a verdadeira fonte de inovação para a cultura local”, o contexto é tudo e não pode haver nenhum progresso real sem uma interação aberta.

Ao nível das instituições, continua José Alba, o “autismo produz monstros”, pois não há nenhuma maneira de continuar a trabalhar a partir de modelos institucionais herdados do séc. XIX. Assim, o trabalho atual das instituições públicas deveria ser o de laboratório, ou seja, mais do que a mera distribuição de programas culturais, ligeiramente idênticos em todo o lado. É simples: Imagine-se as instituições públicas locais como espaços para a troca e debate de ideias. É simples, mas raramente acontece.

Para além da crítica dos modelos ultrapassados de governança urbana, importa igualmente a escala crítica das instituições públicas, mas também a esse nível nos confrontamos com a hipótese, levantada por Chantal Mouffe (2014), resultante da sua

²⁶<http://www.iri.centrepompidou.fr/>

participação no *Truth is Concrete*²⁷, de que a produção simbólica é agora um objetivo central do capitalismo e, por meio do desenvolvimento das indústrias criativas, as pessoas tornaram-se totalmente subjugadas ao controle do capital? Sendo assim, devem as práticas artísticas críticas estar envolvidas com as atuais instituições, com o objetivo de transformá-las ou devem abandoná-las por completo?

De acordo com Chantal Mouffe a primeira hipótese é a mais pertinente, pois as práticas artísticas críticas são aquelas que, de várias maneiras, desempenham um papel no processo de desarticulação/rearticulação que caracteriza a política contra-hegemónica, que assim pretende atingir as instituições que incorporam a hegemonia dominante, a fim de provocar transformações profundas na forma como elas funcionam. O domínio da cultura desempenha pois um papel crucial nesta guerra de posição, porque este é um dos terrenos onde o senso comum e as subjetividades são construídos.

Existe uma grande variedade de formas possíveis para fazer emergir espaços agonísticos, defende Mouffe, espaços onde o consenso dominante possa ser desafiado e que podem surgir dentro e fora das instituições. De facto, ainda que esta seja uma ideia constantemente referida pela filósofa francesa, a existência do agonismo público (debate entre projetos alternativos e visões distintas) é de particular interesse quando nos situamos no lugar perigoso que é o encontro entre política (poder) e a organização social e estética do consenso (controlo).

É sabido, desde Kant (1998) e da sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, que o prazer estético não se define tanto como o que o sujeito experimenta em relação ao objeto, mas como prazer que deriva de constatar a própria pertença a um grupo consensual de apreciadores desse mesmo objeto e da sua capacidade para apreciar o belo. Formando-se assim uma esfera pública do consenso, dos gostos e do sentir em comum. Ora, é sobre esta esfera pública que agem as instituições, os poderes e as máquinas de estetização mediática, na tentativa de conservar o gosto das massas e assim manter *ad aeternum* o consenso social, cultural e político.

A necessidade de abrir brechas nas diversas esferas públicas das cidades, aberturas à democracia radical (de raiz) e ao questionamento dos problemas concretos e das potenciais soluções alternativas, advém do simples reconhecimento que sem uma transformação do poder local, sem uma redefinição das estruturas de relação de poder existentes, e do seu corolário como efetiva distribuição relacional do poder pelos

²⁷ Um acampamento e maratona 24/7 decorrido em Graz, entre 21/09 e 28/09/2012, em torno de estratégias artísticas na política e estratégias políticas na arte.

cidadãos e movimentos sociais, o espaço político continuará refém da inércia reprodutora dos mesmos vícios e negligências (*laissez faire*).

Em suma, qualquer política cultural que se pretenda assumir como transformadora, terá de permitir no seu interior institucionalizado a existência de “práticas instituintes” (Transform, 2008), práticas que possibilitem a re-instituição das instituições socioculturais, que coloquem em causa o falso consenso previamente existente (consenso operacional) e favoreçam o reconhecimento das diferentes necessidades culturais e das exigências feitas por pessoas e organizações de um território, incluindo os agentes culturais e todos os cidadãos.

Referências bibliográficas

Agenda 21 da Cultura (2004) *Agenda 21 da Cultura*. <http://www.agenda21culture.net/index.php/es/docman/agenda21/9-ag21cptpdf> (Consultado em 09 de novembro de 2014).

Alba, José (s/d) *Notas para una ética hacker en la cultura local*. [http://www.academia.edu/9215684/Notas para una %C3%A9tica hacker en la cultura local](http://www.academia.edu/9215684/Notas_para_una_%C3%A9tica_hacker_en_la_cultura_local) (Consultado em 09 de novembro de 2014).

Appadurai, Arjun (2004) “The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition”, in RAO, Vijayendra & WALTON, Michael (eds) *Culture and Public Action*. California. Stanford University Press. pp. 59-85.

Bhabha, Homi K. (2007) “Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspectiva Pós-Colonial”, in AA.VV *A urgência da Teoria*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian e Edições Tinta da China. pp. 21-44.

Comunidade Intermunicipal do Alentejo Central e Matoso, Rui (2014) *Ciclo de Conferências “Cultura, Espaço Público e Desenvolvimento – Que opções para uma política cultural transformadora”*. Évora. CIMAC (Comunidade Intermunicipal do Alentejo Central) e Grupo Pro-Évora/Colectivo Campo Aberto. (<http://tinyurl.com/mnyhqdx>)

Conselho da Europa (1984). *Declaração Europeia sobre os Objetivos Culturais*. Estrasburgo.

Duxbury, Nancy (2014) “Cultural Governance in Sustainable Cities”. *Âgora*, vol. 1, nº1, pp. 165-182. http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_Duxbury2014-KultUr1%281%29.pdf (Consultado em 09 de novembro de 2014).

Ferreira, José Maria Cabral (s/d). *O Pelouro da Cultura nas Câmaras da Região do Norte-Oito notas conclusivas dum inquérito por questionário*. [Versão electrónica] disponível em www.ine.pt (Consultado em 15 de Julho de 2008).

Fortuna, Carlos & Silva, Augusto (orgs.) (2002) *Projecto e circunstância – culturas urbanas em Portugal*. Porto. Edições Afrontamento.

Huntington, Samuel P. (1999) *O Choque das Civilizações*. Lisboa. Gradiva.

Kant, Immanuel (1998 [1790]) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa. INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Lefebvre, Henri (2012) *O Direito à Cidade*. Lisboa. Letra Livre.

Lopes, João Teixeira (2000) “EM BUSCA DE UM LUGAR NO MAPA- Reflexões sobre políticas culturais em cidades de pequena dimensão”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 34, 2000, pp. 81-116.

Lopes, João Teixeira (2007) *Da democratização à democracia cultural – uma reflexão sobre políticas culturais e espaço publico*. Porto. Profedições.

Meuleman, Louis (2013) *Transgovernance: Advancing Sustainability Governance*. Springer.

Morin, Edgar (1991) *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa. Instituto Piaget.

Mozzicafredo, Juan; Guerra, Isabel; Fernandes, Margarida A. & Quintela, João (1988) “Poder Autárquico e Desenvolvimento Local”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 25/26. Coimbra: CES.

Mouffe, Chantal (2014) *Estratégias de política radical e resistência estética* [tradução do autor]. <http://tinyurl.com/m8ax8ca> (consultado em 08 de novembro de 2014).

Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (2004) *Desenvolvimento Humano Liberdade Cultural num Mundo Diversificado*. <http://www.pnud.org.br/HDR/arquivos/RDHglobais/hdr2004-portuguese.pdf> (consultado em 03 de novembro de 2014).

Ribeiro, Arnaldo (2007) *Governança Municipal. Cidadania e Governação nas Câmaras Municipais Portuguesas*. Viana do Castelo. CER-Centro de Estudos Regionais.

Said, Edward W. (2004) *Orientalismo*. Lisboa. Cotovia.

Seixas, João (2013) *A Cidade na Encruzilhada, Repensar a Cidade e a sua Política*. Porto. Edições Afrontamento.

Sen, Amartya (2003) *O Desenvolvimento como Liberdade*. Lisboa. Gradiva.

Silva, Augusto Santos (1995) “Políticas culturais municipais e animação do espaço urbano: uma análise de seis cidades portuguesas”, in Santos, Maria de Lourdes Lima dos (org.) *Cultura & Economia*. Lisboa. ICS.

Silva, Augusto Santos (2000) *Cultura e Desenvolvimento: Estudos sobre a Relação entre Ser e Agir*. Oeiras. Celta Editora.

Simondon, Gilbert (2009) *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: La Cebra Ediciones y Editorial Cactus.

Stavenhagen, Rodolfo (2001) *La cuestión étnica*. Mexico. Colegio de México.

Stiegler, Bernard e Rogoff, Irit (2010) “Transindividuation”. *Eflux Journal*, n. 14. <http://www.e-flux.com/journal/transindividuation/> (consultado em 03 de novembro de 2014).

Transform (2008) *Producción cultural y prácticas instituyentes – líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid. Traficantes de Sueños.

UNESCO (1982) *Mondiacult – declaração do México sobre políticas culturais*. http://portal.unesco.org/culture/en/files/12762/11295421661mexico_en.pdf/mexico_en.pdf (consultado em 03 de novembro de 2014).

UNESCO (1995) *Our creative diversity: report of the World Commission on Culture and Development*. <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586e.pdf> (consultado em 03 de novembro de 2014)

UNESCO (2005) *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf> (consultado em 03 de novembro de 2014).

Rui Matoso é gestor e programador cultural. Professor na Universidade Lusófona (ECATD), na licenciatura em Ciências da Comunicação e da Cultura e no mestrado em Programação e Gestão Cultural. É membro da *European Expert Network on Culture* e formador certificado pelo IEFP e pelo CCPFC. No âmbito das políticas culturais municipais vem defendendo em Portugal a implementação da *Agenda 21 da Cultura*. É mestre em Práticas Culturais para Municípios – FCSH, Universidade Nova de Lisboa (2008), tendo anteriormente realizado uma Pós-Graduação em Gestão Cultural (2006). Atualmente desenvolve investigação sobre Arte Crítica no doutoramento em Ciências da Comunicação, e é consultor da Artemrede para o Plano Estratégico 2015-2020. rui.matoso@gmail.com

COMO GOVERNAR O ÚNICO TEATRO DE ÓPERA EM PORTUGAL?

A incerteza permanente do estatuto do Teatro Nacional de São Carlos

Teresa Duarte Martinho

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal

José Nuno Matos

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal

Resumo: Fundado em 1793, o Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) é uma referência no campo da difusão e da produção de ópera em Portugal. Considerando o período entre 1974 e 2013, o presente artigo tem como principal objetivo compreender a evolução dos vários estatutos do TNSC e das lógicas que os enformam. A partir da análise de documentação jurídica, bem como de relatórios de gestão e de monografias dedicadas à história do referido teatro, é possível identificar ao longo deste período a oscilação entre dois paradigmas: o da *gestão pública*, que coloca a instituição sob a alçada direta do Estado, identificando neste modelo a melhor forma de assegurar o interesse público; o da *gestão privada*, defendendo que a satisfação do interesse público requer a indispensável participação de receitas empresariais em domínios sob responsabilidade estatal, em nome de maior eficácia orçamental. A relação entre estas duas lógicas, como será possível verificar, decorre no quadro de processos de maior amplitude, sendo indissociável de mutações nas políticas culturais e noutras esferas da sociedade.

Palavras-chave: Teatros de ópera; Políticas culturais; Gestão; Mecenas; Nova Gestão Pública.

Introdução

Este artigo¹ tem como principal objetivo traçar e compreender a evolução do estatuto e das lógicas de gestão do Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) nas últimas quatro décadas, em que oscilou entre empresa pública, fundação, instituto público e parte integrante de agrupamento empresarial. Inaugurado em 30 de junho de 1793, a sua relevância no panorama cultural e artístico português advém principalmente de ser o único teatro nacional vocacionado para a produção e apresentação de ópera e de música coral e sinfónica. Os atuais agrupamentos artísticos residentes são o Coro do TNSC, que interpreta repertório operático e coral-sinfónico, mantendo-se como a única

¹ O artigo prolonga um tópico abordado pelos autores no âmbito de uma pesquisa mais abrangente sobre o sector da cultura em Portugal (Garcia et al, 2014).

estrutura coral profissional em Portugal tutelada pelo Estado; e a Orquestra Sinfónica Portuguesa.

Uma vez que as políticas culturais, na Europa e também em Portugal, contemplam entre os seus objetivos a preservação do património, o apoio à produção e criação artística e, mais recentemente, o incentivo ao envolvimento da sociedade civil no apoio financeiro à cultura, afigura-se valiosa uma análise dos modos como o Estado português tem desempenhado tais responsabilidades naquele que é o único teatro nacional de ópera. É característica destas estruturas artísticas, como vários estudos têm evidenciado, uma manutenção particularmente exigente, quer pelos elevados custos de funcionamento e de produção, quer pela coexistência de perfis profissionais diferenciados – artísticos (intérpretes, encenadores); técnico-artísticos (profissionais que prestam apoio técnico aos intérpretes e encenadores); mediação (gestão, administração, divulgação) – obrigando a um constante processo de negociação no teatro de ópera (Martorella, 1982; Atkinson, 2006).

A análise abrange o período desde a introdução do regime democrático, em 1974, até ao presente e incide especialmente na produção legislativa sobre o tópico enunciado. A abordagem aqui proposta procura averiguar de que forma as várias opções de gestão tomadas para o TNSC se relacionam com as políticas dos sucessivos governos constitucionais. A análise empreendida parte de dois pressupostos. Em primeiro lugar, argumenta-se que os princípios orientadores da gestão, mais do que limitarem-se a um conjunto de pressupostos meramente técnicos, correspondem a propostas de organização e cultivam determinados tipos de relações sociais de produção. Em segundo, sublinha-se que a multiplicidade de modelos de política cultural, a tensão que rodeia o exercício da função cultural do Estado (Ramos, 2011) e as previsíveis discontinuidades estratégicas das políticas apenas são plenamente compreendidas se não forem destituídas das suas referências ideológicas (Silva, 2003).

O corpus de análise privilegiado neste estudo – a produção legislativa sobre o estatuto do TNSC e o discurso jurídico tecido à sua volta – exemplifica o cariz político inerente a um dispositivo de poder como são os diplomas legais. Não obstante a cristalização das suas categorias e a natureza *autoritária* da sua palavra (Bakhtin, 2007: 32), cuja interpretação é circunscrita a um grupo de especialistas outorgados e qualificados, é possível submeter o discurso jurídico a uma análise que o confronta com o seu percurso histórico e ainda com a interação com outro tipo de discursos e práticas. Trata-se, afinal, de reconhecer que “as soluções jurídicas são sempre contingentes em relação a um dado envolvimento” (Hespanha, 1997: 15). A contingência histórica e social do discurso jurídico é reconhecível nas alterações de estatutos que o TNSC denota no seu percurso

nos últimos quarenta anos. Através da análise das sucessivas alterações é possível detetar a mudança de lógicas de gestão e ainda o surgimento de novas categorias e variáveis de análise.

Embora a análise privilegie os diplomas legislativos, incide ainda em programas governamentais, relatórios de atividades e contas do TNSC, obras monográficas e textos de imprensa. Com a ampliação de fontes pretendeu-se expandir a compreensão da evolução das modalidades de gestão do TNSC e captar as vozes dos diversos agentes implicados nestes processos, desde os decisores políticos a diversas categorias de profissionais do teatro – estes acumulando, por vezes, o papel de fazedores da sua história. O artigo estrutura-se em duas secções principais, servindo de separador a criação, em 1995, do Ministério da Cultura, incumbido de definir e executar uma política para o setor cultural e que se manteve nas orgânicas governamentais até à tomada de posse do XIX executivo, em 2011².

1. De empresa pública a fundação (1974 -1993)

O TNSC foi inaugurado, em Lisboa, em 30 de junho de 1793, ainda em fase de obras não acabadas; tornou-se, desde então, o centro exclusivo do repertório lírico italiano em Portugal (Nery e Castro, 1999).

Importa, de forma sintética, abordar a génese do teatro e os motivos da sua edificação. De facto, o cruzamento de interesses de diferentes atores sociais, em torno do projeto, revela interações entre o que atualmente se designa setores ‘público’ e ‘privado’, isto na sociedade portuguesa da segunda parte do século XVIII, com as especificidades sociopolíticas da época. Torna-se perceptível que o plano deste teatro de ópera estruturou-se em torno das ideias de celebração, continuidade e espírito empresarial, articuladas pela intervenção dos vários mentores e patrocinadores.

Celebração, na medida em que a construção do TNSC encarnava o desígnio de festejar a aguardada continuidade da dinastia reinante, concretizada no nascimento da infanta D. Maria Teresa de Bragança, que teve lugar em abril de 1793 (Seabra, 1993; Cruz, 2008; Cymbron, 2009). O projeto arquitetónico, de José da Costa e Silva, inspirava-se nos grandes teatros de ópera italianos da época e a construção iniciou-se em dezembro de 1792. O novo teatro era incorporado na Casa Pia de Lisboa, de modo a contribuir para a sua subsistência; em 1854, deixou de estar integrado naquela instituição e ficou definitivamente na posse do Estado. *Continuidade*, pois faltava a Lisboa um espaço que substituísse a Ópera do Tejo, um teatro de corte estreado em 31 de março de 1775 e

² Assinale-se a instituição, em 1983, pelo IX governo, de um ministério exclusivo para a cultura, que viria a ser extinto em 1985.

destinado a afirmar o poder régio em Portugal (Brito, 1989), que teria fim imposto pelo terramoto de 1 de novembro do mesmo ano (Seabra, 1993; Nery e Castro, 1999)³. *Espírito empresarial*, pelo facto de um grupo de financeiros, tendo como mentor e figura agregadora o Intendente-geral da polícia, Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805), ter aderido à ideia de um novo e grandioso teatro de ópera em Lisboa e avançado com o financiamento. Este núcleo de homens de negócios estaria mobilizado pelo investimento na sociabilidade que este edifício público podia proporcionar à burguesia lisboeta (Nery e Castro, 1999; Carvalho, 1993).

Apesar da gestão do TNSC ter sido entregue a empresários, os sucessivos governos atribuíram-lhe significativo apoio financeiro, através de subsídios ou de verbas de lotarias (Cymbron, 2009); isto, para além de, no século XIX, o Estado ter tido intervenção direta em situações de falência de empresas gestoras do funcionamento do teatro (conforme preâmbulo do Decreto-Lei nº 35775, de 31 de Julho de 1946). Na figura de proprietário, o Estado também apresentou falhas, como no caso, designadamente, do agravamento da situação económica do teatro por altura do seu primeiro centenário, com a suspensão do subsídio estatal (Nery e Cruz, 1999).

A década de 40 do século XX consolidou a marca distintiva inicial do S. Carlos, fomentando-se a imagem de um teatro frequentado maioritariamente pela elite social e acedido mediante normas restritivas: do uso obrigatório de traje de cerimónia nas récitas de estreia à disparidade do custo dos bilhetes por tipo de lugar, garantindo a exibição da diferenciação social dos espetadores (Ribeiro, 2012). A reabertura do TNSC, em dezembro de 1940, depois de obras de requalificação de grande vulto, integrou-se nos festejos dos centenários da fundação e da restauração da independência do país, num cerimonial que perpetuava o seu prestígio hierárquico no campo musical em Portugal (Carvalho, 1993). Na celebração dos 150 anos do teatro, em 1943, foi adotada a designação de Teatro Nacional de São Carlos.

Em 1946, o Decreto-Lei nº 35775, de 31 de julho, colocou-o sob administração direta do Estado, ficando subordinado ao Ministério da Educação Nacional e na dependência da Direção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Com tal mudança, procurava-se estabelecer as condições necessárias para o “cumprimento da sua missão cultural, fazendo dele o fulcro da atividade musical portuguesa” (Decreto-Lei nº 35775, de 31 de julho). Data simbólica, uma vez que aquela alteração fez com que o Estado acumulasse, desde então, e no âmbito da sua tarefa genérica de regulador das atividades culturais e

³ Para uma visão do panorama da atividade operática nesta época, em Portugal, bem como dos espaços que acolhiam espetáculos músico-teatrais, ver as seguintes obras: Brito, 1989; Moreau, 1999; Nery e Castro, 1999; Cruz, 2008.

artísticas, os papéis de proprietário, gestor, administrador, empresário e programador (Cummings e Katz, 1989).

No longo diário das temporadas do TNSC que Mário Moreau (n.1926)⁴ exaustivamente elaborou (Moreau, 1999), o relato da época 1973-74 encerra mencionando o profundo impacto da revolução de 25 de Abril de 1974 na vida do país, salientando dois resultados “imediatos” para o teatro. Em consonância com a tendência para o quebrar de convenções de que a democracia era portadora, cessava a obrigatoriedade de usar traje de cerimónia nas récitas de estreia, quase sempre noturnas. A outra imediata consequência da mudança de regime operou-se na direção do teatro. João Paes (1928-1963) substituiu João de Freitas Branco (1922-1989), que dirigia o TNSC desde 1970 e passou a integrar o III governo provisório, como secretário de estado da Cultura e Educação Permanente. De notar que o programa daquele governo, chefiado por Vasco Gonçalves, apontava a necessidade de reestruturar os teatros nacionais, com o desígnio de atingir “pleno rendimento cultural ao serviço de parcelas muito mais vastas de população” (Programa do III governo provisório). O TNSC entrava num período marcado por indecisões políticas quanto ao seu estatuto e funcionamento (Cymbron, 2009), num cenário de fundo em que “a revolução não corria na cultura tão depressa como se queria” (Dionísio 1993: 214). Em *Ir a S. Carlos*, Augusto M. Seabra defende que, em continuidade com a I República – para a qual o S. Carlos foi “uma questão atravessada”, pela identificação do hábito de ir à ópera com a monarquia – a democracia pós-25 de Abril “nunca soube bem o que fazer de S. Carlos” (Seabra, 1993: 99).

Se os rumos para a cultura e para as estruturas na sua dependência, como os teatros nacionais, permaneciam numa situação de predominante indeterminação, para o TNSC a segunda metade da década de 70 foi uma época movimentada do ponto de vista organizacional, influenciando a reconfiguração do campo da ópera em Lisboa. Tempo de reajustamentos, alavancados principalmente pelo projeto, do novo diretor do TNSC, de dar início à “instalação dos Corpos artísticos e técnico-profissionais Residentes: orquestra, cantores, cenografia, etc.” (Cruz, 1992: 80). O TNSC foi dotado com uma orquestra (Orquestra Filarmónica de Lisboa) e acolheu os cantores portugueses que atuavam desde 1963 na Companhia Portuguesa de Ópera (CPO), extinta em 1975. Com sede no Teatro da Trindade e enquadrada nas atividades da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), esta Companhia operática, dirigida por José Serra Formigal (1925-2011), constituía um centro de oportunidades para a carreira de um conjunto de agentes artísticos portugueses e iniciou um significativo processo de

⁴ Investigador e diretor-geral do TNSC, de 1982 a 1984.

difusão da ópera (Domingos, 2007). A nova direção da FNAT, que passou a designar-se Inatel, fundamentava a decisão da extinção da CPO com a justificação de que era missão do TNSC prosseguir o esforço que o Teatro da Trindade até aí desenvolvera na área da ópera (Ibidem, 205). Em junho de 1977, foi criada a Companhia Nacional de Bailado (CNB), que viria a participar na programação das temporadas seguintes do TNSC (Moreau, 1999). O TNSC expandia-se, tornando-se mais diversificado em perfis artísticos e técnico-artísticos. Mas, apesar da manifesta expansão, alguns consideravam que as potencialidades desta estrutura produtiva não eram adequadamente fomentadas (Carvalho, 1993).

As redefinições estatutárias do TNSC, consagradas em lei entre 1979 e 1980, reconheceram e vieram formalizar a afirmação do teatro como estrutura de produção e criação artística. Este tipo de reestruturação sinaliza também, por parte do Estado, uma crescente atenção à definição dos instrumentos de regulamentação do apoio e financiamento das artes e da cultura. Assim, em 1979, o V governo constitucional atribuiu ao TNSC, e a outras estruturas na dependência da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), o estatuto legal de instituto público, dotado de autonomia administrativa e financeira (Decreto-Lei nº 533/79, de 31 de dezembro). Visava-se “abrir caminhos que facilitem as atividades culturais, sobretudo aquelas que necessitam de um efetivo apoio estatal”, encarando a institucionalização do TNSC, do Teatro Nacional de D. Maria II e de outras entidades em organismos “autónomos e desburocratizados” como condição da sua transformação “em agentes efetivos de uma política cultural dinamizadora no âmbito de todo o espaço cultural português”. No preâmbulo do diploma mencionado, valorizam-se os princípios da autonomia e de desburocratização, considerando a autonomia financeira como facilitadora de “liberdade criativa” e “conquista de um público”.

O processo de reconhecimento, que a produção legislativa denota, culmina em 1980 com a instituição de uma empresa pública denominada Teatro Nacional de S. Carlos, E. P. (Decreto-Lei nº 259/80, de 5 de agosto), num caso similar ao que outros teatros nacionais vivenciaram. Segundo a lei, as alterações no trajeto do TNSC nos últimos anos, tinham-lhe permitido “alinhar ao lado das salas de ópera mais importantes da Europa”, estando em falta uma “correspondente revisão de leis, estruturas e quadros, sem a qual o progresso já verificado estiolará necessariamente”. A transformação do TNSC em empresa pública aproximava-o, segundo o diploma, do regime de autonomia praticada em instituições congéneres europeias e proporcionaria uma maior “flexibilidade de gestão e impedindo o anquilosamento das carreiras artísticas”. Salienta-se, de novo, a visão de uma relação estreita entre autonomia – administrativa,

financeira e patrimonial – e flexibilidade de gestão e o cuidado na administração das carreiras profissionais. Contas, contratos e outras operações ficavam isentos do julgamento e da aprovação do Tribunal de Contas e da Direcção-Geral da Contabilidade Pública.

Logo no ano seguinte, em 1981, os termos do diploma que instituía o Teatro Nacional de S. Carlos, E. P. eram alterados. Com efeito, o Decreto-Lei nº 123/81, de 25 de maio, procedeu a um reajuste nos papéis internos, declarando desadequado o facto de o presidente do conselho de gerência do teatro deter simultaneamente a responsabilidade direta e exclusiva pela orientação e direcção artística. Tal acumulação gerara a “maioria das dificuldades com que teve de confrontar-se a gestão da empresa durante os últimos meses” (Moreau, 1999: 216), de acordo com o secretário-geral da Cultura.

A evolução do TNSC nos anos 80 evidencia um caminho no sentido da profissionalização dos seus elementos, incluindo a vinculação contractual no teatro, numa tendência quase exclusiva das carreiras artísticas prosseguidas em organizações de maior escala, como orquestras sinfónicas e teatros de ópera (Menger, 1999). De registar, nesta década, a ocorrência de conflitos laborais que opuseram os trabalhadores e o governo, como sucedeu na temporada 1982-83, e alguns episódios conflituais entre diferentes departamentos do TNSC, particularmente agudizados no período de 1988 a 1992 (Moreau, 1999; Cruz, 1992). Excetuando o eventual efeito de resquícios do clima pós-revolucionário, tais conflitos não são alheios ao funcionamento dos teatros de ópera, quer pela complexidade organizacional característica destas estruturas, onde é frequente a tensão entre as lógicas de produção na gestão/administração e os valores artísticos que orientam a criação, quer ainda pelo forte desfasamento entre as despesas e os rendimentos associado à produção deste género de espetáculo (Martorella, 1982; Atkinson, 2006).

A mencionada fase das temporadas de 1988-89 a 1991-1992 decorreu num “clima de hostilidades” (Moreau, 1999: 229) entre a administração e outros setores, como a orquestra, em consequência do que terá sido a “desastrosa gestão, administrativa e artística, iniciada em Agosto de 1988” (Cruz 1992: 4). A temporada de 1991-1992 registou o fim do regime de empresa pública, sendo criada uma fundação de direito privado e utilidade pública, a Fundação de São Carlos, a que foi entregue a responsabilidade da conservação do teatro, da produção de espetáculos de ópera, da manutenção da Orquestra Sinfónica Portuguesa, criada em 1993, e da Companhia Nacional de Bailado (Decreto-Lei nº 75/93, de 10 de março). Repare-se, nos seguintes depoimentos, no contraste das perspetivas expressas pelo responsável pela decisão, por um lado, e por um trabalhador da empresa extinta, o maestro Manuel Ivo Cruz (1935-

2010), por outro lado. No primeiro depoimento, é reconhecível um argumento pró-liberal e no segundo denuncia-se a colocação dos trabalhadores na precariedade e o derrube de um projeto de estabilidade:

“[a subsecretária adjunta do secretário de estado da cultura do XII governo] tomou uma primeira medida polémica: a extinção da empresa pública do Teatro Nacional de São Carlos [que] era uma empresa pública falida. (...). Porque as carreiras artísticas funcionavam como no resto da função pública: utilizava-se a mesma progressão na carreira e, à medida que envelheciam, os artistas ganhavam mais e produziam menos. (...) Maria José [Nogueira Pinto] desejava dar uma vida própria a cada departamento e pretendeu libertar o orçamento [do TNSC] para este se dedicar sobretudo à ópera, que era a sua vocação primeira: ‘Percebemos que, com as regras da função pública, era impossível executar aquele programa, portanto constituir uma fundação era uma forma de resolver a questão e [...] conseguir por o teatro a funcionar’ (...) Defensora da libertação dos agentes culturais do poder do Estado, Maria José foi, portanto, a responsável pela passagem do Teatro Nacional – empresa pública – a Fundação” (Câmara, 2013: 136-137)

“(...) o caos instalou-se na Empresa Pública do Teatro Nacional de S. Carlos, proporcionando ao Governo a sua extinção nos termos de um decreto recentemente aprovado pelo Tribunal Constitucional, acarretando a dissolução dos vínculos laborais que garantiam os postos de trabalho aos Artistas profissionais dos seus diversos quadros orgânicos – depois de 4 anos de públicos vexames, desconsiderações e injustificadas quebras no fluir das carreiras. Pena é que, na véspera da celebração do seu II Centenário e no limiar da plena vivência de Portugal na Comunidade Europeia, o S. Carlos não seja hoje mais do que o cemitério das radiosas esperanças de destino europeizante, abertas aos profissionais portugueses pelas Administrações anteriores (...)” (Cruz, 1992: 4).

O modelo da fundação, tal como o diploma que a instituiu permite constatar, tinha por finalidade concretizar a colaboração, considerada indispensável, da sociedade civil, “através da participação desinteressada de agentes económicos privados, que possam contribuir com os seus conhecimentos e experiência para este propósito generoso” (Decreto-Lei nº 75/93, de 10 de março). O conjunto de fundadores integrava o Estado e algumas empresas públicas e privadas – Radiodifusão Portuguesa, E. P.; Radiotelevisão Portuguesa, S. A. ; SOMEC, Sociedade Metropolitana de Construções, S. A.; TLP, Telefones de Lisboa e Porto, S. A. ; Banco Comercial Português, S. A – e o desígnio principal da Fundação de São Carlos consistia no auto-financiamento do teatro. Os diplomas que instituíram esta e outras fundações participadas pelo Estado

reafirmavam concepções igualmente presentes na que foi apresentada, em 1986, como Lei do Mecenato (Decreto-Lei nº 258/86, de 28 de agosto), segundo a qual o apoio financeiro à criação, à ação e à difusão cultural, não devia constituir competência exclusiva dos poderes públicos. Este diploma, apontando para a atribuição de incentivos fiscais como contrapartida do patrocínio empresarial a atividades de reconhecido mérito cultural, surgiu na continuidade de um discurso acentuado na sociedade portuguesa a partir de meados dos anos 80. Como pode ler-se no programa do X governo constitucional – que tomou posse em novembro de 1985, iniciando um ciclo de dez anos de governos sociais-democratas –, na secção dedicada à cultura, verifica-se um explícito direcionamento na promoção da participação empresarial no apoio à cultura:

“O patrocínio particular e empresarial, facto social de crescente dimensão dos países europeus, contribuiu para o dinamismo da vida cultural e para a desejável diversificação das fontes de apoio. O Governo procurará corresponder a esta tendência quer através de medidas jurídicas e fiscais, quer facultando informações e contactos relativamente a projectos susceptíveis de virem a ser patrocinados” (programa do X governo constitucional).

No final dos anos 1980, a ação social empresarial passou, pois, a ser incentivada a partir do dispositivo legal que instituiu o mecenato cultural, o qual criava “condições capazes de permitir aos particulares apoiar decididamente a criação cultural portuguesa [definindo um quadro de deduções fiscais]”, isto dada a “especial responsabilidade” de toda a comunidade no apoio financeiro à criação, à ação e à difusão cultural (Decreto-Lei nº 258/86, de 28 de Agosto⁵). A Lei do Mecenato colocou o setor empresarial como importante financiador da cultura, através da atribuição de donativos ou de outro tipo de apoio financeiro a organizações culturais, numa intervenção simultaneamente complementar e extensiva da ação do Estado. Enquanto lugares de produção e acumulação económica, as empresas distanciavam-se das figuras individuais e da relação tutelar que caracterizara fases anteriores do mecenato, podendo até ver-se neste seu modo de participar na comunidade a face externa de uma ‘cultura de empresa’ (Santos e Conde, 1990). Num inquérito às empresas portuguesas, realizado em 1988, com a finalidade de conhecer os seus interesses no mecenato e, mais concretamente, na Lei de 1986, sobressai, entre outros resultados, que as empresas beneficiavam mais os bens culturais de elevado prestígio, fossem eles expressões de

⁵ De notar que, desde 1986, a legislação foi objeto de diversas alterações. O mecenato cultural foi regulado pelo Estatuto do Mecenato (Decreto-Lei nº 74/99, de 16 de março) e é atualmente abrangido pelo Estatuto dos Benefícios Fiscais (Decreto-Lei nº 108/2008, de 26 de junho).

cultura contemporânea ou géneros culturais clássicos (ópera e música erudita ou património histórico) (Ibidem).

Com a passagem de empresa pública a fundação, o TNSC protagonizava o que foi considerado um ensaio do princípio da desestatização aplicado à gestão de espaços culturais (Henriques, 2002). No campo dos *media*, fora aberta, em 1990, a possibilidade de criação de canais televisivos privados, resultante da revisão constitucional de 1989 (Lei Constitucional nº 1/89 de 8 de julho), que colocou fim à garantia das nacionalizações e conferiu ao sistema económico maior flexibilidade (Marques, 1990). E como acima se viu, já na década de 80 se disseminava na sociedade portuguesa o discurso incentivador da assunção de responsabilidades pela sociedade civil no apoio e financiamento dos serviços tradicionalmente assegurados exclusivamente pelo Estado. Não por acaso, o apelo e o incentivo a parcerias público-privadas emergem e reforçam-se tendo por fundo a vigência de governos sociais-democratas, sendo de assinalar que o XI governo, eleito em 1987, foi o primeiro executivo monopartidário (Partido Social Democrata, PSD) com apoio parlamentar maioritário desde 25 de Abril de 1974. Data também de meados dos anos 80 a formalização da adesão de Portugal à Comunidade Europeia, cujas instâncias relevantes na definição de políticas, como a Comissão Europeia, promoviam, desde os anos 80, ações sobre a importância de modalidades de financiamento privado da cultura – incluindo mecenato de empresa e outras modalidades de investimento privado na cultura, como as intervenções de fundações (terceiro setor) e de individuais.

Em suma, em consonância com o que se observara anteriormente noutros países europeus (Grã-Bretanha, Itália, Noruega, Suíça, Espanha, França, entre outros), onde o modelo Estado-Providência fora desgastado pela crise económica dos anos 70, também em Portugal um novo ciclo na vida política e económica, inaugurado em meados dos anos 80, tornou notória a preocupação em desestatizar os serviços públicos e promover e regulamentar a aproximação entre o setor empresarial e o sector cultural.

2. De instituto público a agrupamento complementar de empresas (1995-2013)

O Decreto-Lei nº 88/98, de 3 de abril, que concretiza mais uma viragem no estatuto legal do TNSC, começa por apontar críticas aos anteriores diplomas. O estatuto de empresa pública, introduzido em 1980, revelara-se desadequado ao cariz do organismo em causa, “no qual a desproporção inevitável entre uma reduzida capacidade de gerar receitas próprias e elevados custos de operação implicava, à partida, uma exploração permanentemente deficitária” (Decreto-Lei nº 88/98, de 3 de abril). A sua falta de

operacionalidade conduzira à transformação do teatro em fundação de direito privado e utilidade pública. Porém, como se pode ainda ler no preâmbulo do Decreto-Lei nº 88/98, de 3 de abril, esse estatuto viria a pautar-se pela “clara inadequação do modelo funcional (...) às finalidades que lhe eram atribuídas” (Ibidem). A fraca adesão do capital privado à condição de mecenas, aliada a um Estado que se considerava “isento de uma responsabilidade essencial pelo funcionamento do TNSC” (Ibidem), contribuiu para a acumulação de passivos financeiros e, conseqüentemente, para a diminuição da sua atividade. Os resultados do modelo ‘fundação’ ficariam, de facto, aquém do desejado, continuando o Estado a ser o principal contribuinte para o funcionamento desta estrutura, que denotava estruturalmente problemas de insuficiência orçamental (Santos et al., 1998; Henriques, 2002).

Após uma sumária análise crítica das fórmulas estatutárias aplicadas por governos anteriores, o diploma apontava as vantagens associadas ao novo estatuto do TNSC, que passava a instituto público. Três anos volvidos da criação do ministério da Cultura, no XIII governo, reforçado por um aumento de dotação orçamental para esta área⁶, o regresso à tutela pública do TNSC surge enquadrado numa “missão de serviço público cultural”, cuja relevância justifica a (re)atribuição de autonomia administrativa e financeira. Contudo, o documento não deixa de aludir ao “esforço paralelo indispensável de angariação de financiamentos complementares no seio da sociedade civil” (Decreto-Lei nº 88/98, de 3 de abril).

Embora refletisse, quando comparada com as estratégias delineadas por governos precedentes, a afirmação de uma política estrutural pública para a cultura, a nova condição institucional do organismo não destoava de um paradigma de gestão cada vez mais dominante. Ao nível das relações de trabalho, a título de exemplo, a lei instituiu um sistema misto, prevendo a aplicação do regime da função pública aos funcionários administrativos e o do contrato individual de trabalho aos profissionais dos departamentos técnicos e artísticos. Tal divisão pretendia a “conjugação dos objetivos de rigor indispensáveis na gestão dos dinheiros públicos com uma flexibilidade de funcionamento própria da produção de espetáculos de alto nível artístico, segundo padrões internacionais de excelência” (Ibidem). Esta ‘excelência’ assentava na aplicação de uma “filosofia de gestão” que, entre outros princípios, visava a “desburocratização dos processos de trabalho, nomeadamente através do recurso às novas tecnologias de informação” (Ibidem).

⁶ A partir de 1995 verificaram-se aumentos das percentagens do Orçamento de Estado dedicadas à tutela da cultura na ordem dos 0,5% e 0,6 %. Esta tendência manteve-se até 2006, data a partir do qual se constante uma queda no financiamento público (Garcia et al., 2014: 47).

Num contexto de crescimento económico, em que o país procurava visibilidade internacional através de grandes eventos culturais, como a Exposição Internacional de Lisboa de 1998, o novo estatuto do TNSC traduzia objetivos mais latos, que ultrapassam a própria esfera cultural. A eleição da internacionalização, da formação profissional ou da criação de novos públicos como objetivos de política cultural enunciavam-se, agora, num quadro de crescente interdependência entre cultura e economia, apontando para a inscrição da cultura em lógicas que “direccionam a sua dinâmica para outros fins” (Morató, 2010: 46). Não obstante as reviravoltas institucionais que atravessaram o TNSC, a década de 90 será, em termos de intervenção estatal na cultura, marcada por três tendências essenciais: desmonopolização, privatização e liberalização. São delas expressão, designadamente, o reforço de parcerias público-privadas, evidenciado pela criação de fundações – como a Fundação das Descobertas, em 1991 (que passou, em 1999, a Fundação Centro Cultural de Belém) ou a Fundação de Serralves, em 1989 – e a introdução de critérios economicistas no financiamento e gestão pública da cultura (Henriques, 2002).

Esta lógica irá intensificar-se a partir de 2003, sob o XV governo, de coligação PSD/ Partido Popular (PP), com a aprovação do Orçamento de Estado a prever a perda de autonomia financeira dos institutos públicos, passando estes a deter autonomia meramente administrativa (Lei nº 32-B/2002, de 30 de dezembro). O TNSC seria um dos 11 institutos públicos do Ministério da Cultura a ser visado por esta medida.

Mais tarde, aquando da vigência do XVII governo (Partido Socialista), o TNSC viria a ser objeto de nova reformulação estatutária. A aprovação do Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado (PRACE), em 2005, implicaria mudanças em todos os seus organismos, com a exceção dos corpos policial e militar. Aquele programa, segundo a análise de Juan Mozzicafredo e Carla Gouveia, apresentava como principais metas: a reestruturação da administração direta e indireta, em função da natureza dos ministérios; a reorganização das suas funções, com eventual recurso à subcontratação de serviços; ou a concentração física dos serviços públicos, de forma a criar economias de escala e, assim, proporcionar a partilha de serviços a nível interministerial (Mozzicafredo e Gouveia, 2011).

A menção ao “esforço de racionalização estrutural” surge, de facto, logo nas primeiras linhas do Decreto-Lei nº 160/2007, de 27 de abril, o qual cria o Organismo de Produção Artística, Entidade Pública Empresarial (OPART, E.P.E.), composto pelo TNSC e pela CNB. A resolução do problema da perda de autonomia financeira dos institutos públicos, passará, assim, no caso do TNSC, pela sua transformação em empresa pública, por um lado, e pelo incentivo à partilha de recursos com a CNB, dada

a interseção entre a ópera e o bailado, por outro. Esta opção era justificada pelo facto de a atividade dos organismos ter como *pressuposto* a existência de “instrumentos de gestão empresarial, sem os quais não é possível promover a sustentabilidade dos projetos e o efeito reprodutivo do investimento, na sua dupla dimensão cultural e económico-financeira” (Decreto-Lei nº 160/2007, de 27 de abril). O artigo 3.º dos seus estatutos vem reforçar esta dupla dimensão, sujeitando a empresa aos poderes de superintendência e tutela dos ministérios das Finanças e da Cultura, com base num contrato-programa⁷ que define os seus direitos e obrigações.

No primeiro relatório de gestão e contas (2007), o então presidente do Conselho de Administração (CA) do OPART, Pedro Santos Moreira (n.1970)⁸ realçava o cariz “particularmente relevante e inédito [da OPART] no setor da cultura em Portugal”, uma vez que se estava, na sua visão, perante um processo que implicava a transmutação de princípios de gestão empresarial para uma entidade que, apesar dos vários episódios da sua evolução, era, à altura, um instituto público. Para a realização desta operação, anunciavam-se seis linhas de orientação, no horizonte 2008-2009: “garantia dos padrões de excelência das prestações artísticas”; “aumento do volume de atividade artística”; “captação de novos públicos e abertura à sociedade civil”; “dinamização de atividades conjuntas”; “aumento das receitas próprias” e a já mencionada “organização e a qualificação dos seus membros” (OPART, 2007: 29).

O reconhecimento da responsabilidade de Diretores Artísticos na “manutenção dos padrões de excelência” não excluía a preponderância de objetivos a atingir, pré-determinados no contrato-programa. Apesar de se admitir a sua “difícil mensuração (p. e. notoriedade das marcas, angariação de novos públicos, formação de novos artistas)” (Ibidem: 17), estes objetivos denotam a ênfase no *quantitativo*, sendo a atividade desenvolvida avaliada à luz do número de espetáculos apresentados e do volume de espetadores obtidos. Repare-se que a quase inexistência de concorrência veio concentrar o esforço do CA mais no cumprimento da primeira meta do que no da segunda, praticamente garantida. Aliás, o relatório estabelece como objetivo “abrir o Teatro Nacional de São Carlos, frequentado por um público de *habitués* ao longo dos anos, à sociedade civil”, chegando, ainda assim, a reconhecer dificuldades à “renovação das gerações” e à “formação de novos públicos” (Ibidem: 32), resultantes da elevada taxa de renovação de assinaturas.

⁷ O que não dispensa a aprovação de planos de atividades anuais e plurianuais por parte das respectivas tutelas (Art.º 8).

⁸ Com formação académica em gestão e organização de empresas, políticas e gestão de recursos humanos, Pedro Santos Moreira foi diretor da licenciatura em Gestão de Recursos Humanos e integrou a Comissão Executiva do Departamento de Ciências de Gestão do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.

A par do aumento do número de eventos, a receita de sucesso do empreendimento compreendia: o melhor aproveitamento de recursos, inclusive do trabalho dos artistas (através, por exemplo, de realização de espetáculos que reunissem elencos de ambos os organismos); o aumento das receitas próprias, com destaque para o protocolo de mecenato estabelecido entre o TNSC e o Millenium-BCP, no valor de um milhão de euros (período 2008-2009); a rentabilização do “espaço nobre” por via do seu aluguer para eventos; a venda de espetáculos de menor dimensão a autarquias ou, ainda, a “possibilidade, sujeita à aprovação da tutela, de aumento dos preços dos bilhetes no TNSC” (Ibidem: 35).

Por fim, a concretização destes objetivos seria facilitada por uma empresa que se atribuía uma organização mais eficiente e um conjunto de funcionários devidamente qualificados. Tanto o TNSC como a CNB, de acordo com o relatório citado, não possuíam até à data um organigrama pré-definido, organizando-se antes “por um sistema de gestão típico de empresas familiares tradicionais de média dimensão [com] todo o poder concentrado no topo, ausência de uma linha hierárquica (...), um centro operacional estruturado adhocriticamente em função do poder informal dos atores (...)” (Ibidem: 13).

O modelo de organização proposto apresentava como núcleo central o *projeto* – de carácter artístico ou infra-estrutural – devendo o mesmo resultar da articulação entre o seu gestor e as áreas de suporte (recursos humanos, marketing, etc.).

A transformação de um instituto em empresa pública assinala uma significativa mudança de paradigma na providência de serviços públicos. À semelhança do que sucede na União Europeia (e do que tem sido promovido através do controlo das despesas orçamentais), os princípios de gestão empresarial, agrupados sob a categoria de *Nova Gestão Pública*, foram gradualmente introduzidos no domínio público, em áreas como a saúde e a educação: a profissionalização da gestão; a preocupação com a contenção de custos (o ‘fazer mais com menos’); a descentralização das unidades; a definição de objetivos de produção e avaliação do desempenho quer dos trabalhadores, quer da própria empresa; ou a defesa do contrato individual em detrimento dos contratos coletivos de trabalho (Carvalho, 2009: 52-57). A estes acrescentamos, dada a especificidade do objeto em questão, a procura de fontes de financiamento alternativas, prioritariamente do setor empresarial.

A aplicação deste programa de gestão não deixou, contudo, de ser polémica. O privilégio de um critério – a capacidade de gerar capital – implicará a secundarização dos restantes. Neste sentido, a redução de custos poderá depender “tão só, do

inegociável: abaixamento da performance técnico-artística, insatisfação da boa parte dos seus públicos [...], descredibilização da organização junto das suas congéneres, desmotivação dos corpos artísticos, etc.” (Mira, 2011: 171)⁹.

A decisão de alteração do estatuto do TNSC provocou, logo em 2007, a demissão do que era, à época, o diretor artístico, Paolo Pinamonti (n.1958)¹⁰. Na carta endereçada às autoridades competentes, o musicólogo e maestro italiano terá justificado a sua decisão com base na situação financeira da instituição e nas novas condições de gestão previstas (*apud* Carvalho, 2011: 173). De facto, a constituição do OPART decorreu num contexto de constrangimento financeiro, cenário que não só nunca se inverteu, como viria a agravar-se. Em finais de 2009, o relatório de contas da empresa pública fazia alusão “ao redobrado esforço de contensão”, fruto quer do contexto macroeconómico, quer da condição deficitária da empresa desde a sua criação. Tal esforço conduzia, por exemplo, “ao adiar de despesas e investimentos importantes no médio prazo”, em particular nalgumas “contratações urgentes do ponto de vista artístico (bailarinos, equipa técnica e artística) que estavam previstas no orçamento logo desde o início do ano” (OPART, 2009: 7). No ano seguinte, já sob nova direção, de Jorge Salavisa (n.1939)¹¹, o CA classificava a situação da tesouraria como “preocupante”, impossibilitando investimentos prioritários e atrasando os pagamentos a trabalhadores e fornecedores, algo que “põe seriamente em causa a capacidade negocial e o bom-nome, nacional e internacional, do OPART” (OPART, 2010: 4)¹².

Embora a posição financeira da empresa tenha sido instável desde o seu primeiro momento, esta situação explica-se, em parte, pelos montantes de mecenato abaixo do conjecturado. Logo em 2008, a instituição admitia que, não obstante a previsão de contribuições da parte do Millennium BCP na ordem de 1 milhão de euros, estas haviam sido reduzidas a metade deste valor (OPART, 2008: 4). Um ano depois, os dados contidos no relatório de contas do 3.º trimestre indicavam a manutenção dos valores do mecenato abaixo da previsão realizada, apesar dos subsídios à exploração concedidos pela Fundação Ernst von Siemens à ópera *Agrippina*, e pelo Turismo de Portugal ao *Festival ao Largo* (OPART, 2009: 8-9). Finalmente, verificar-se-ia a diminuição dos contributos mecenáticos de 7,5% dos rendimentos em 2010 (abaixo das

⁹ José António Mira é mestre em Administração e Políticas Públicas e músico na Orquestra Sinfónica Portuguesa.

¹⁰ Pinamonti viria a ser novamente contratado pelo TNSC, enquanto consultor artístico, em meados de 2013.

¹¹ Jorge Salavisa foi diretor artístico do Ballet Gulbenkian, diretor da CNB e diretor artístico do São Luiz Teatro Municipal.

¹² O valor da Indemnização Compensatória (transferência do Orçamento de Estado para a instituição) ter-se-á mantido na ordem dos 18 milhões de euros ao longo de 2008, 2009 e 2010 (OPART 2010, 3).

previsões) para 5,6% em 2011, devido à diminuição dos apoios concedidos pelo Millennium BCP (OPART, 2010: 7; OPART, 2011: 57).

Se ao longo da década de 90 a prática do mecenato se circunscreveu a grandes empresas – banca e seguros, em particular –, um fenómeno que pode ser atribuído ao débil parque empresarial (Santos, 2012), a crise económica de 2008 e o seu impacto no mundo financeiro viria a obrigar a uma redução de custos generalizada. Num balanço final, podemos constatar que quer a percentagem dos contributos dos mecenas, quer a receita garantida pelas bilheteiras, 5% em 2011 (OPART, 2011: 57), tornam inevitável a quase exclusiva dependência de fundos públicos.

O agravamento da crise económico-financeira em Portugal no ano de 2011, marcado pela assinatura de um programa de austeridade entre governo e Troika¹³ e por eleições legislativas antecipadas¹⁴, gerou uma profunda instabilidade na empresa. Meses após o anúncio da intenção de extinguir o OPART por parte da então ministra da Cultura, Gabriela Canavilhas (n.1961), defensora da criação de um Agrupamento Complementar de Empresas no setor cultural, o TNSC e a CNB seriam obrigados a uma redução da atividade (Público, 2011).

Sob as linhas gerais de orientação do Plano de Redução e Melhoria da Administração Central (PREMAC), aprovado pelo XIX governo, em julho de 2011 – visando reduzir os custos da Administração Central do Estado e a implementação de modelos de gestão privada – o TNSC será transformado numa empresa pública e integrado num Agrupamento Complementar de Empresas (Decreto-Lei nº 208/2012, de 7 de setembro).

Apesar do seu fim à vista, coube ao OPART não só assumir a gestão dos dois organismos como também planear a transferência de competências para a prevista nova estrutura, a GESCULT – Serviços Partilhados na Cultura, ACE. Num contexto de aplicação de medidas de austeridade, o financiamento público contemplado sofreu uma diminuição na ordem dos 20% em 2012 (OPART, 2012: 6)¹⁵, levando a empresa para o “limiar da sobrevivência” (Ibidem: 6). A situação, segundo o Conselho de Administração, era especialmente preocupante no respeitante ao TNSC, podendo mesmo “estar a assistir-se ao fim do modelo de casa de ópera que o TNSC foi desde a sua génese” (Ibidem: 6).

¹³ Grupo trilateral composto por Comissão Europeia, Fundo Monetário Internacional e Banco Central Europeu.

¹⁴ Decorrentes da não aprovação do Plano de Estabilidade e Crescimento (PEC) IV pelo Parlamento e consequente demissão do governo. O PSD saíria vencedor das eleições, tendo constituído um governo de coligação juntamente com o PP.

¹⁵ O relatório de contas de 2012 encontra-se publicado, embora não tenha sido sujeito a aprovação.

A criação do TNSC, E.P.E decorre, de acordo com o estatuto providenciado pelo Decreto-Lei nº 208/2012, de 7 de setembro, que instituiu a GESCULT, da necessidade de articular “os objetivos de racionalização de recursos” com a “especificidades próprias” (Decreto-Lei n.º 208/2012, de 7 de setembro) inerentes a cada organismo. As mudanças, contudo, tendiam a limitar-se a uma reorganização das competências de gestão, não contemplando a forma de governo da instituição. Apesar de o TNSC passar a auferir do seu próprio CA, uma grande parte dos poderes de gestão – inclusive a recolha de apoios mecenáticos – seriam da responsabilidade do GESCULT, à semelhança do que acontecia com as outras empresas públicas integradas neste agrupamento (a CNB, a Cinemateca Portuguesa, o Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Nacional S. João).

O cariz mais formal do que material das alterações empreendidas, dado que se mantém o estatuto de empresa pública, poderá explicar, em primeiro lugar, a quase indiferença com que a suspensão da GESCULT (Decreto-Lei nº 36/2013, de 11 de março) e o consequente regresso às funções do OPART foram recebidos; e, em segundo lugar, a perpetuação do cenário de crise em que o TNSC se encontrava. Note-se que o diploma que suspendeu a GESCULT não explicitou os motivos da deliberação, deixando a incógnita quanto a futuros modelos para o TNSC¹⁶.

Aproximadamente um ano após esta medida, o secretário de estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier (n.1965), anunciou que o TNSC ficaria sem a figura de diretor artístico no próximo triénio (Costa, 2014). Contará, no seu lugar, com um “consultor para a programação” do teatro, papel atribuído a Paolo Pinamonti, o atual diretor do Teatro de la Zarzuela, em Madrid, e o *programador-empresário* possível para o único teatro de ópera do país, numa opção justificada pelo “conhecimento da organização e o seu historial” e pela posse de uma “rede de contactos internacional” (Ibidem).

3. Conclusão

Da análise desenvolvida em torno da evolução dos estatutos do TNSC e dos seus figurinos de gestão retiram-se algumas ideias principais. Em primeiro lugar, ressalta a continuada tentativa do Estado na definição de um enquadramento legal capaz de conjugar as suas responsabilidades no apoio à preservação patrimonial, bem como à promoção da criação e produção artística, com as oscilações de recursos financeiros

¹⁶ Num artigo publicado no jornal *Público*, o crítico cultural Augusto M. Seabra interpreta esta decisão com base na polémica à volta do subfinanciamento da Cinemateca. A GESCULT supunha cada uma das instituições integradas no seu seio “como entidades empresariais, e nesse sentido impossibilitadas de qualquer recurso adicional que pudesse provir da Direcção-Geral do Orçamento” (Seabra 2013, *online*). A sua suspensão garantiu assim o regresso da Cinemateca ao estatuto de instituto público e, por conseguinte, o acesso direto a financiamento adicional.

(públicos e privados), sem os quais não há sustentabilidade do teatro e das suas formações artísticas. A questão ‘O que fazer de S. Carlos’?, colocada desde a I República (Seabra, 1993), repete-se com particular intensidade desde 2008, em contexto de fortes restrições orçamentais nas finanças públicas e de algum abrandamento da participação privada na cultura.

Repare-se também no modo como evolui a correspondência entre opções dos governos e as suas orientações ideológicas. Se, na década de 90, é ainda visível a distinção quanto às escolhas dos executivos socialista e social-democrata – o primeiro adotando a figura do instituto público e autónomo (embora integrando alguns ditames da gestão privada), o segundo tendendo preferencialmente a adotar modelos de desestatização –, nos anos 2000 verifica-se a confluência de ambos em práticas da denominada *Nova Gestão Pública*. O projeto da criação de um agrupamento complementar de empresas para a área da cultura vem demonstrar tal aproximação, a que não é alheia a conjuntura de crise comumente atravessada.

Como se viu, a partir de meados da década de 80 e ao longo dos anos 90, as alterações estatutárias do TNSC irão acompanhar as tendências de crescente inter-relação entre as esferas da cultura e da economia, por um lado, e de progressiva integração, no trabalho artístico, de lógicas empresariais e da superação da tradicional incompatibilidade ideológica entre artistas e empresários, por outro. A transformação do TNSC em empresa pública, em 1980, e sobretudo, mais tarde, a passagem a fundação, surgem fundamentadas em dois princípios fundamentais: a crença na maior eficácia de um tipo de gestão privada, face àquela tradicionalmente praticada pelo Estado; e, concomitantemente, o distanciamento da ideia de financiamento da cultura assegurado exclusivamente pelo Estado.

Esta lógica, em consonância com a aprovação da Lei do Mecenato em 1986, não obteve, contudo, os resultados esperados. Ao analisarmos os diversos preâmbulos dos regimes legais do TNSC deparamo-nos, face à distância entre o almejado e o realmente alcançado, com constantes reavaliações das estratégias empreendidas, as quais, em geral, denotam quão delicada é a relação entre a promoção da cultura e a defesa da sua abertura ao mercado. Mesmo a decisão de vincular o TNSC a um modelo de instituto público, em 1998 – num contexto, novo, de reconhecimento e afirmação de uma política autónoma para a cultura e de aumento de financiamento público nesta área – não deixou de procurar a aproximação a algumas linhas da gestão privada. Seria, mais tarde, com a fusão do TNSC e do CNB no OPART, que os princípios da *Nova Gestão Pública* seriam postos em prática de modo pleno. O seu acento na lógica de *projetos* parece confirmar a tendência analisada por Boltanski e Chiapello, segundo a qual tanto

as empresas, independentemente do seu cariz, como a própria sociedade como que dão corpo a uma amálgama de projetos em rede, os quais “exigem um certo compromisso (...) e pressupõem a monitorização por outros participantes das qualidades que todos devem colocar em prática” (Boltanski e Chiapello, 2007: 107).

O caso da gestão do TNSC evidencia como a passagem de “axiomas não testados” (Carvalho 2009: 32) ao plano prático pode ser problemática. Num contexto de recessão económica e de austeridade, a confiança quer nos resultados produzidos por uma gestão de tipo privada, quer nos benefícios provenientes da *responsabilidade social* mecenática revelou ser excessiva nas suas expectativas. A julgar pela situação do TNSC nos mais recentes anos, é a própria sobrevivência da instituição e da sua identidade – incluindo o que respeita à programação de um teatro de ópera e aos perfis profissionais que requer – que se encontra em jogo. Permanece, pois, por resolver o dilema central deste teatro, já diagnosticado aquando do seu bicentenário, em 1993 (Seabra, 1993): fazer parte de circuitos internacionais e promover intérpretes locais, conjugando as vertentes de exibição e produção.

Referências Bibliográficas

Atkinson, Paul (2006) *Everyday Arias: An Operatic Ethnography*. Lanham MD: AltaMira Press.

Bakhtin, Mikhail (2007) *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press.

Bolstanski, Luc, & Chiapello, Eve (2007) *The new spirit of capitalism*. Londres: Verso.

Brito, Manuel Carlos (1989) *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press.

Câmara, Maria João (2013) *Maria José Nogueira Pinto. Uma vida invulgar*. Lisboa: Oficina do Livro.

Carvalho, Mário Vieira (2011) “Macdonaldização da comunicação e arte como fast food: sobre a recepção de Das Märchen”, Correia, Alda, Fragoso, Gabriela, Ribeiro, Fernando & Canaveira, Manuel (eds.), *A Arte da Cultura (Homenagem a Yvette Centeno)*. Lisboa: Colibri, pp. 169-196.

Carvalho, Mário Vieira (1993) *Pensar é Morrer. O Teatro de São Carlos. As mudanças de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Carvalho, Teresa (2009) *Nova Gestão Pública e Reformas de Saúde*. Lisboa: Sílabo.

Costa, Tiago Bartolomeu (2014) “A nova vida do São Carlos só vai ter Pinamonti como consultor”. *Público* (online). <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-nova-vida-do-sao-carlos-sem-director-artistico-mas-um-consultor-de-peso-paolo-pinamonti-1627311> (consultado em 25 de outubro de 2014).

Cruz, Manuel Ivo (1992) *O Teatro Nacional de S. Carlos*. Porto: Lello.

Cruz, Manuel Ivo (2008) *O Essencial sobre a Ópera em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Cummings, M.C., & Katz, R.S (1989) “Relations between government and the arts in Western Europe and North America” Cummings, Jr., M.C & Schuster, J.M.D (eds.), *Who’s to pay for the arts? The international search for models of arts support*. New York: ACA Books, American Council for the Arts, pp.5-14.

Cymbron, Luísa (2009) “Teatro Nacional de São Carlos”, Castelo-Branco, Salwa, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*.Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 1253-1255.

Dionísio, Eduarda (1993) *Títulos, Ações e Obrigações: a cultura em Portugal (1974-1994)*. Lisboa: Edições Salamandra.

Domingos, Nuno (2007) *A Ópera do Trindade: O papel da Companhia Portuguesa de Ópera na “política social” do Estado Novo*. Lisboa: Lua de Papel/INET.

Garcia, José Luís (coord.), Lopes, João Teixeira, Neves, José Soares, Gomes, Rui Telmo, Martinho, Teresa Duarte, & Borges, Vera (2014) *Mapear os recursos, levantamento da legislação, caracterização dos atores, comparação internacional*. Lisboa: GEPAC/Secretário de Estado da Cultura. <http://www.gepac.gov.pt/cultura-2020.aspx>.

Henriques, Eduardo Brito (2002) “Novos Desafios e Orientações das Políticas Culturais: Tendências nas Democracias Desenvolvidas e Especificidades do Caso Português”, *Revista Finisterra*, 73 (37): 61-80.

Hespanha, António (1997) *Panorama Histórico da Cultura Jurídica Europeia*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Marques, Maria Manuel Leitão (1990) “A Constituição Económica Portuguesa depois da Revisão Constitucional de 1989”, *Oficina do CES*, 16, Coimbra, Centro de Estudos Sociais. <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/16.pdf>

Martins, Moisés Lemos (2002) *A linguagem, a verdade e o poder: ensaio de semiótica social*. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian.

Martorella, Rosanne (1982) *The Sociology of Opera*. Nova Iorque: Praeger.

Menger, Pierre Michel (1999) “Artistic Labor Markets and Careers”, *Annual Review of Sociology*, Vol. 25: 541-574.

Mira, José António (2011) “A gestão de qualidade nos teatros de ópera públicos”, Mozzicafreddo, Juan & Gomes, João Salis (Eds.) *Projectos de Inovação na Gestão Pública*. Lisboa: Mundos Sociais, pp.163-176.

Morató, Artur Rodríguez (2010) “A metamorfose do valor cultural na sociedade contemporânea: desafios e paradoxos”, Pais, José Machado, Santos, Maria de Lourdes (Eds.), *Novos Trilhos Culturais: Práticas e Políticas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 37-50.

Moreau, Mário (1999) *O Teatro de S. Carlos. Dois séculos de História*. Lisboa: Hugin Editores.

Mozzicafreddo, Juan, Gouveia, Carla (2011) “Contextos e Etapas de Reforma na Administração Pública em Portugal”, Mozzicafreddo, Juan & Gomes, João Salis (Eds.) *Projectos de Inovação na Gestão Pública*. Lisboa: Mundos Sociais, pp.5-62.

Público (2011) “Opart anuncia redução temporária da actividade”, *Público* (online). <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/opart-anuncia-reducao-temporaria-da-actividade-1516320> (consultado em 25 de outubro de 2014).

Ramos, José Luís Bonifácio (2011) “O Ministério da Cultura e as Políticas Culturais” , Gomes, Gomes, Carla Amado, & Ramos, José Luís Bonifácio (coords.), *Direito da Cultura e do Património Cultural*. Lisboa: Associação de Estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, pp. 249-315.

Ribeiro, Paula Gomes (2012) “Pensar a Revolução, nos Comportamentos e Práticas Culturais Associadas ao Teatro de São Carlos entre o Fim do Estado Novo e os Primeiros Anos da Democracia em Portugal”, *Revista Música Hodie*, 12 (2): 48-56.

Santos, Maria de Lourdes Lima & Conde, Idalina (1990) “Mecenato cultural de empresa em Portugal”, *Análise Social*, vol. XXV (107), (3.º): 375-439.

Santos, Maria de Lourdes Lima (coord.) (1998) *As Políticas Culturais em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Santos, Maria de Lourdes Lima (2012) *Sociologia da Cultura. Perfil de uma carreira*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Seabra, Augusto M. (2013) “Cinemateca, um debate imprescindível”, *Público* (online). <http://www.publico.pt/opiniao/jornal/cinemateca-um-debate-imprescindivel-27216161> (consultado em 25 de outubro de 2014).

Seabra, Augusto M. (1993) *Ir a S. Carlos*. Lisboa: Clube do Colecionador dos Correios.

Silva, Augusto Santos (2003) “Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa”, *Obs*, 12, Observatório das Actividades Culturais: 10-20.

Legislação

Decreto-Lei nº 35775, de 31 de julho de 1946

Decreto-Lei nº 533/79, de 31 de dezembro

Decreto-Lei nº 259/80, de 5 de agosto

Decreto-Lei nº 258/86, de 28 de agosto

Lei Constitucional nº 1/89 de 8 de julho

Decreto-Lei nº 88/98, de 3 de abril

Decreto-Lei nº 74/99, de 16 de março

Lei nº 32-B/2002, de 30 de dezembro

Decreto-Lei nº 160/2007, de 27 de abril

Decreto-Lei nº 108/2008, de 26 de junho

Decreto-Lei nº 208/2012, de 7 de setembro

Decreto-Lei nº 36/2013, de 11 de março

Programas governamentais

Programa do III governo provisório. <http://www.portugal.gov.pt/pt/o-governo/arquivo-historico/governos-provisorios>

Programa do X governo constitucional. <http://www.portugal.gov.pt/media/464036/GC10.pdf>

Relatórios de Contas (OPART)

OPART (2007). *Relatório de Gestão e Contas 2007*. Disponível em <http://tnsc.pt/wp-content/uploads/2013/01/opart.relatorioecontas2007.pdf>

OPART (2008). Relatório Trimestral – 3.º Trimestre 2008. Disponível em <http://tnsc.pt/wp-content/uploads/2013/01/opart.trimestre3.2008.pdf>

OPART (2009). Relatório Trimestral – 3.º Trimestre 2009. Disponível em <http://tnsc.pt/wp-content/uploads/2013/01/opart.trimestre3.2009.pdf>

OPART (2010). Relatório Trimestral – 3.º Trimestre 2010. Disponível em <http://tnsc.pt/wp-content/uploads/2013/01/opart.trimestre3.2010.pdf>

OPART (2011). *Relatório de Gestão e Contas 2011*. Disponível em <http://tnsc.pt/wp-content/uploads/2013/03/opart.relatorioecontas2011.pdf>

OPART (2012). *Relatório de Gestão e Contas 2012 [A Aguardar Aprovação]*. Disponível em <http://tnsc.pt/wp-content/uploads/2013/01/Relatorio-e-Contas-OPart-2012-a-aprovar.pdf>

Teresa Duarte Martinho é investigadora de pós-doutoramento no ICS-ULisboa, com o apoio da FCT. Interesses e áreas de investigação: profissões e ocupações culturais e artísticas; políticas culturais; mediação da arte e da ciência; arte e tecnologia; cultura digital. Licenciada e doutorada em Sociologia pelo ISCTE, onde também obteve o grau de mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação. Entre 1996 e 2011, integrou a equipa de investigadores do Observatório das Actividades Culturais, criado por iniciativa do Ministério da Cultura. Jornalista entre 1990 e 1996, na revista *Marie Claire*, com trabalho focado no sector da cultura e das artes. teresa.duartemartinho@ics.ul.pt

José Nuno Matos, licenciado e mestre em Ciência Política pelo ISCSP-UTL, é doutorado em sociologia no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-ULisboa), com a tese *O Operário em Construção: das Relações Humanas ao Trabalho Temporário*. Encontra-se presentemente a desenvolver um projeto de pós-doutoramento, no ICS-ULisboa, em torno da relação entre a prática jornalística e a precariedade. Tem dedicado os seus estudos às questões do trabalho, do sindicalismo e dos movimentos sociais. mor_furtado@yahoo.com

O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA NO GOVERNO DILMA: CONTINUIDADES E AVANÇOS

Alexandre Barbalho

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Resumo: O propósito desse artigo é analisar como se deu a atuação das ministras de cultura do Brasil Ana de Hollanda e Marta Suplicy no que diz respeito à implantação do Sistema Nacional de Cultura. Para tanto, situa-se os agentes e suas posições nesse processo que diz respeito à institucionalização do campo cultural com forte relação com o campo político. O Estado como detentor de meta-capital é um espaço de convergência e embate entre os diversos campos. Nesse sentido, compreender uma política pública de cultura é levar em consideração os necessários cruzamento de interesses entre agentes do campos cultural e político e aqueles que integram ambos simultaneamente. Minha hipótese é a de que, ao contrário de outras frentes de atuação do MinC, como o Programa Cultura Viva, que sofreram descontinuidades, o processo de implantação do Sistema ganhou um novo impulso no governo Dilma.

Palavras-chave: Sistema Nacional de Cultura; Ministério da Cultura; Política Cultural.

Introdução

A área da cultura como objeto de políticas públicas no Brasil tem sido historicamente relegada a planos secundários. As ações e instituições voltadas para o setor sofreram, ao longo das décadas, com as descontinuidades de suas políticas, as restrições financeiras, a deficiência de quadros técnicos, bem como com as relações clientelistas que, se estão presentes em amplos setores do poder público, se fazem mais intensas na cultura decorrentes de fragilidades do campo, o que resulta em maior dependência de seus agentes dos favores provenientes dos gestores governamentais e seus intermediários.

Tal contexto não se modificou na sua estrutura com a criação pelo presidente Sarney do Ministério da Cultura (MinC) em março de 1985, pois o novo órgão surge descapitalizado politicamente, financeiramente e simbolicamente, o que comprova a alta rotatividade de ministros. Entre o seu ano de criação e o fim do governo Itamar Franco, em 1994, foram 8 ministros, sendo que no governo Collor (1990-1992), o MinC foi transformado em uma secretaria que teve, nesse curto espaço de tempo, dois titulares.

A longa gestão de Francisco Weffort como ministro da Cultura no período da presidência de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) se possibilitou uma certa estabilidade às ações do governo federal, estas foram marcadas, paradoxalmente, por uma espécie de retirada do poder público posto que grande parte do que foi executado se deu por meio de leis de incentivo à cultura, a Lei Rouanet e a do Audiovisual, que transferem à decisão de quanto e onde investir aos departamentos de marketing ou, na melhor das hipóteses, ao gestor cultural das empresas.

Esta realidade foi sendo modificada de forma estrutural nos governos Lula (2003-2010), com as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no MinC, e continua em transformação no governo Dilma (2011-2014), que teve como ministras Ana de Holanda e Marta Suplicy. Se a principal forma de financiamento à cultura continua sendo as leis de incentivo, há um esforço por parte do Ministério em institucionalizar as políticas culturais, não apenas no âmbito federal, mas também nos demais níveis da federação. O objetivo é de que se transformem em políticas de Estado e não apenas de governo e não sofram tantas descontinuidades (Rubim, 2011: 2010).

Um dos instrumentos que se apresenta como fundamental nesse processo é o Sistema Nacional de Cultura (SNC) por sua própria função de, como indica o nome, estabelecer, em conjunto com a sociedade, um sistema federativo de políticas públicas específico para a cultura. Tal sistema, ao exigir a criação de mecanismos mínimos para o seu funcionamento nos estados e municípios do país (órgão gestor específico, conselho, plano e fundo de cultura), possibilita algum grau de efetividade das políticas culturais independente do governo vigente (Barbalho; Barros; Calabre, 2013).

O que proponho nesse artigo é analisar como se deu a atuação das ministras Ana de Hollanda e Marta Suplicy e respectivas equipes no que diz respeito à implantação do SNC durante suas gestões. Para tanto, irei situar os agentes e suas posições nesse processo que diz respeito à institucionalização do campo cultural com forte relação com o campo político. O Estado como detentor de meta-capital, pois concentra não só capital político, mas também econômico, social e cultural, é um espaço de convergência e embate entre os diversos campos (Bourdieu, 2012: 1996). Nesse sentido, compreender uma política pública de cultura é levar em consideração os necessários cruzamento de interesses entre agentes do campos cultural e político e aqueles que integram ambos simultaneamente.

Minha hipótese é a de que, ao contrário de outras frentes de atuação do MinC, como o Programa Cultura Viva, que sofreram descontinuidades, o processo de implantação do Sistema ganhou um novo impulso no governo Dilma. Isto se deveria, entre outras

causas, ao reforço da corrente a favor do SNC na lógica de poder interna ao Ministério com a saída de agentes ligados aos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, agentes estes que não priorizaram a implantação do referido programa. Pensando com Norbert Elias (2008), o que ocorreu foi um equilíbrio após um momento de disputas mais acirradas no jogo de relações de poder.

Para alcançar o objetivo proposto, construí um *corpus* empírico composto de entrevistas com ex-gestores do MinC e de documentos do Partido dos Trabalhadores (PT) e do MinC. A partir da análise desse material, organizei o artigo em duas partes, seguidas de apontamentos conclusivos. Na primeira, traço o percurso do SNC desde quando era ainda uma proposta de governo do então candidato Luís Inácio Lula da Silva até o fim de seu segundo governo. Em seguida, analiso as ações implementadas em torno do referido Sistema nas gestões de Hollanda e Suplicy.

1. A trajetória do Sistema Nacional de Cultura: de programa à política de governo

Não há registro de que nas relações entre o Estado e a cultura no Brasil tenha sido esboçada a implantação de um sistema nacional de cultura, o que não implica que o tema não tenha sido discutido em alguns momentos¹. O que mais próximo disso ocorreu foi a Política Nacional de Cultura, lançada em 1975, que mencionava a necessidade de articulação entre os governos federal, estaduais e municipais na concretização das políticas no setor (Barbalho, 1998; Cury, 2002).

Portanto, a origem mais imediata do investimento do MinC em prol do SNC desde 2003 deve ser buscada no programa de governo do então candidato Lula. O documento “A imaginação a serviço do país. Programa de Políticas Públicas de Cultura” (Coligação Lula Presidente, 2002) expõe os parâmetros que deveriam nortear a atuação do candidato na área da cultura se eleito. De fato, é um documento valioso para entender as linhas de atuação do Ministério ainda hoje².

¹ Márcio Meira e Gustavo Gazzinelli (2006), por exemplo, informam que em 1976, o Conselho Federal de Cultura realizou em Salvador o Encontro Nacional de Cultura, cujo tema geral foi “Sistema Nacional de Cultura”, abordado em sessões sobre Sistema Nacional de Arquivos, Integração Regional e Regionalização Cultural, Sistema Nacional de Bibliotecas, Sistema Mueológico Brasileiro e Proposições para a Política de Integração Nacional de Cultura.

² Entre as pessoas que colaboraram com a redação do caderno temático da cultura encontram-se futuros gestores do MinC, tanto nos governos Lula, quanto no de Dilma: Antonio Grassi, Roberto Peixe, Márcio Meira, Margarete Moraes, Sérgio Mamberti, que eram da equipe de coordenadores de redação do documento, além de Aloysio Guapindaia, Ângelo Osvaldo, Bernardo da Matta Machado, José do Nascimento Junior, Marta Porto, Ricardo Lima e Vítor Ortiz.

O Programa foi antecedido por uma série de encontros promovidos pelos militantes do PT ligados à cultura no sentido de recolher e refletir sobre as experiências desenvolvidas nas gestões municipais petistas, ou seja, no esforço de estabelecer o que seria o “modo petista” de governar na área da cultura³. Tais encontros acabaram por envolver também os militantes de outros partidos que faziam parte do arco de alianças que sustentava tais gestões, como o Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e o Partido Socialista Brasileiro (PSB).

Como recorda Márcio Meira em entrevista concedida à pesquisadora Ana Lúcia Aragão, esse esforço de sistematização ocorreu em 2001 e resultou em um encontro em São Paulo, apoiado pela Fundação Perseu Abramo, ligada ao PT. O objeto era “construir um projeto político mais integrado e nacional”:

Porque nós tínhamos projetos locais, mas não tinha um projeto nacional, embora nós tenhamos tido projetos em 1994, 1989 nos programas do Lula né, pra presidente, eram bons programas, mas eram muito incipientes em termo de prática, de experiência prática de governo. Em 2001 não, nós já estávamos no nível de maturidade, porque já tínhamos experiência, tinha governado 8 anos, 10 anos, 12 anos prefeituras de importantes capitais (Meira apud Aragão, 2013: 127).

Do Programa, irei extrair apenas a discussão mais centrada em torno do “sistema nacional de política cultural”, proposto no documento, pois são muitos os elementos que fazem referência à lógica federativa e sistêmica passíveis de serem incorporados ao debate. Para ser ter uma ideia, já na apresentação, assinada pelo Coordenador do Programa de Governo, Antônio Palocci Filho, está expresso o direito à cultura como direito básico e republicano.

“Gestão Democrática” é um dos seis temas que organizam o documento. Nele se encontram, entre outras, as propostas de implantação da Política Nacional de Cultura (PNC) e do Sistema Nacional de Política Cultural (SNPC). Especificamente sobre o segundo, defende-se que deve ser implantado segundo as “precrições constitucionais” de modo a garantir a “efetivação de políticas públicas de cultura de forma integrada e democrática, em todo o país, incluindo aí, especialmente, a rede escolar” (Coligação Lula Presidente, 2002: 20).

O SNPC é entendido como fundamental para a descentralização da PNC, pois integraria não apenas as três esferas de governo, mas também as instituições privadas e do terceiro setor. Integrar o Sistema seria a condição prévia para que qualquer instituição,

³ O documento cita especificamente as cidades de Porto Alegre, Belém, Campo Grande e Recife.

pública ou privada, acessasse recurso do Fundo Nacional de Cultura (FNC). Com isso, os recursos obtidos por meio do SNPC deveriam ser feito pelos conselhos de cultura de cada esfera, posto que a sua existência era um dos pré-requisitos de integração no Sistema.

Ainda no âmbito da gestão, o documento prevê a definição de Instituições Nacionais de Referência Cultural que seriam responsáveis pela formação na área cultural, nos mais diversos segmentos artísticos, incluindo capacitação para os técnicos da gestão cultural nas três esferas. Este processo formativo permanente é considerado essencial para o fortalecimento do SNPC, de modo que as instituições devem ser “criteriosamente selecionadas e integradas ao Sistema, de tal forma a que atendam demandas de regiões do país desassistidas de pessoal qualificado para desenvolver localmente políticas públicas de cultura” (Coligação Lula Presidente, 2002: 21).

Antes, o documento já tinha afirmado que a política cultural a ser adotada deveria garantir “a abertura dos canais institucionais e financeiros, por meio da constituição do Sistema Nacional de Política Cultural, a amplos setores tradicionalmente atendidos pelas ‘políticas de recorte social ou assistencialistas’” (Coligação Lula Presidente, 2002: 16).

Tais propostas, a saber, a criação de um plano e de um sistema de cultura, a elaboração de uma política de formação de gestores e a participação da sociedade, além dos entes da federação, como veremos, pautaram a atuação dos agentes envolvidos com o SNC do primeiro governo Lula ao governo Dilma.

Logo após a eleição de Lula, começaram as especulações em torno de quem assumiria o MinC. Tudo indicava que seria um nome do PT, posto que a grande maioria dos redatores do documento “A imaginação a serviço do país” era filiada ou ligada ao partido, além do que esse é um tema tradicionalmente caro às gestões municipais petistas, cuja principal referência é a passagem de Marilena Chaui pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no governo de Luiza Erundina.

Contudo, a indicação acabou por ser a de Gilberto Gil, filiado ao Partido Verde, que passou a integrar a base de apoio do novo governo. Mais do que os compromissos com os novos aliados, pesou na escolha do músico baiano o seu capital simbólico de artista reconhecido internacionalmente e com bom trânsito no campo cultural brasileiro⁴.

⁴ Gil foi gestor da Fundação Cultural Gregório de Matos, em Salvador, entre janeiro de 1987 e julho de 1988, ano em que se elegeu vereador da cidade pelo PMDB. Suas reflexões político-culturais desse período podem ser acessadas no livro que publicou junto com Antonio Risério, intitulado de *O poético e o político* (Gil; Risério, 1988).

Como se dizia durante a sua gestão, tratava-se de “um ministro maior que o Ministério”.

A nomeação de Gil e sua equipe provocou uma relação de poder não prevista no MinC, muitas vezes colocando em posições antagônicas seu grupo e aquele de gestores oriundos do PT, ainda que essas disputas não tenham sido publicizadas, apesar de se revelarem em momentos de ruptura, como veremos⁵. De todo modo, coube ao segundo grupo, entre outras funções, a de implementar o sistema, agora denominado Sistema Nacional de Cultura, sob coordenação de Márcio Meira⁶.

Meira tinha sido um dos coordenadores do programa de governo, coordenou a equipe de transição do MinC e era um dos nomes do PT cotado ao cargo de ministro da Cultura. Acabou por tornar-se secretário de Articulação Institucional (SAI), Secretaria criada na reestruturação do MinC em 2003, com o objetivo de promover a articulação das políticas culturais das esferas federal, estadual e municipal, bem como do Distrito Federal e da sociedade civil e que teria no SNC seu principal instrumento.

Contudo, somente em 2005, foram tomadas as primeiras medidas mais efetivas no sentido de criação do SNC, como, por exemplo, o estabelecimento do Sistema Federal de Cultura, articulando todos os programas e ações do governo federal na área, e do “Protocolo de Intenções visando ao desenvolvimento de condições institucionais para a implantação do Sistema Nacional de Cultura”. O Protocolo funcionou como uma espécie de sondagem sobre a receptividade do SNC junto aos governos estaduais e municipais, posto que estes deveriam aderir ao documento e ao fazerem isso tinham que efetivar diversas obrigações que visavam a existência futura do Sistema. Entre as obrigações estavam incluídas a criação de órgão gestor, conselho, plano e formas de financiamento, além da realização de conferência de cultura⁷.

No mesmo ano, ocorreu a I Conferência Nacional de Cultura (CNC), precedida de centenas de conferências municipais e de dezenas de estaduais, configurando-se em um importante esforço de articulação do poder público nos três níveis federativos e com a sociedade. A CNC definiu como uma de suas prioridades a implementação do SNC.

⁵ O campo da política, mesmo na democracia que pretensamente responde à opinião pública, é, paradoxalmente, um espaço favorável à formação de discursos ocultos. Apesar de não ter a pretensão de explorar neste trabalho tais discursos, concordo com James Scott que a análise desse *corpus* discursivo é uma via que permite “revelar contradições e possibilidades, penetrando bem além da aparente tranquilidade que a acomodação à existente distribuição de poder, riqueza e estatuto muitas vezes apresenta” (Scott, 2013: 44).

⁶ Márcio Meira é pesquisador do Museu Paraense Emílio Goeldi, instituição ligada ao Ministério da Ciência. Militante do PT no Pará, foi presidente da Fundação Cultural do Município de Belém entre 1998 e 2002, durante a gestão petista daquela capital.

⁷ Segundo o MinC, entre 2005 e 2006, 21 estados e 1967 municípios tinham aderido ao Protocolo (Brasil, 2013a).

Também foi enviada ao Congresso Nacional pelo deputado Paulo Pimenta, do PT, a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 416/2005 que acrescenta o art. 216-A para instituir o SNC. Em estreita relação com o SNC, o MinC ia construindo o Plano Nacional de Cultura cuja Emenda Constitucional n. 48 que o institui foi aprovada em 2005⁸.

Após a Conferência, o passo seguinte foi a realização, em 2006, das Oficinas do SNC que consistia de um ciclo de 30 módulos de oficinas de formação voltadas para os agentes culturais de municípios que tinham assinado ou manifestassem intenção de assinar o Protocolo. O objetivo era fortalecer o diálogo do MinC com os demais entes federados e entidades da sociedade civil sobre a ampliação da abrangência das diretrizes formuladas para o SNC (Lima, 2006).

Em 2007, no início do novo governo Lula e ainda com Gil à frente do MinC, o secretário Márcio Meira foi destituído do cargo, o que provocou reações contrárias por parte de vários agentes culturais do país, além do PT, que, por meio da Secretaria Nacional de Cultura, lançou uma nota sobre as demissões⁹. O documento ressalta a “contradição entre a avaliação interna e externa altamente positiva do desempenho dos dois [Meira e Grassi] – tanto no âmbito do MinC como na sociedade, entre artistas, produtores e gestores culturais, nos Estados e Municípios” e a saída forçada do Ministério.

Sobre Meira, a nota afirma que a condução dada por ele e sua equipe na SAI envolveu um “árduo processo de diálogo com secretários de Cultura de Estados e Municípios” visando a assinatura do Protocolo que possibilitará “a constituição pactuada do Sistema Nacional de Cultura, política estruturante indispensável para a consolidação do MinC como mecanismo republicano de formulação de políticas públicas de cultura duradouras para o país”¹⁰.

A nota conclui que a demissão afasta do MINC dois “servidores” que merecem respeito, pois, além de “competentes”, eram “comprometidos com o programa apresentado pelo presidente Lula ao Brasil e que ao longo dos quatro anos de governo sempre foram leais ao presidente e ao ministro da Cultura”. Tal atitude destoaria do programa para a cultura “BRASIL: CULTIVAR A MEMÓRIA, INVENTAR O FUTURO”, que o candidato à reeleição Lula apresentou aos eleitores, em especial aos agentes culturais do país.

⁸ O PNC só foi aprovado pelo Congresso Nacional em 2010, mesmo ano em que é sancionado pelo Presidente da Lula na forma da Lei no 12.343/2010.

⁹ Além de Meira, foi também demitido Antônio Grassi, presidente da Fundação Nacional da Arte (Funarte).

¹⁰ Além do esforço de constituição do SNC, a nota destaca ainda a participação de Meira na condução da I CNC e na elaboração da emenda que institui o PNC.

A saída de Meira deve ser lida dentro da disputa interna ao MinC entre o grupo mais afinado aos programas de governo e aqueles agentes que não se sentiam compromissados com tais formulações, mesmo que não discordassem necessariamente de todas elas. Glauber Piva, então Secretário Nacional de Cultura do PT, qualificou o processo de demissão de Meira e de Grassi como uma descontinuidade na gestão do MinC:

O ministro Gilberto Gil foi reconduzido ao cargo após um sonoro coro de ‘Fica, Gil’. Petistas, Verdes, Azuis e outros tantos se juntaram num só coro na expectativa de que a gestão realizada no primeiro mandato continuasse e, de preferência, avançasse... Fizeram por compreender que a política de cultura comandada por Lula só teve sucesso pela qualidade do ministro e de sua equipe. Com isso, ao dizerem ‘Fica, Gil’, provavelmente estivessem dizendo ‘Fiquem Gil e sua equipe’.

Meira, em entrevista concedida à pesquisadora Paula Félix Reis poucos meses após a sua saída do Ministério, mas já com outro cargo no governo Lula¹¹, reconhece que Gil sempre apoiou publicamente o SNC, afirmando, inclusive, que era um dos programas prioritários. Contudo, diferencia o que pensava o ministro do conjunto de agentes que atuavam no Ministério, tanto que podia declarar “tranquilamente” que a proposta não tinha se consolidado plenamente, pois “um Sistema não se faz por decreto, é um processo de construção. Se ele não é visto dessa forma é melhor não fazer” (Meira apud Reis, 2008: 122). E reconhece que o processo não avançou muito nos quatro anos de governo como deveria, ou se queria, que tivesse avançado:

Poderia ter avançado muito, mas a vida é assim, nem sempre a gente consegue avançar tudo que poderia. Se não avançou foi por algum motivo, não é? Tem razões que explicam os avanços e recuos, eu acho que idealmente poderia ter avançado muito mais, mas as contradições da história são assim mesmo. Muita coisa avança e outras coisas não avançam tanto. Mas eu espero, pelo menos, que o que a gente avançou e possa avançar ainda mais até o final do governo Lula, nesse segundo mandato, possa ser forte o suficiente para dar continuidade depois. (Meira apud Reis, 2008: 123-124).

Meira, contudo, relativiza as diferenças e disputas internas ao MinC como algo “natural”, pois diante do projeto comum, “o fortalecimento da política cultural como política pública de Estado”, se teria construído “um acordo no Ministério” (Meira apud Reis, 2008: 123). O que Meira parece desconhecer é justamente a dimensão hegemônica e agonística do poder, da qual não está ausente a paixão, e, portanto, não

¹¹ É importante esse contexto para situarmos o depoimento de Meira que dificilmente, nessas condições, revelaria os bastidores, ou os “discursos ocultos”, para fazer referência à Scott (2013), que envolveram a sua demissão.

estão garantidos os consensos construídos em torno de objetivos e argumentos racionais (Mouffe, 2009).

No lugar de Meira, o ministro nomeou Marco Acco que acumulou o cargo com o de secretário de Fomento e Incentivo à Cultura (SEFIC)¹², uma Secretaria que, responsável pelos incentivos fiscais e pelo FNC, demandava de seu titular um dedicação intensa. Assim, podemos entender porque os passos seguintes de maior relevância no que se refere diretamente ao SNC só vão se dar em 2009. Nesse ínterim, como define Leonardo Brant, no site *Cultura e Mercado*, “o Sistema ficou sem pai, nem mãe” e seu maior defensor foi João Roberto Peixe, integrante do Conselho Nacional de Política Cultural, que lutou pela retomada do programa e acabou por assumir posteriormente a coordenação do SNC.

Em entrevista concedida a mim, Peixe confirma que com a saída de Meira “a questão do Sistema ficou quase que paralisada nos dois primeiros anos da segunda gestão [do governo Lula]”, e que só foi retomada quando, em agosto de 2008, Juca Ferreira assume o Ministério e Silvana Meireles a SAI¹³, mas ainda assim “em um patamar de estrutura e de condições bem abaixo do que existia no primeiro governo”¹⁴.

Naquele ano, ocorreram a aprovação no Conselho Nacional de Política Cultural do documento “Proposta de Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura”; a realização de uma nova rodada de seminários sobre o SNC em 24 estados, envolvendo gestores e conselheiros de cultura de 2.323 municípios; e a retomada do pacto federativo, ensaiado em 2005 com o Protocolo de Intenções, com a assinatura do “Acordo de Cooperação Federativa do SNC”. Contudo, até o fim do governo Lula (2010), somente 363 (6,5%) Municípios e 1 (3,7%) Estado tinham formalizado sua integração ao Sistema.

¹² Economista de formação, Marco Acco entrou no MinC em 2004 como assessor de políticas culturais. Entre 2006 e 2007, assumiu a SEFIC, substituindo Sérgio Xavier. Segundo André Fonseca, do site *Cultura e Mercado*, a saída de Xavier e de outros membros do primeiro escalão do Ministério deveu-se “a uma necessidade de maior alinhamento com o núcleo duro do MinC, comandado pelo Secretário-executivo Juca Ferreira, que chega ao último ano de mandato mais fortalecido”. (Sérgio Xavier deixa o MinC anunciando novo recorde). Acco retornou ao MinC em 2011 como secretário Executivo Adjunto do ministro Juca.

¹³ Silvana Mireles é servidora da Fundação Joaquim Nabuco, do Ministério da Educação, com especialização na área de política cultural e integrou a equipe da SAI durante a gestão de Meira. Em depoimento à Ana Lúcia Aragão, Lia Calabre, pesquisadora da Fundação Casa Rui Barbosa e integrante da Comissão Executiva da I CNC, situa que, na divisão interna de tarefas entre a equipe da SAI, Meireles “fazia mais articulação institucional, então ela era a pessoa do diálogo com instituições então ela era a pessoa que tinha contato com o SESC, por exemplo” (Calabre apud Aragão, 2013: 143), um papel que a credenciou para o cargo de secretária.

¹⁴ Entrevista concedida ao autor. Salvador, 13 de setembro de 2013.

No documento “Proposta...”, que só foi publicado pelo MinC em 2011, a então ministra da Cultura, Ana de Hollanda, reconhecia que o SNC, desde 2003, avançou, mas “também enfrentou recuos, provocados, na maioria das vezes, pelas incertezas sobre a melhor forma de organizar as novas atribuições do poder público na área da cultura” (Hollanda, 2011: 13). Por sua vez, Peixe (2011), que assume a SAI na gestão de Hollanda¹⁵, apontava, entre os desafios para a implantação do SNC, a descontinuidade administrativa e a competição no interior do próprio governo.

Em março de 2010, a II Conferência Nacional de Cultura confirma como uma de suas 32 propostas prioritárias, “Consolidar, institucionalizar e implementar o Sistema Nacional de Cultura (SNC)”¹⁶. Nesse mesmo ano, o MinC elabora as “Guias de Orientações do SNC”, voltados para estados e municípios e que são disponibilizados on-line no blog do SNC.

2. Governo Dilma e SNC: continuidade ou solução de continuidade?

Em 2011, no governo Dilma, e com Ana de Hollanda como Ministra da Cultura, a SAI passa por uma reformulação na qual, significativamente, a implantação do SNC passa a ser seu foco principal. É também sintomático que Roberto Peixe, que estava à frente do SNC como Coordenador Geral de Relações Federativas e Sociedade da SAI, assumia a Secretaria. Este momento configura-se, portanto, como um marco no sentido do Sistema voltar a ocupar uma centralidade entre os projetos do Ministério, lugar que já tinha ocupado no primeiro governo Lula, durante a passagem de Meira e sua equipe.

No lugar de Peixe como coordenador do SNC, assume Bernardo Novais da Mata Machado que já vinha trabalhando junto ao Sistema desde o período de Silvana Meireles. Em entrevista ao Observatório da Diversidade Cultural, em março de 2012, Mata Machado reconhece que houve um “crescimento muito expressivo” de adesões ao SNC e diagnostica as causas:

aos esforços da Secretaria de Articulação Institucional, que foi reestruturada no começo do ano para concentrar-se nesse objetivo; à presença constante de seus dirigentes em encontros para debater o Sistema Nacional de Cultura em todo o país; à publicação do “Guia de Orientações para os Municípios; SNC – Perguntas e Respostas”, que disseminou de forma didática as vantagens e os procedimentos de integração ao Sistema; e à percepção, pelos entes federados, de que as políticas

¹⁵ João Roberto Peixe é arquiteto, designer e gestor cultural. Militante do PT pernambucano do qual foi um dos fundadores, atuou como secretário de Cultura de Recife entre 2001 e 2008.

¹⁶Ver o “EIXO 5: GESTÃO E INSTITUCIONALIDADE DA CULTURA SUB-EIXO: 5.1 - Sistemas Nacional, Estaduais, Distrital e Municipais de Cultura” do documento “Conferindo os conformes. Resultados da II Conferência Nacional de Cultura”.

públicas caminham, progressivamente, para se estruturarem com base em sistemas nacionais, aí incluídas as transferências de recursos fundo a fundo.

Em outro momento da entrevista, Mata Machado destaca a aprovação nas diretrizes para 2012 de 40% do valor global do Fundo Nacional de Cultura (FNC) para “transferência aos entes federados que aderiram ao Sistema Nacional de Cultura, com prioridade para os que já constituíram o seu Sistema de Cultura e, a seguir, aos que ainda estão em processo de constituição”. Como observa, desde que se iniciou o processo de implantação do SNC, é “a primeira vez que o MinC condiciona a transferência de recursos à constituição de sistemas estaduais e municipais de cultura”¹⁷. Por conta desse fato, avalia que a adesão “tende a crescer muito rapidamente” e para responder a esse desafio, em cooperação com a Unesco, o MinC contratou consultores para orientar e acompanhar a implantação do SNC nos estados e municípios.

Nos anos de 2011 e 2012, foram publicados e distribuídos nacionalmente o documento-base do SNC, intitulado “Estruturação, Institucionalização e Implementação do SNC”, (20.000 exemplares) e as cartilhas “Guia de Orientações do SNC (Perguntas e Respostas) – para Municípios” (50.000 exemplares) e “Guia de Orientações do SNC (Perguntas e Respostas) – para os Estados” (10.000 exemplares). O esforço visível do MinC é publicizar o máximo possível o Sistema com o intuito de garantir o maior número de adesões. O retorno foi o crescimento de 363 municípios e 1 estado no fim de 2010 para 1407 municípios, 22 estados e o Distrito Federal, em dezembro de 2012, integrados ao SNC por meio da assinatura do Acordo de Cooperação Federativa (Brasil, 2013a: 08).

Em 2012, foram dados dois passos fundamentais para a efetiva institucionalização do SNC: o encaminhamento à Presidência da República para posterior envio ao Congresso Nacional do Projeto de Lei do Sistema Nacional de Cultura e a aprovação e promulgação pelo Congresso Nacional da Emenda Constitucional nº 71/2012 que introduz o Sistema Nacional de Cultura na Constituição Federal. A Emenda, que resulta originariamente da PEC 416/2005, acrescenta o Art. 216-A que fixa:

O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais.

¹⁷ Contudo, somente em 2014, como se verá, é que começa a transferência de recursos por meio do SNC.

Também no mesmo ano, iniciou-se o reforço do apoio técnico da SAI à elaboração dos planos estaduais e municipais de cultura no sentido de disseminar as bases do Sistema nestes dois níveis da Federação.

O ápice desse processo no governo Dilma, mas já na gestão da ministra Marta Suplicy, foi a realização da III Conferência Nacional de Cultura, que ocorreu entre 27 de novembro e 01 de dezembro de 2013, e cujo tema era, significativamente, “Uma política de estado para a cultura. Desafios do Sistema Nacional de Cultura” (Brasil, 2013b), antecipada pelas conferências estaduais e municipais que contaram com a participação de milhares de pessoas.

Até aquele momento já tinham aderido ao SNC todos os 26 estados brasileiros e respectivas capitais, além do Distrito Federal, bem como 2.068 municípios¹⁸. Assim, é possível afirmar que houve em torno do SNC um processo de hegemonização, ou seja, de construção de uma ampla identidade social com essa política cultural, tendo o MinC como agente principal na articulação das diferentes posições de sujeito, tornando-o uma proposta consensual nos campos político e cultural brasileiros (Barbalho, 2014).

No documento “III Conferência Nacional de Cultura: uma política de estado para a cultura. Desafios do Sistema Nacional de Cultura. Texto-base” encontram-se os 19 objetivos definidos de acordo com a missão do MinC de “garantir a todos os cidadãos brasileiros o pleno exercício dos seus direitos culturais”. Divididos em quatro grandes áreas de atuação, Criação/Produção/Desenvolvimento; Difusão e Acesso à Cultura; Memória e Diversidade Cultural; e Planejamento e a Gestão, os objetivos que se relacionam mais diretamente ao SNC estão nessa última:

(15) Assegurar a participação da sociedade na formulação e implementação das políticas; (16) Promover a integração com os entes federados na execução da política; (17) Integrar e consolidar as políticas de fomento e incentivo no sistema MinC; (18) Aperfeiçoar os marcos regulatórios; e (19) Aperfeiçoar os processos de monitoramento e fiscalização (Brasil, 2013b: 02).

Por sua vez, levando em consideração que “Planejar é, sobretudo, priorizar”, o MinC elegeu 4 programas: 1. Criar e descentralizar equipamentos culturais por meio da construção dos Centros de Artes e Esportes Unificados (CEUs); 2. Implantar o Vale-Cultura; 3. Fortalecer a presença do Brasil no mundo por meio do soft power; e 4. Implantar o SNC, posto que “a articulação entre a Sociedade e o Estado (representado pelos entes federados) é a garantia da construção de políticas culturais com bases sólidas e permanentes” (Brasil, 2013b: 03).

¹⁸ O que equivale a 37,2% dos municípios brasileiros. Dados atualizados pelo MinC em 19.11.2013.

O texto base da III CNC se organiza em 4 eixos: I – IMPLEMENTAÇÃO DO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA; II - PRODUÇÃO SIMBÓLICA E DIVERSIDADE CULTURAL; III - CIDADANIA E DIREITOS CULTURAIS e IV – CULTURA COMO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL. O eixo I tem como foco os “Impactos da Emenda Constitucional do SNC na organização da gestão cultural e na participação social nos três níveis de governo (União/Estados/ Distrito Federal e Municípios)” (Brasil, 2013b: 04).

Os quatro desafios colocados a esse eixo são: 1 - Marcos Legais, Participação e Controle Social e Funcionamento dos Sistemas Municipais, Estaduais/ Distrito Federal e setoriais de cultura, de acordo com os princípios constitucionais do SNC; 2 - Qualificação da Gestão Cultural: Desenvolvimento e Implementação de Planos Territoriais e Setoriais de Cultura e Formação de Gestores, Governamentais e Não Governamentais e Conselheiros de Cultura; 3 - Sistemas de Informação Cultural e Governança Colaborativa; 4 - Fortalecimento e Operacionalização dos Sistemas de Financiamento Público da Cultura: Orçamentos Públicos, Fundos de Cultura e Incentivos Fiscais.

A III CNC elegeu 64 diretrizes, com 20 dentre elas consideradas como prioridades, divididas equitativamente entre os quatro eixos referidos acima. A cinco diretrizes priorizadas no eixo I foram: 1a) “Que o Congresso Nacional aprove com urgência a PEC 150”; 2a) “Garantir que pelo menos 10% dos recursos do Fundo Social do Pré-Sal sejam destinados à Cultura”; 3a) “Aprovar com urgência no Congresso Nacional Projeto de Lei Complementar (PLC) 383/2013 de regulamentação do SNC (...) e apoiar a implantação e o pleno funcionamento dos seus componentes, em todos os níveis da Federação”; 4a) “Criar, desenvolver, fortalecer e ampliar as estratégias para a formação e capacitação em gestão cultural de forma permanente e continuada”; e 5a) ‘Fortalecer o Fundo Nacional de Cultura, como principal mecanismo de financiamento público da cultura”.

Não é o caso de discutir aqui tais diretrizes, mas é relevante ressaltar que em uma Conferência que tinha como tema central o SNC e sendo este um dos quatro programas prioritários do MinC, o fato do eixo I ter tido a mesma quantidade de diretrizes aprovadas dos outros eixos revela que, nesse momento, o Sistema não alcançou um patamar de importância diferenciado dos outros eixos, programas e ações do Ministério.

Possivelmente, uma pesquisa sobre os temas que mais agendaram a gestão de Marta Suplicy tenha como resultado as outras três prioridades elencadas: os CEUs, o Vale-

Cultura e o debate acerca do soft power. Do mesmo modo que talvez os temas dos direitos autorais e da economia criativa tenham preponderado na gestão Ana de Hollanda. Contudo, retomando a tese defendida nesse artigo, o SNC continuou sendo implantado, sem sofrer de maiores resistências internas, quando da primeira gestão de Gil, ou de solução de continuidade, quando do período imediatamente posterior à demissão de Meira do MinC.

Isso ocorre mesmo com a saída de Peixe da SAI em junho de 2013. Em depoimento ao *Jornal do Commercio*, o gestor afirma que saiu com o sentimento de “dever concluído” e que a troca de secretários é um movimento “natural” da nova ministra que quer montar a sua equipe de confiança: “Marta falou que o trabalho que eu tinha feito era reconhecido pelo ministério. Até porque o Sistema Nacional de Cultura está em um bom patamar agora, fruto de um trabalho nacional iniciado desde 2002, com pausas, mas levado a frente por muitos”.

Contudo, em entrevista para o *Blog do Jamildo*, Peixe é mais dúbio sobre o processo e deixa transparecer sinais de discursos ocultos ao público. Perguntado se houve “ruídos” com a ministra, responde:

Quem poderia explicar isso melhor é ela. Na verdade, assim, pelo menos até agora a equipe que montei continuou. Não sei se continuará. A ministra Marta foi progressivamente mudando toda equipe do ministério. E estranhamente ela foi mudando todos os dirigentes do PT que ocupavam postos nos ministérios. A única pessoa que ela manteve foi o Manoel Rangel (PCdoB) na presidência da Ancine. Todos os dirigentes ou foram demitidos ou se anteciparam e pediram para sair, caso de Sérgio Mamberti.

No lugar de Peixe, assume a SAI Marcelo Pedroso que só fica até julho do mesmo, quando vai para o cargo de secretário Executivo do Ministério¹⁹. Em seu lugar, assume Bernardo da Mata Machado que, como vimos, já atuava junto ao SNC desde o governo Lula e deu continuidade ao que vinha sendo feito por Peixe²⁰.

No último ano de gestão de Marta Suplicy, Mata Machado inicia o processo de transferência de recursos do MinC via SNC aos estados e municípios. Em depoimento institucional à MinC TV, o secretário assume que este será o principal desafio de 2014 e de fato a grande novidade no que diz respeito ao Sistema, posto que os outros desafios

¹⁹ Marcelo Pedroso é funcionário da Prefeitura Municipal de Santos e foi secretário de Turismo de Guarujá. Antes de ir para o MinC, estava há sete anos diretor da Embratur.

²⁰ Mata Machado é historiador e cientista político, com especialização em gestão cultural, e pesquisador da Fundação João Pinheiro (MG). Também atua como ator e diretor de teatro.

se relacionam com o aprofundamento e/ou manutenção de ações que já vinham ocorrendo como a criação das leis estaduais e municipais de implementação de sistemas de cultura; o apoio à elaboração de planos estaduais e municipais de cultura; os cursos de formação de gestores e conselheiros de cultura.

O instrumento que o MinC criou para efetivar a transferência de recursos foi um edital, lançado em março, “Processo seletivo de fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura”, ou mais especificamente, um “processo seletivo de apoio a projetos do Fundo Nacional da Cultura ao Orçamento-Geral da União de 2014, destinado aos entes federados estaduais e distrital”. O edital, além de atender aos ensejos de repasse de verba via Sistema, tanto que só podiam concorrer os governos estaduais que tinham instituído seus sistemas por lei própria, também procurava responder às metas estabelecidas no PNC²¹.

O total de recursos disponibilizados foi de R\$30 milhões distribuídos em 3 eixo relacionados com as metas do PNC a serem atendidas: EIXO 01 – Promoção da Diversidade Cultural Brasileira. (Meta 6); EIXO 02 – Fomento à Produção e Circulação de Bens Culturais. (Metas 22 e 24); EIXO 03 – Implantação, Instalação e Modernização de Espaços e Equipamentos Culturais. (Metas 29, 30, 31, 32,33 e 34)²².

3. Conclusão

O SNC situa-se entre os programas mais ambiciosos do MinC, por institucionalizar a cultura como um sistema federativo de políticas públicas. Apesar de sua importância, como se observou, o processo de implantação do Sistema passou por momentos críticos que colocou em xeque sua efetivação durante os governos Lula, em especial no início do segundo mandato. Isso se deveu aos antagonismos e disputas que fazem parte de toda relação de poder e que foram se equilibrando ao longo dos anos.

Revelador, nesse sentido, é a trajetória dos principais agentes envolvidos nos períodos de maior dinamicidade do SNC, ou seja, Márcio Meira e João Roberto Peixe, ambos militantes históricos do PT, com experiências secretários municipais de cultural e integrantes da coordenação de redação do documento “A imaginação a serviço do país”.

Somente no governo Dilma, o SNC ganha o impulso que os agentes político-culturais, em especial aqueles ligados ao PT, reivindicavam desde a gestão Gil, a despeito das trocas das ministras e dos secretários da SAI. Comprovam tal tese a reestruturação da

²¹ Foram nove as metas do PNC contempladas nesse edital: 6, 22, 24, 29, 30, 31, 32, 33 e 34.

²² Foram classificados para a fase preliminar 5 projetos para o eixo 1, propostos pelos estados da Bahia, Rio Grande do Sul, Ceará, Roraima e Acre; 6 projetos para o eixo 2, propostos pelos estados da Bahia, Rio Grande do Sul, Ceará, Roraima, Paraíba e Acre; e 5 projetos para o eixo 3, propostos pelos estados da Bahia, Rio Grande do Sul, Ceará, Paraíba e Acre.

SAI que passa ter como foco a efetivação do SNC; o intenso processo de adesão ao Sistema que antecede a realização da III CNC, que compreendo como um processo de hegemonização em torno do programa; e por fim, a concretização, em curso, de transferência de recursos por meio do SNC.

Certamente, o Sistema não está implantado e muito esforço político e institucional deverá ser dispendido para que, de fato, se torne um programa relativamente estável. E aqui entra o papel decisivo dos agentes culturais externos ao governo e de seus movimentos. Em outras palavras, caberá, em grande parte, ao modo como a sociedade vem se apropriando, ou não, do Sistema a continuidade das ações, em especial se ocorrer uma mudança na conjuntura político-partidária que há doze anos conduz o poder executivo do país.

A necessidade da efetiva incorporação do SNC pela sociedade torna-se ainda mais relevante quando, no último ano do Governo Dilma observamos, em um contexto mais amplo, a reação por parte do campo político-partidário, mas também de associações de classe, contrária à Política Nacional de Participação Social instituída pelo Decreto n. 8.243/2014. Em manifesto lançado por intelectuais a favor do referido decreto, o texto se referencia nos “dispositivos constitucionais essenciais ao exercício da democracia, que prevêem a participação social como diretriz” dos sistemas de políticas públicas, entre os quais é incluído o de cultura.

Em um contexto mais específico, porém inserido nas disputas eleitorais de 2014, observa-se algumas expressões públicas de descontentamento em relação ao SNC. Por exemplo, em uma postagem no sítio eletrônico do Consórcio dos Municípios da Mata Norte e Agreste Setentrional de Pernambuco (COMANAS), afirma-se que a adesão ao Sistema “ainda é um desafio para muitos Municípios do Noroeste de Minas Gerais”, como se constatou em audiência pública, promovida pela Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa, realizada em 9 de junho, em Paracatu (MG).

Situação que, por sua vez, não é exclusiva dos municípios mineiros, pois “outras regiões do país são obrigadas a adotar as prerrogativas de um sistema que se autodenomina democrático, mas que (...) determina “certas exigências” para os repasses de recursos a Estados e Municípios”. Assim, na avaliação da Confederação Nacional de Municípios (CNM), “o maior desafio aos Municípios brasileiros é apresentar alternativas ao modelo imposto pelo Minc, pois há um hiato entre o discurso oficial e a efetividade das políticas públicas de cultura do país”.

Esta expressão de insatisfação, envolvendo uma organização de peso político como a CNM, sinaliza que o processo de hegemonização obtido no período imediatamente

anterior à III CNC pode estar em crise, o que necessitaria de uma nova articulação, sem dúvida envolvendo o máximo de agentes político-culturais externos ao governo.

Referências Bibliográficas

Aragão, Ana Lúcia (2013) *O direito de participação na vida cultural do Brasil no governo Lula*. Dissertação. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

Barbalho, Alexandre (2014) *Em busca da institucionalização nunca tida: a construção do Sistema Nacional de Cultura*. Texto apresentado no II Congresso Mundial de Comunicação Ibero-americana - COMFIBERCOM. Braga: Universidade do Minho.

_____ (1998) *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Unijuí.

Barbalho, Alexandre; Barros, José Márcio & Calabre, Lia (org.) (2013) *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: UFBA, pp. 115-130.

Bourdieu, Pierre (2012) *Sur l'Etat: Cours au College de France. 1989-1992*. Paris: Seuil.

_____ (1996) *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus.

Brasil. Ministério da Cultura (2013a) *Oficina de implementação de sistemas estaduais e municipais de cultura*. Brasília: MinC. <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Apostila+-+Oficina+de+Implementação+dos+Sistemas+de+Cultura.pdf/52b7f7bb-da35-4d1c-a18d-c5f7bacf9624> (consultado em 31 outubro de 2014).

_____ Ministério da Cultura (2013b). *III Conferência Nacional de Cultura: uma política de estado para a cultura. Desafios do Sistema Nacional de Cultura*. Texto-base. Brasília: MinC. <http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/textobaseiiiiconfnaccultura.pdf> (consultado em 31 outubro de 2014).

Cury, Cláudia Engler (2002) *Políticas culturais no Brasil: subsídios para lembrar construções de brasilidade*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas. 161 pags.

Coliçaço Lula Presidente (2002). *A imaginaço a serviço do país*. Programa de Políticas Públicas de Cultura. São Paulo: Comitê Lula Presidente, 2002. <http://www.construindounovobrasil.com.br/images/downloads/aimaginacaoaservicodobrasil.pdf> (consultado em 31 outubro de 2014).

Elias, Norbert (2008) *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70.

Gil, Gilberto & Risério, Antonio (1988) *O poético e o político*. São Paulo: Paz e Terra.

Hollanda, Ana de (2011) “O pleno exercício dos direitos culturais”, in *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: MinC, pp.13.

Lima, Roberto (2006) “Apresentação. Oficinas do SNC”, in Calabre, Lia (Org.) *Oficinas do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, pp. 09-24. http://www2.cultura.gov.br/upload/Projeto_Oficinas_Miolo_1156970790.pdf (consultado em 31 outubro de 2014).

Meira, Márcio & Gazzinelli, Gustavo (2006) “Sistema Nacional de Cultura”, in Calabre, Lia (org.) *Oficinas do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, pp. 09-24. http://www2.cultura.gov.br/upload/Projeto_Oficinas_Miolo_1156970790.pdf (consultado em 31 outubro de 2014).

Mouffe, Chantal (2009) *The democratic paradox*. Londres: Verso.

Peixe, João Roberto (2011) “A importância estratégica do sistema nacional de cultura”, in *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: MinC, p. 14.

____ Apresentação (2013a) “O sistema nacional de cultura alcança novo patamar”, in *Oficina de implementação de sistemas estaduais e municipais de cultura*. Brasília: MinC. <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Apostila+-+Oficina+de+Implementação+dos+Sistemas+de+Cultura.pdf/52b7f7bb-da35-4d1c-a18d-c5f7bacf9624> (consultado em 31 outubro de 2014).

Reis, Paula Félix dos (2008) *Políticas culturais do Governo Lula: análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura*. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós- Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia.

Rubim, Albino (2011) *As Políticas Culturais e o Governo Lula*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

_____ (org.) (2010) *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: UFBA.

Scott, James C (2013) *A dominação e a arte da resistência*. Discursos ocultos. Liboa: Letra Livre.

Sites Consultados

<http://g1.globo.com/Noticias/Politica/o,,AA1413429-5601,00-SECRETARIA+DO+PT+DIVULGA+NOTA+SOBRE+DEMISSOES+NA+CULTURA.html>.

<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Mudancas-turbulentas-no-Ministerio-da-Cultura/12/12366>.

<https://www.culturaemercado.com.br/noticias/sergio-xavier-deixa-o-minc-anunciando-novo-recorde>

<http://www.culturaemercado.com.br/analise/a-retomada-do-sistema-nacional-de-cultura/>

<http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/1-Resultados-II-Conferência-Nacional-de-Cultura.pdf>.

<http://observatoriodadiversidade.org.br/site/“a-expectativa-e-que-o-snc-se-torne-um-poderoso-instrumento-de-protecao-e-promocao-da-diversidade-cultural-brasileira”>

Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm

<http://www.cultura.gov.br/documents/10907/1030302/Quantitativo+de+Munic%C3%ADpios+e+Estados+com+Acordo.pdf/82735882-d103-4953-bdba-co31doe9fo08>.

<http://www.cultura.gov.br/documents/10907/945028/Propostas+aprovadas+na+III+CNC/d4021391-7293-4005-bb6c-043bfd79ead6>

<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/03/29/joao-roberto-peixe-diz-que-saiu-do-minc-com-dever-concluido-78014.php>

<http://blogs.ne10.uol.com.br/jamildo/2013/05/12/pt-deve-apontar-as-falhas-da-gestao-eduardo-diz-roberto-peixe>

<https://www.youtube.com/watch?v=kpdw345U5c4>

<http://www.cultura.gov.br/documents/10180/o/editalfinalsnc/30bf6f62-f622-4d28->

[bb31-4b3f3ebbdcb7](#).

<https://docs.google.com/forms/d/1zdr99vJvBzaIaIrTnHOEthYpBoQico9Zq893GA1y2do/viewform?c=0&w=1>

<http://www.comanas.pe.gov.br/index.php/noticias/747-sistema-nacional-de-cultura-adesao-e-obtencao-de-recursos-e-um-desafio-a-ser-enfrentado-pelos-municipios>.

<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1170919/RESULTADO+PRELIMINAR+-+FASE+CLASSIFICAÇÃO+-+LISTA.pdf/2329cb5c-9f12-436c-9ebd-ofe214e79e54>

Alexandre Barbalho: Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e estágio pós-doutoral na Universidade Nova de Lisboa. Professor dos Programas de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará e em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Líder do Grupo de Pesquisa “Políticas de Cultura e de Comunicação” – CULT.COM. Autor e organizador, entre outras, das seguintes obras: *Relações entre Estado e cultura no Brasil*; *A modernização da cultura*; *Brasil, brasis: identidades, cultura e mídia* e *A criação está no ar*; *juventudes, política, cultura e mídia*. E-mail: alexandrealmeidabarbalho@gmail.com

O ARQUIVO E A SOBREVIVÊNCIA DO DISCURSO: NOTAS SOBRE O CONCEITO DE “MUSEOLOGIA”

José Gomes Pinto

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal

Carlos Pimenta

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal

Resumo: Procuramos tematizar o problema do arquivo como conceito constitutivo da possibilidade de se determinar o que é de valor patrimonial, museístico. Este conceito surge lançado sempre entre a disputa entre o sagrado e o profano, entre o novo e o velho, entre o que tem valor e dele é destituído. A partir destas aporias procuramos estabelecer as consequências que sobrevêm de se fazer esta curva reflexiva sobre determinados objectos patrimoniais. Esta tensa dialéctica é o que permite que certas obras culturais, quando aparecem como *novas* e profanas, que certas peças artísticas, por exemplo, entrem dentro das instituições museísticas, que certas peças literárias, entrem dentro da literatura, certas composições musicais, dentro da história da música, etc. Porque são enunciados que produzem sentido, que expressam a subjectividade e o mundo, o real.

Palavras-chave: arquivo; signo; suspeita; media; património.

O arquivo e a sobrevivência do discurso

Sabemos que a filosofia moderna surge como uma actividade que procura pensar as superfícies onde os signos fluem e formam um conjunto de sentidos a que chamamos realidade. Quando esses signos já não remetem a nada exterior, a não ser quando são descritivos, legítimos na sua verificabilidade, então o problema de determinação do que é real reside nos espaços onde os signos fluem e se reúnem para formar um todo com sentido e se mostrarem como efectivos¹. Esses espaços denominam-se arquivos. O problema, pois, de que todo o pensamento contemporâneo que esteja preocupado com os sentidos que correm nos media, essas superfícies onde os signos fluem e se retêm, se transmitem e se armazenam, deverá ter em consideração a estrutura e significado do arquivo. Diz Boris Groys: «no arquivo colecionam-se e custodiam-se coisas que são

¹ É interessante notar que em língua alemã, efeito, *Wirkung* tem a mesma raiz que *Wirklichkeit*, realidade, que no uso corrente pode significar verdade. Benard Bourgeois no seu *Le vocabulaire de Hegel*, traduz mesmo o conceito *Wirklichkeit* em Hegel por *effectivité*. Uma tradução arrojada, mas que corresponde ao *espírito da letra* (Bourgeois, 2011, 47).

importantes, relevantes ou valiosas para uma determinada cultura; todas as outras coisas sem importância, irrelevantes ou sem valor, ficam fora do arquivo, no espaço profano» (Groys, 2008: 11). Neste sentido o que caracteriza o pensamento moderno é exactamente o ter-se dado conta de que o que *importa* ao homem e à vida é o que está dentro do arquivo. O espaço *profano* que está fora do arquivo carece de existência. O novo da modernidade é, justamente, ter-se dado precatado de que o que realmente importa está no comércio dos signos e no seu armazenamento: sejam eles museus, bancos de dados informáticos, a literatura, a música ou em geral a História, o passado, o já acontecido.

Essa tensão desenha-se no exemplo que Ezra Pound nos conta no seu *ABC of Reading*:

No man is equipped for modern thinking until he has understood the anecdote of Agassiz and the fish:

A post-graduate student equipped with honors and diplomas went to Agassiz to receive the final and finishing touches. The great man offered him a small fish and told him to describe it.

Post-Graduate Student: 'That's only a sunfish.'

Agassiz: 'I know that. Write a description of it.'

After a few minutes the student returned with the description of the Ichthus Heliiodiplodokus, or whatever term is used to conceal the common sunfish from vulgar knowledge, family of Heliichtherinkus, etc., as found in textbooks of the subject. Agassiz again told the student to describe the fish. The student produced a four-page essay. Agassiz then told him to look at the fish. At the end of three weeks the fish was in an advanced state of decomposition, but the student knew something about it (Pound, 1991: 17-18).

O brilhante estudante procura imediatamente nos arquivos o sentido daquilo que lhe foi pedido. Não podia estar noutra sítio a informação que era importante para conhecer algo que já alguém tinha descrito. O real, o exterior do arquivo, só adquire importância pela sua relação ao arquivo. Tudo o que fica fora do arquivo é insignificante quando comparando com todo o sentido que o arquivo contém. O peixe que o estudante tinha de observar, funciona aqui como um exemplo completo da superfície mediática: nela fluem signos que não remetem necessariamente ao seu exterior, mas apenas ao interior do próprio arquivo, do já conhecido. Só quando o peixe morre, pôde o estudante chegar a conhecer algo do peixe, porque o peixe deixou de ser essa superfície mediática onde a corrente de signos se proporciona ao espectador. Só a sua morte lhe permitiu dar-se conta do fora do arquivo, mas ainda sim, já tarde, aprender alguma coisa. Funciona como o *Quadro negro* de Kazimir Malevich: só quando percebemos que nada podemos pintar nele, porque já está coberto de tinta negra que impede a fixação de toda a

representação pictorial, de toda a cor, é que cobra sentido para nós a actividade da pintura: «O *Quadro negro* não se mostra meramente como um quadro entre outros, mas como uma repentina revelação do suporte pictórico oculto, que se manifesta, com uma evidência esmagadora, no meio do mundo habitual e superficial das imagens e, como consequência do uso da violência por parte do artista» (Groys, 2008: 136-137). O mesmo veio a acontecer mais tarde no cinema quando Guy Debord com *Hurléments en faveur de Sade*, de Junho de 1952, apresentou numa sala de cinema um filme com projecções em negro e branco e com grandes espaços de silêncio, fazendo dizer a uma das vozes, a quinta: «Le cinéma est mort. Il ne peut y avoir de film, passons, si vous voulez, au débat» (Debord, 1994: 11). Mas o mesmo aconteceu com a apresentação da peça *4'33"* de John Cage, onde era o silêncio que imperava e não o conjunto harmónico das notas musicais. O moderno, assim, é uma constante referência ao dentro do arquivo, ao dispositivo que regula a instituição da experiência. É um movimento que não tem por objectivo identificar o que é, a natureza das coisas, mas que procurar abrir-se, estar no domínio do aberto, ao que vem de novo. É assim que o pensamento moderno se conecta mais com o capital – porque é este que regula o comércio que constitui o arquivo – e com a crítica, enquanto procura pensar as estruturas que possibilitam esse comércio de signos. Foi assim que Clement Greenberg viu o papel da pintura moderna:

Realistic, illusionist art had dissembled the medium, using art to conceal art. Modernism used art to call attention to art. The limitations that constitute the medium of painting – the flat surface, the shape of the support, the properties of pigment – were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Modernist painting has come to regard these same limitations as positive factors that are to be acknowledged openly (Greenberg, 1982: 6).

O que faz da modernidade *moderna* é o facto de atentar ao novo, de estar sempre numa posição de abertura e da crítica dos discursos contidos, imanentes, aos arquivos. Mas o novo não é uma coisa do agora, do presente, ainda que no presente se faça sentir de uma forma mais pesada, mas também menos pensada. O novo é um conceito que se com raízes no tempo. A constituição do arquivo é temporal no sentido em dentro dele se determina o que já é conhecido, o que ainda não é conhecido e que pode vir a ser conhecido. No arquivo faz parte o passado, o morto, mas a vocação do arquivo é a de eternizar o que dentro dele cai e portanto tem a vocação da conquista do tempo, como nos recordava Harold A. Innis. O actual, o vivo, o novo não cabe dentro dele, mas há arquivo essa pretensão à infinita duração, à eternidade também. Este é sempre uma promessa de tudo armazenar.

Essa oposição que se traça dentro do arquivo entre o já conhecido e o por-vir, entre o antigo e o novo é aquilo que produz desconfiança no actual, no presente, no sem figura. O novo prende-se com as dificuldades inerentes do pensar, das formas de categorização humana. O novo vem sempre dado por formas de mediação artificial – a escrita, a pintura, a música – ou surge naturalmente do encontro do homem com o mundo. Quando se fala do novo na sua forma de expressão semântica, estamos quase sempre a falar de *mediações*, de novos sentidos que se inscrevem nos media ou de novos media que inscrevem formas *outras* de sentido, como acontece no discurso actual sobre a nossa condição histórica. Porque a todo o *medium* corresponde duas funções: a de arquivar e a de transmitir. Os instrumentos técnicos humanos vão armazenando dados que se tornam, por essa via, conhecidos, mas vão também produzindo *outras* formas de sentido que sobre eles correm. Quando transmitem, alargam o espaço e o tempo, aumentando por isso o alcance do já conhecido. Mas criam também camadas de sentido que se produzem sobre eles, porque, mesmo com a escrita, onde todos escrevem para todos e sobre os discursos de todos se produz sentido a partir do sentido anteriormente dado: na pintura, na música, na literatura, etc. Há exemplos em que essa produção tenta superar essa característica essencial de todos os media, que é a de armazenarem, dando a sensação de infinitude exterior, porque tudo pode ser armazenado pelos meios conquanto tudo é produzido sobre eles: superfícies onde os signos fluem.

A aparência de algo infinito que carrega o arquivo, tenta por a salvo o carácter instrumental do processo de armazenamento, superando assim a *realidade* finita dos media. Estes são sempre coisas físicas e como tais estão sujeitos às leis temporais da extinção, às catástrofes naturais, à vontade humana. Um quadro de Paul Cezanne só é tomado por eterno porque pertence a um arquivo com um discurso determinado. Desde o ponto de vista da sua materialidade, é finito. Não fosse a efectividade do arquivo, na conservação das peças artísticas – o museu –, e estes desapareceriam indelevelmente.

A forma do arquivo é por isso sempre uma actividade de conquista do tempo. Todos estes dispositivos funcionam como mecanismos que criam a sensação de infinitude, da qual procede o novo e do qual ele se resguarda da sua função de *outro*, da estranheza e por tanto também do medo.

Ora um arquivo, uma superfície mediática, enquanto transmite, armazena e espalha, deve manter-se unido e isso só se consegue se mantiver coeso, como um todo homogéneo de elementos que possuem algo de idêntico. Está a razão pela qual se afirma que o pensamento moderno o pensamento da *diferença*. Esta é razão, também, pela qual toda a forma de arquivamento, que é também toda a forma cultural, aponte

para o espaço fora do arquivo e se designe este somente por anulação: o que fica fora do arquivo é o *profano*. É assim que Boris Groys formula o problema: «a economia do novo pressupõe uma diferença segura e estável entre o arquivo do culturalmente valioso e o espaço profano extra-cultural» (Groys, 2008: 19)². Quando na peça de teatro *Huis Clos*, que em português se traduziria *À porta fechada* ou *Sem saída*, de Jean-Paul Sartre, se afirma que o *inferno são os outros* (Sartre, 2000: 93)³, o que está a fazer é justamente deslocar o olhar do sujeito para com o mundo, para colocar o olhar numa duplicidade inusitada: o *outro* é o inferno porque é desde a posição do outro que compreendemos a nossa própria subjectividade, o nosso próprio eu. Criam-se assim um conjunto de visões, de modos de ver, que deslocam o ponto de vista. Deslocamos o olhar sobre o mundo, para o ponto de vista de um olhar sobre nós, mas que é de todo em todo produzido também por nós, pelo arquivo que perpetuamos. O arquivo enquanto realiza a operação do olhar, funciona como um espelho: aponta para uma exterioridade espectral. O arquivo é da ordem do fantasmagórico.

O outro é assim esse espaço profano que nos olha e que concionada o próprio entendimento que o homem faz de si mesmo, como se este, as subjectividades, estivessem de fora, no espaço profano. De resto, o que a alteridade vem trazer é sempre esse espaço novo, que não conseguimos controlar, porque a superfície onde se joga o sentido daquilo que pode ser tido como realidade, mas também de desejo, está marcado pela opacidade: tem-se medo do outro porque este é opaco, não transparente, porque enquanto superfície de signos, deixa sempre entrever que algo está por detrás e que não se consegue apreender, que sua abertura lhe pertence como uma questão de vontade. O discurso sobre a subjectividade arquivada na história do Ocidente, remete ao outro como um modo de nos olharmos: «sob o olhar do outro, envergonhamo-nos do nosso corpo, do nosso aspecto, do nosso comportamento, da imagem inteira com que nos

² É assim que Giorgio Agamben coloca o problema da profanação: «Los juristas romanos sabían perfectamente que significaba "profanar"... Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sus traídas al libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas de servidumbre. Sacrilego era todo acto que violara o infringiera esta especial indisponibilidad, que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y entonces eran llamadas propiamente "sagradas") o infernales (en este caso, se las llamaba simplemente "religiosas"). Y si consagrar (*sacrare*) era el termino que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres. "Profano -escribe el gran jurista Trebacio - se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres". Y "puro" era el lugar que había sido desligado de su destinación a los dioses de los muertos, y por lo tanto ya no era mas "ni sagrado, ni santo, ni religioso, liberado de todos los nombres de este genero" (D. 11, 7, 2). Pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres. Pero el uso no aparece aquí como algo natural: a el se accede solamente a través de una profanación. Entre "usar" y "profanar" parece haber una relación particular, que es preciso poner en claro». (Agamben, 2005: 97-98).

³ Diz assim o texto original: «Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru ... Vous vous rappelez : le soufre, le bûcher, le gril... Ah! quelle plaisanterie. Pas besoin de gril: l'enfer, c'est les Autres» (Sartre, 2000: 93).

mostramos ao mundo. A mera suspeita de que o olhar alheio me observe é suficiente para provocar essa vergonha universal» (Groys, 2008: 104). Ao fim de contas, se tomarmos o corpo como a superfície onde correm dos signos, a subjectividade é sempre algo que não se esgota nesse comércio de signos, dos gestos e dos desejos que os manifestam. O outro é o inferno, porque é tomado, justamente, como o profano, como o que está fora do arquivo, o novo, o insondável, aquilo que não tem figura de visibilidade, mas também pode ser que, sob esse efeito de espelho, nos olhemos a nós próprios como o novo, como o que está fora do arquivo, dos discursos, envergonhando-nos assim desde o olhar dos outros.

O mesmo acontece com qualquer outra superfície mediática: a tela, o texto, a televisão, a rádio, o cinema. Não chegamos nunca a poder desmontar a estrutura e a referência do jogo de signos que correm sobre estes, como não conseguimos desmontar a carne que serve a superfície onde correm os signos que constituem a subjectividade. Só conhecemos o sujeito quando este estiver morto, só saberemos o que é a pintura quando a tivermos desarticulado, só saberemos o que é a televisão quando a pararmos, a desmontarmos e procurarmos saber como esta funciona, como com o cinema, como com a rádio, como o peixe do discípulo de Agassiz. Procurar uma explicação científica sobre todos estes suportes de fluências de signos é um exercício sem fim, porque enquanto eles forem suportes, ficarão por determinar, deixando apenas ver o que sobre eles desliza. Se quiséssemos ver o que possibilita esse comércio de signos, teríamos de apagar o pintado – os conjunto de signos que sobre esse *medium* se apresenta –, teríamos de retirar as letras, para ver o papel, desmontar a televisão para ver como esse comércio é ali possibilitado, teríamos de desmontar o celulóide e reconstruir a montagem do filme, para saber com se processou o sentido que nele se apresentou. Esse processo de desmontagem, de desconstrução, permanece sempre como desejo, porque o que está fora do arquivo, de cada um enquanto subjectividade, da pintura enquanto lá está o pintado, da televisão enquanto lá está o representado, é justamente aquilo que fica sempre de impensado, de invisível. Toda a estrutura da mediação permanece opaca, mas é essa justamente a sua essência: a de se mostrar transparente, a de se anular no modo de apresentar o comércio de signos que sobre ela correm. Tem assim razão Marshall McLuhan quando nos diz que «na verdade até bastante sintomático que o *conteúdo* de qualquer meio nos impeça de entrever a natureza desse mesmo meio» (McLuhan, 2008: 22). Da mesma forma que acertam Jay David Bolter e Richard Grusin ao afirmarem em *Remediation. Understanding New Media* que a finalidade de toda a estrutura de mediação, pelo menos desde o seu ponto de vista

físico, é a criar a ideia de *imedição* e de *transparência* (Bolter & Grusin, 2000: 70)⁴. Ou o que é o mesmo, de se ocultarem enquanto estrutura físicas de mediação. Só a corrente de signos que flui por cima dos media tem assim importância, levando a uma lógica da imedição que aparentemente deixa o espectador no papel de crente, ou seja, de que aquilo que se está realmente a passar diante dele é o ‘real’ ou outro dele mesmo – que é outra forma de dizer o ‘real’ –, internalizando-se assim como real e passando a fazer parte do reportório, do arquivo, das coisas que cabem dentro do arquivo e podem passar ser tomadas como existentes e, por isso, sagradas.

O novo fica assim protegido sob a capa do imediato, que remete sempre a uma forma já arquivada e esta constitui o real, pois só é real tudo o que ainda não está em arquivo, mas que pode já pertencer a uma lógica do próprio arquivo: «A chamada *realidade* não é, no fundo, mais que a soma de tudo aquilo que ainda não foi recolhido pelos arquivos. Por isso a realidade não é algo primário que tivesse sido representado no espaço secundário do arquivo; a realidade é tudo aquilo que ficou fora do arquivo» (Groys, 2008: 13). O real, o novo, somente pode ser recolhido no arquivo se passar a fazer parte dessa crença que o faz tomar-se como sagrado: como algo que pode ser digno de pertencer ao arquivo. O real, visto desde o seu sentido histórico, pertence sempre ao domínio do milagre, do dom, do aberto. Se o real fosse o que pode ser descrito cientificamente, os *facta* científicos, então nada se poderia esperar. Mas faz parte da definição do real a promessa de devir, de ser outro.

A grande disputa política sobre o arquivo joga-se justamente aí: o como é que se pode ou o que é que deve ser tomado por real, o novo, para que possa caber dentro do arquivo? Para Wittgenstein era justamente a linguagem: a corrente signíca. Mas esta só se faz sobre uma superfície, os media. Esta tensa dialéctica é o que permite que certas obras culturais, quando aparecem como *novas* e profanas, que certas peças artísticas, por exemplo, entrem dentro das instituições museísticas, que certas peças literárias, entrem dentro da literatura, certas composições musicais, dentro da história da música, etc. Porque são enunciados que produzem sentido, que expressam a subjectividade e o mundo, o real.

Mas este fenómeno de ameaça do novo é já clássico. Quando Joseph Addison em *Os prazeres da imaginação* (Addison, 1991)⁵ apresenta a figura do novo, da *novidade*

⁴ «We have so far used the term immediacy in two senses: one epistemological, the other psychological. In the epistemological sense, immediacy is transparency: the absence of mediation or representation. It is the notion that a medium could erase itself and leave the viewer in the presence of the objects represented, so that he could know the objects directly. In its psychological sense, immediacy names the viewer's feeling that the medium has disappeared and the objects are present to him, a feeling that his experience is therefore authentic». (Bolter & Grusin, 2000: 70).

⁵ «Todo lo que es nuevo o singular da placer a la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa

como o motor tanto do conhecimento como do prazer que se possa despertar na mente humana, antecipa e possibilita aquilo que mais tarde David Hume e Edmund Burke vieram a dizer sobre o mesmo problema. As reflexões destes pensadores, ainda que pareçam extemporâneas, assumem grande importância para a compreensão da actualidade, porque é este um tempo onde o novo se apresenta na sua forma mais acutilante e onde as superfícies mediáticas mais sentido produzem no real e este é tomado na sua forma empírica e não signica. A crítica feita pela filosofia empirista é, hoje, verdadeiramente actual. Para estes pensadores do século XVII, a novidade apresenta-se sempre como uma figura para a qual não há ainda experiência, porque o novo se constitui como algo que está para além de todo o conhecimento e este, naturalmente, deve ser considerado como uma forma histórica da arquivar a verdade e, por isso, o real. O novo aparece como aquilo que desperta uma experiência para a qual ainda não há forma de enquadramento, que permanece por tanto como o impensado, como fora de toda a possibilidade de reconhecimento. Como milagre, se quisermos utilizar as palavras de Wittgenstein. Apresenta-se assim como aquilo que causa medo, incerteza, dúvida e suspeita, ainda que necessariamente deva despertar também a curiosidade, o prazer, que para alguns é rápido, e que advém justamente dos hiatos encontrados para o seu reconhecimento. O novo, se cria medo, desperta concomitantemente a necessidade de aumentar o conhecimento, de alargar o arquivo. Porque todo o arquivo se sabe sempre – este é o duplo paradoxo do arquivo –, como incompleto, mas cujo desejo é o da completude: assusta aquilo que não está dentro dele, o real, o empírico na sua forma mais crua, a da individualidade dos acontecimentos. A suspeita torna-se legítima, em vista do conhecimento passado, mas abre ao mesmo tempo a promessa de poder vir a ser aumentado, aumentando também, por via da superação, a sensação de segurança, de conhecimento, de familiaridade. O filósofo escocês mais comprometido com a modernidade, David Hume, foi um dos primeiros a pensar o problema epistemológico e o paradoxo que contém o problema do novo e por tanto do arquivo e da suspeita que este levanta. Diz no *Tratado da natureza*

agradable; lisonjea su curiosidad; y da la idea de cosas que antes no había poseído. Estamos en verdad tan familiarizados con cierta especie de objetos, y tan empalagados con la repetición de unas mismas cosas, que todo cuanto sea nuevo o singular contribuye no poco a diversificar la vida, y a divertir algún tanto el ánimo con su extrañeza: porque ésta sirve de alivio a aquel tedio de que nos quejamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones» (Addison, 1991: 140). Diz o original: ««Every thing that is new or uncommon raises a Pleasure in the Imagination, because it fills the Soul with an agreeable Surprize, gratifies its Curiosity, and gives it an Idea of which it was not before possess. We are indeed so often conversant with one Set of Objects, and tired out with so many repeated Shows of the same Things, that whatever is new or uncommon contributes a little to vary human Life, and to divert our Minds, for a while, with the Strangeness of its Appearance: It serves us for a kind of Refreshment, and takes off from that Satiety we are apt to complain of in our usual and ordinary Entertainments. It is this that bestows Charms on a Monster, and makes even the Imperfections of Nature please us. It is this that recommends Variety, where the Mind is every Instant called off to something new, and the Attention not suffered to dwell too long, and waste it self on any particular Object. It is this, likewise, that improves what is great or beautiful, and make it afford the Mind a double Entertainment».

(<http://philosophy.lander.edu/intro/articles/addisonart-a.pdf>.)

humana:

É legítimo duvidar de tudo o que ainda não tem figura estável, daquilo que não tem conceito no qual possamos enquadrar o que aparece e assim reconhecer o que aí se apresenta. O repentino e o estranho de uma aparição produz naturalmente uma comoção na mente, de igual modo a que se produz com tudo aquilo que não estávamos acostumados nem preparados. Por outro lado, esta comoção produz naturalmente a curiosidade e o desejo de saber que, ao ser muito violento por causa de um violento e repentino impulso do objecto, resulta inquietante, assemelhando-se na sua agitação e incerteza à sensação de medo ou a paixões compostas de tristeza e alegria. [...] Deste modo, todas as classes de incerteza têm uma conexão forte com o medo, ainda quando não produzam qualquer oposição de paixões mediante as imagens ou de considerações opostas que se nos apresentam» (Hume, 1739: 446).

Edmund Burke, por outro lado, preferia sublinhar o carácter superficial da novidade e da curiosidade que esta desperta: «mas aquelas coisas que nos subjagam meramente pela sua novidade, não podem reter-nos muito tempo, a curiosidade é o mais superficial dos afectos» (Burke, 1997: 23). Esta dupla forma em como os filósofos empiristas resolveram o problema, joga-se precisamente nesta noção de arquivo. Para os cépticos, aqueles que fazem da suspeita um modo de aproximação ao real, o que está em jogo é justamente uma descrença nesses elementos constitutivos dos arquivos imateriais e transcendentais que caracterizaram os platonismos, o cristianismo, o cartesianismo e depois, a filosofia absolutista de Hegel. Se fazemos da suspeita o princípio motor, estamos sempre na atitude de questionar o arquivo, o já conhecido, mas também na atitude de abertura para com o novo, ainda que esta se observe, por necessidade da fragilidade do património transcendental, ao mesmo tempo com receio e com esperança.

O que sucede hoje, num mundo que está totalmente mediatizado, é que se tenta fazer perder esta dupla atitude de abertura: por um lado de questionamento do arquivo e por outro, de abertura ao fora do arquivo, de forma a poder reformulá-lo e acrescê-lo de novos elementos. O pensador céptico não se pode caracterizar como sendo um pensador cauto, mas como sendo um pensador lúcido, vigilante: atenta aos critérios do processo de armazenamento de informação, mas ao mesmo tempo está na disposição de a re-ordenar. Essa reordenação do arquivo é uma tarefa técnica, ainda que dentro dela surjam, em paralelo, os problemas que as grandes teorias absolutistas criaram: a da oposição ser e aparência, certeza e dúvida, ou por outras palavras, exterior e interior do património cultural, do arquivo.

Todo o arquivo é, como nos diz Derrida, hipomnémico⁶, quer isto dizer que todo o arquivo é do domínio técnico. É dispositivo elaborado com o fim de auxiliar as formas de enquadramento do real. Todo o arquivo é instrumento da memória. Enquanto arquivo se refere a princípio, à *arkhê* grega, remete para a lei original⁷. O arquivo é a base económica da memória, a forma mais segura de a gerir. O que fica arquivado pertence ao arquivo apenas na medida em que este remete para algo distinto dele mesmo, para algo que lhe é exterior⁸. O arquivado anula-se, constantemente a si mesmo, para ceder lugar àquilo ele próprio exclui: o novo, a sua conexão com o tempo futuro, o real, o por-vir⁹: «se quisermos saber o que o arquivo teria querido dizer, não o saberemos mais que no tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas no tempo por vir, brevemente ou talvez nunca»¹⁰. Nele reside sempre uma promessa ainda não cumprida, ainda por cumprir. O arquivo, foi neste sentido que pensámos a afirmação de Sartre, é sempre um instrumento que dirige o olhar, diz Derrida:

...este algum outro espectral olha-nos, sentimo-nos olhados por ele, fora de toda a sincronia, antes inclusive e mais além de todo o olhar da nossa parte, conforme a uma anterioridade (que pode ser da ordem da geração, de mais de uma geração) e a uma dissimetria absolutas, conforme a uma desproporção absolutamente indominável. A anacronia dita aqui a lei. O efeito de viseira desde o qual herdamos a lei é isso: o sentir-nos vistos por um olhar com o qual será sempre impossível cruzar o nosso. (...) submissão essencialmente cega ao seu segredo, ao segredo da sua origem: primeira obediência à injunção, que condicionará todas as outras (Derrida, 1995: 21-22).

Na superfície mediática onde os signos correm, onde o mundo se expressa, mas não consegue reconhecer o seu referente, conhece o arquivo a sua atitude de princípio: a da

⁶ «Como impulso de morte é, também, segundo as palavras mais destacadas do próprio Freud, um impulso de agressão e de destruição (*Destruktion*), ela não só empurra ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória, como *mnéme* ou *anamnése*, mas ordena a si mesma o apagamento radical, a erradicação na verdade, do que jamais se reduz à *mnéme* ou à *anamnése*, a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental o monumental como *hypomnema*, suplemento ou representante mnemotético, auxiliar ou memorando». (Derrida, 1996: 19).

⁷ Derrida é explícito: «Não comecemos pelo começo, nem sequer pelo arquivo. Mas sim pela palavra «arquivo»—y pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhé*, recordemos, nomeia ao mesmo tempo o *começo* e o *mandato*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio segundo a natureza ou a história, *ali onde* as coisas *começam*—princípio físico, histórico ou ontológico—, mas também o princípio segundo a lei *ali onde* os homens e os deuses *mandam*, ali onde *se exerce a autoridade, a ordem social*, nesse lugar *desde o qual a ordem é dada*—princípio *nomológico*». (Derrida, 1996: 9)

⁸ «...assim a escrita, o vestígio, a inscrição sobre um suporte exterior ou sobre o corpo chamado próprio como por exemplo -e este não é um exemplo qualquer para mim- esse arquivo singular e imemorial que se chama *circuncisão* e que pelo facto de já não nos abandonar nunca, não por isso resulta menos sobrevivendo e exterior, *exterior em pleno* corpo próprio». (Derrida, 1996: 34)

⁹ «'arquivo' é apenas uma *noção*, uma impressão associada a uma palavra e para a qual nem Freud nem nós temos conceito algum». (Derrida, 1996: 37).

¹⁰ (Derrida, 1996: 44).

suspeita. Suspeitamos sempre que há algo por detrás do aparecer, mas esse aparecer já não é mais o aparecer espontâneo, voluntário da natureza, que se mostra e esconde constantemente. Já não é da ordem da dialéctica clássica, de que no aparecer se esconde uma essência, de que o pensamento tende a dirigir-se e a expressar essa essência do aparecer, de que o visível esconde um invisível que deve ser desocultado. É isto que distingue dúvida de suspeita: porque o que cancela a dúvida é da ordem do involuntário. Posso começar por suspeitar de todas as minhas crenças, de todos os conhecimentos que já possuo, que estão dentro do arquivo, com o fez Descartes, posso suspender toda a nova aparência e tomá-la como falsa aparência, posso levantar a hipótese hiperbólica de um ente que tenha a capacidade de controlar os meus pensamentos e me fazer errar em todos eles. Tudo isso eu posso fazer com a suspeita. Mas a suspeita não tem cura, como a dúvida. A dúvida pode ser resolvida pela *perceptio clara et distincta*, por uma resposta não mediatiza que só encontra na revelação a sua justificação. A revelação é a origem do fim da dúvida, da mesma forma que numa experiência laboratorial ao cientista se lhe apresenta o facto que comprova a sua suspeita, resolvendo-se assim a dúvida. Mas a suspeita enquanto principio motor do arquivo não tem qualquer resposta ou resolução fora das estruturas da mediação. Se o comércio de signos corre sobre as superfícies mediáticas e estas são sempre estruturas técnicas, não existe qualquer possibilidade de que estas se nos revelem, já que a sua função é a de serem justamente o espaço de fluxo do sentido. O que os pós-estruturalistas descobriram foi justamente a morte do autor, a morte do homem, ou seja, de que não há um sujeito único por detrás dos discursos, porque estes são correntes de signos que funcionam sobre superfícies técnicas e são construídos social e historicamente. Nietzsche tinha já declarado a morte de Deus, Malevich fê-lo com a pintura, Duchamp com o sistema da arte, Cage com a música, Debord, talvez, com o cinema. Mas ainda assim todos estes discursos sobreviveram. A razão da sua sobrevivência está no arquivo. Eles ainda conseguem ser significativos, ainda que necessitem da citação para se apresentarem como tal. Já não dizemos Deus, mas sim «como alguém disse, Deus...» já não falamos da arte como referente, mas usamos a citação para falar dela. Deslocamo-nos sobre a superfície mediática para interrogar o sentido, sabendo que não vamos encontrar nada que consiga parar essa suspeita. O que encontramos então? Apenas uma corrente de signos.

Referências Bibliográficas

Addison, Joseph (1991) *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de «The Spectator»*. Madrid: Visor.

Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bolter, Jay David & Grusin, Richard (2000) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/Mass.: MIT Press.

Bourgeois, Bernard (2000) *Le vocabulaire de Hegel*. Paris: Ellipsis.

Burke, Edmund (1997) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.

Debord, Guy (1994) *Oeuvres cinématographiques complètes. 1952-1978*. Paris: Gallimard.

Derrida, Jacques (1995) *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

Greenberg, Clement (1982) «Modernist Painting», in Frascina, Francis & Harrison, Charles (ed.) *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*. New York: Harper and Row.

Groys, Boris (2008) *Bajo sospecha Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.

Hume, David (1739) *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*. Reprinted form the original edition in three volumes and edited with an Analytical Index by Selby-Bigge, L.A. Oxford: Oxford at the Clarendon Press, (1739) 1888 (Second edition with text revised and notes by P. H: Nidditch, 1975).

McLuhan, Marshall (2008) *Compreender os meios de comunicação. As extensões do homem*. Lisboa: Relógio d'Água.

Pound, Ezra (1991) *ABC of Reading*. London & Boston: Faber and Faber.

Sartre, Jean-Paul (2000) *Huis Clos. Suivi de «Les mouches»*. Paris: Gallimard.

José Gomes Pinto é professor associado na Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação (ECATI) da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Licenciado em Filosofia, obteve um doutoramento em Estética e Teoria das Artes financiado pela FCT. Fez estudos de pós-doutoramento na universidade Humboldt de Berlin. Colaborou em diversos projectos de investigação em Portugal e em Espanha. Dirigiu e criou os cursos de licenciatura em Comunicação e Artes e o mestrado em Produção e Criação em Artes Tecnológicas. Actualmente é subdirector da ECATI, dirigindo também os cursos de terceiro ciclo em Filosofia – Especialidade Pensamento Contemporâneo (ULHT) e Arte dos Media (ULHT/ULP). Foi professor convidado no mestrado de Artes Visuais - Intermédia da Universidade de Évora (2006-2008) e é professor convidado no mestrado em Design de Comunicação e Novos Media da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. A sua área de investigação centra-se na Filosofia da Comunicação, Teoria dos Media e Estética. jgomespinto@gmail.com

Carlos Pimenta é licenciado em Ciências da Comunicação - comunicação, cultura e arte (FCSH| Universidade Nova de Lisboa). Mestre em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias - FCSH da UNL). Doutorando em Ciências da Comunicação – ECATI / ULHT. Curso de Gestão das Artes | Instituto Nacional de Administração. Curso de Fotografia (Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual). Foi Coordenador do Departamento de Teatro do IPAE (Ministério da Cultura). Foi Presidente da GDA (Sociedade de Gestão dos Direitos dos Artistas Intérpretes). Foi consultor do Instituto Camões para a internacionalização das artes. Publicou diversos artigos sobre cultura e teatro, em revistas nacionais e estrangeiras. Professor Auxiliar Convidado na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias onde é, também, assessor para as artes da ECATI e subdirector da Licenciatura em Artes Performativas e Tecnologias. Enquanto encenador dirigiu mais de duas dezenas de espectáculos de autores como Beckett, Shakespeare, Ibsen, Racine, nas principais salas do país (CCB, TNSJ, TM S. Luiz, TNDMII, etc). Desde há cerca de dez anos tem vindo a interessar-se particularmente pelas relações entre arte, cultura e tecnologia. Em 2004 foi distinguido pelo Governo Francês com o grau de Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras. carlosmpimenta@gmail.com